

FRANZ LISZT

PEDAGOGUE

Actes des Rencontres de Villecroze
15 au 19 septembre 1999

sous la direction de Claude Viala

Cécile Reynaud

Franz Liszt, lecteur de Berlioz

Franz Liszt, lecteur de Berlioz

Cécile Reynaud

Les nombreux regards portés par Franz Liszt sur l'œuvre de Berlioz en constituent comme autant d'interprétations. En effet, ce n'est pas seulement en tant que pianiste que Liszt aborde l'œuvre de son ami, mais aussi comme critique musical et comme chef d'orchestre. Ces différentes approches de l'univers berliozien par le virtuose connaissent des étapes successives. La liste suivante s'efforce d'en donner les lignes principales¹ : les œuvres de Liszt composée d'après Berlioz ; les concerts où les deux artistes se produisent conjointement ; les concerts organisés par Liszt en l'honneur de Berlioz.

L'œuvre de Liszt d'après Berlioz peut se résumer d'après la liste suivante :

Œuvres pour piano deux mains : *Épisode de la vie d'un artiste*, *Grande symphonie fantastique* par Hector Berlioz (composé en 1833, révisé en 1876, Paris, Schlesinger, 1836) ; *L'idée fixe*, *Andante amoroso d'après une mélodie de Hector Berlioz* (composé en 1833, Milan, Ricordi, 1846) ; *Marche au supplice de la Symphonie fantastique* (composé en 1865, Leipzig, Rieter-Biedermann, 1866) ; *Marche des pèlerins de la Symphonie Harold en Italie* (composé en 1836/37, Leipzig, Rieter-Biedermann, 1866) ; *Ouverture du Roi Lear* (composé en 1836-7) ; *Ouverture des Francs-Juges* (composé en 1836/37, Paris, Richault, 1844-5) ; *Bénédiction et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini*, (composé 1852-3, Leipzig,

¹ Liste établie d'après le catalogue des œuvres de Liszt (par Maria Eckardt et Rena Charnin-Mueller), dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, deuxième édition, Stanley Sadie éd., Londres, Macmillan Publishers Limited, 2001, vol.14, article Liszt (Alan Walker).

Meyer, 1854) ; *Danse des Sylphes de la Damnation de Faust* (composé 1860, Paris, Brandus, 1860) ;

Pour piano à quatre mains : *Bénédiction et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini*, (composé 1852-3, Leipzig, Meyer, 1854) ;

Musique de chambre : *Harold en Italie* (piano, alto ; composé en 1836-1850, Leipzig, Paris, Brandus, 1879-80).

Instrument soliste et orchestre : *Grande fantaisie symphonique sur des thèmes de Lelio de Berlioz* (composé en 1834, Leipzig, Peters, 1981).

D'autre part, Berlioz et Liszt s'associèrent à plusieurs reprises pour donner des séries de concerts² : en 1833 et 1834, le pianiste fit plusieurs apparitions dans les concerts de son ami (2 avril 1833, Salle Favart, le 24 novembre 1833 au Théâtre-Italien pour des concerts au bénéfice d'Harriet Smithson ; le 22 décembre 1833 à la Salle du Conservatoire. Le 28 décembre 1834, au Conservatoire avec des extraits de l'arrangement de la *Symphonie fantastique* ; le 9 avril 1835 à la Salle St Jean avec la *Grande Fantaisie symphonique sur des thèmes de Lelio* ; le 3 mai 1835 au Conservatoire ; le 18 décembre 1836, le concert fut véritablement organisé par les deux musiciens, avec les transcriptions de Liszt pour la *Fantastique* et le *Mélologue*. En 1841, Berlioz et Liszt reprirent leurs concerts communs : le 25 avril au Conservatoire pour un concert destiné à aider au financement du monument à Beethoven à Bonn ; en 1844 au Théâtre-Italien avec la *Fantastique* et les arrangements de Liszt pour *Un Bal*.

Enfin, Liszt organisa des « Semaines Berlioz » à Weimar lorsqu'il y était maître de Chapelle³ : en novembre 1852, il fait donner *Benvenuto* (version Weimar), *Roméo et Juliette* et la *Damnation de Faust* (extraits) ; en février 1855, *L'Enfance du Christ*, la *Fantastique*, *Lelio* et des extraits de *Benvenuto*, *Roméo et Juliette* et de la *Damnation de Faust* ; en février 1856, *Benvenuto Cellini* et la *Damnation de Faust*.

² Cf. D. Kern Holoman, *Berlioz*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, Appendix C, « Concerts », p. 612-627.

³ *Ibid.*

Franz Liszt a une action sur l'oeuvre de Berlioz comme pianiste, critique et chef d'orchestre, mais on centrera ici le propos sur ses deux premières fonctions, celles de pianiste et de critique.

La rencontre de Liszt et de Berlioz doit avoir été historique, puisque l'histoire en a gardé jusqu'à la date et la circonstance. Il faut dire qu'elle a eu lieu à la veille d'un événement musical mémorable, et l'histoire a peut-être voulu par là placer leur relation sous le signe d'une oeuvre que Liszt illustrera peu après : en effet, Liszt et Berlioz se seraient rencontrés le 4 décembre 1830 la veille de la première exécution de la *Symphonie fantastique*. Il est important de se rappeler, pour comprendre toute l'importance, pour Berlioz, de la rencontre avec Liszt, qu'en comparaison avec Auber ou Rossini, Boieldieu, Halevy ou Herold, et même en comparaison avec Harriet Smithson, Berlioz est à l'époque très peu connu en France.

De cette première rencontre, à la veille de la *Fantastique*, nous gardons la trace effective, par plusieurs lettres de Berlioz à son père, relatant l'honneur que lui a fait « le grand pianiste Liszt » par sa présence, et par les critiques favorables qu'il a données de l'oeuvre :

« Liszt le célèbre pianiste m'a pour ainsi dire emmené de force dîner chez lui en m'accablant de tout ce que l'enthousiasme a de plus énergique ⁴ ».

Pourtant, Liszt, né en 1811, est le cadet de huit ans de Berlioz. Le compositeur s'adresse néanmoins à lui comme l'élève au maître :

« Monsieur, Je n'ai pas pu envoyer plus tôt la partition de ma symphonie, encore je suis obligé de garder la scène du Bal que j'arrange pour le piano. Je crains bien d'abuser de votre temps et de votre complaisance en vous priant de vouloir bien les examiner ; croyez, Monsieur, que je suis pénétré de reconnaissance pour les encouragements que avez bien voulu me donner déjà, et pour les conseils que vous me promettez ; ils seront pour moi d'un prix inestimable ⁵ ».

Cet ascendant du jeune virtuose de dix-neuf ans nous fait prendre conscience des différences fondamentales qui marquaient le développement, à l'époque, de la carrière d'un pianiste et celle d'un compositeur. Le pouvoir du

⁴ Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Pierre Citron éd., vol. I, Paris, Flammarion Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972 : Lettre de Berlioz à son père, p. 385, n° 190, 6 décembre 1830.

⁵ *Ibid.*, Lettre de Berlioz à Liszt, n° 197, p. 393, 21 décembre 1830.

pianiste, sa capacité à émouvoir les salles, et donc à contribuer à la propagation des réputations, est ici clairement marquée : Liszt pouvait aider à la divulgation de l'oeuvre de ses contemporains, mieux que n'importe quel critique ou que n'importe quel éditeur.

D'autre part, Liszt a orienté toute une partie de son répertoire de pianiste vers la musique de ses contemporains. Procédé dont on a montré combien il avait pu contribuer à la diffusion du grand opéra auprès du public, mais dont on a moins mis en évidence combien, chez Liszt, il s'était aussi mis au service d'oeuvres moins appréciées et célèbres. C'est qu'il s'agissait, en effet, non seulement de donner à ces oeuvres peut-être dédaignées du public un éclat que son nom pouvait donner ; il s'agissait aussi, par la transcription, la réduction, ou par ce que lui-même a appelé la mise en « *Partition de piano*⁶ », probablement, d'analyser, en le transposant dans son langage de pianiste, ce que ces oeuvres contenaient d'original et de difficile à comprendre.

La mise en partition de piano d'oeuvres de Berlioz par Liszt ne peut être considérée comme le fruit d'une démarche univoque et facilement explicable : chaque oeuvre a ses propres raisons d'être. En sont témoins les partitions issues de la *Symphonie fantastique* et de *Lélio* : la première a rendu Berlioz célèbre à l'étranger, permettant à Schumann de donner son fameux compte rendu (la partition de piano contenait des indications d'instrumentation très détaillées) dans la *Neue Zeitschrift für Musik*⁷.

On va d'abord suivre les différentes étapes de la relation entre les deux artistes en développant les faits qui l'ont constituée. Puis on verra comment les textes critiques de Liszt sur Berlioz éclairent la vision que le premier s'est faite du phénomène Berlioz et définissent le rôle possible du pianiste face au compositeur de musique symphonique.

La question que j'essaierai de résoudre sera la suivante : le regard porté par Liszt sur Berlioz est-il simplement celui du pianiste sur l'oeuvre symphonique d'un compositeur ? L'oeuvre de Berlioz n'a-t-elle pas été au

⁶ Cf. Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, Lettre III à Adolphe Pictet, septembre 1837, in *Franz Liszt, artiste et société*, Rémy Stricker éd., Paris, Flammarion « Harmoniques », 1995, p. 87.

⁷ Robert Schumann, « Sinfonie von H. Berlioz », *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835).

contraire l'occasion pour Liszt de se considérer lui-même et d'agir comme compositeur et non plus seulement comme pianiste virtuose et interprète ?

Les faits

Comme on peut le constater en suivant la liste établie d'après le catalogue de Searle des oeuvres écrites par Liszt d'après Berlioz, celles-ci occupent une longue période dans la création lisztienne : en 1833, c'est la partition de piano de la *Symphonie fantastique* et l'arrangement de *L'Idée fixe* ; à l'autre extrémité, en 1860, l'arrangement de la *Danse des sylphes* de la *Damnation de Faust* et la version révisée de la *Marche des pèlerins d'Harold en Italie*, révision occasionnée par les changements que Berlioz lui-même introduisit dans son oeuvre : on peut donc voir que Liszt a suivi de près les modifications de l'oeuvre Berlioz.

D'autre part, les oeuvres retenues par Liszt montrent une insistance particulière sur le diptyque musical constitué par la *Symphonie fantastique* et le *Mélologue*. Or, le *Mélologue* fut pour Liszt une des premières occasions pour le pianiste de s'affirmer compositeur : en effet, avant la *Grande Fantaisie symphonique sur les thèmes de Lelio* en 1834⁸, Liszt n'est sorti du champ restreint du piano ou de la musique de chambre⁹ que pour la composition de son opéra *Don Sanche*¹⁰. Berlioz est donc pour lui l'occasion de sortir de son rôle de pianiste : si Liszt prête à Berlioz son nom illustre, réciproquement, le compositeur donne au pianiste l'occasion d'aller au-delà du champ restreint de la virtuosité.

Les compositions de Liszt sur des oeuvres de Berlioz correspondent d'ailleurs à des séries de concerts donnés par les deux musiciens. Les oeuvres de Liszt d'après la *Symphonie Fantastique* et le *Mélologue* correspondent aux concerts de 1833 et 1834. L'arrangement de *Benvenuto* correspond, lui, aux semaines Berlioz données par Liszt à Weimar.

⁸ Cette oeuvre n'a jusqu'à présent connu qu'une seule édition pour deux pianos : Leipzig, Peters, 1981.

⁹ 1825 : *Walzer*, pour piano et violon, et un *Trio*, pour violon, violoncelle, piano. A noter aussi, *Malédiction* pour piano et orchestre dont la composition commence en 1833.

¹⁰ *Don Sanche, ou Le Château d'amour*, composé en 1824-1825.

Tout se passe donc comme si Liszt avait voulu impliquer son nom dans les concerts de l'un des compositeurs les plus phénoménaux de l'époque, y apparaissant ainsi non seulement comme pianiste, mais comme compositeur lui-même. Dans ces concerts Liszt-Berlioz, en effet, il apparaît en tant que pianiste, puisqu'il interprète lui-même ses œuvres ; il apparaît aussi comme compositeur pour l'orchestre, et non plus seulement pour le piano, dans la mesure où il a écrit à cette occasion l'une de ses premières œuvres symphoniques.

On peut constater enfin que les œuvres composées par Liszt d'après Berlioz se regroupent en plusieurs catégories ; œuvres pour piano seul, comprenant à la fois des fantaisies et ce genre particulier inventé par Liszt, de la « partition de piano » – c'est-à-dire non pas un arrangement ou une réduction, mais la recherche la plus fidèle possible d'équivalents sonores des sonorités de l'orchestre par le piano. Une œuvre pour piano et orchestre, nous venons de le voir, qui fait de Liszt un compositeur, au même titre que Berlioz.

Les échanges entre Liszt et Berlioz

La collaboration entre Liszt et Berlioz a donné lieu à de nombreux échanges épistolaires. Au travers des commentaires de Berlioz nous pouvons lire ce que pouvait représenter, pour un compositeur, la transcription pour le piano, ce qu'elle ne devait pas être, et dans quelle mesure les compositions de Liszt ont correspondu aux attentes de Berlioz.

Ces échanges nous donnent à voir, de façon générale, les différentes implications que comporte le phénomène de la transcription pour piano pour un compositeur. Ils révèlent aussi une sorte de « méthode de travail » établie entre Liszt et Berlioz qui montre le pianiste constamment à l'écoute du compositeur.

La correspondance entre Liszt et Berlioz montre tout d'abord les implications financières et éditoriales que pouvait avoir l'existence de transcriptions pour le piano. Les transcriptions de Liszt ont un prix : il est révélateur que le pianiste, dans ce domaine, tient à souligner que l'œuvre appartient en premier lieu à Berlioz :

« Tu recevras d'ici à peu l'arrangement de piano de ta seconde symphonie. Si ton intention était de la livrer au public (ainsi que les ouvertures des *Francs-Juges* et du *Roi Lear*), Hoffmeister à Leipzig me paie 6 francs par page pour tout ce que je lui envoie. Ce serait par conséquent environ 600 francs. Tu pourrais ne la publier qu'en Allemagne en supposant qu'on ne trouve point à la vendre à Paris ou en tout cas il faudrait garder ta propriété d'auteur pour plus tard s'il y a lieu. Réponds-moi là-dessus quand tu en auras le temps. Quoi qu'il me serait agréable que ces choses parussent, je tiens *avant tout* à ne faire que ce qui te convient entièrement ¹¹ ».

Réponse de Berlioz :

« J'ai parlé à Richault de la gravure de mes deux ouvertures que tu as réduites pour le piano, il ne s'en soucie pas ; pour la symphonie, si Hoffmeister veut m'en donner un prix raisonnable, je ne demande pas mieux que de la lui laisser publier, ainsi que les deux autres manuscrits que tu m'as envoyés ; fais la négociation toi-même, je te confie mes intérêts absolument ¹² ».

D'autre part, l'intervention de Liszt dans les concerts de Berlioz, comme compositeur ou comme simple interprète, représente pour Berlioz un bénéfice qu'il ne dissimule pas :

« Tu m'as offert si souvent de me venir en aide pour mes concerts que j'accepte cette fois. On m'annonce ton arrivée pour le 22 de ce mois, et, pour le 6 avril prochain, jour de clôture des Théâtres Royaux, j'ai loué le théâtre de l'opéra-comique pour y donner une splendide soirée avec 180 musiciens. Si tu peux sans contrarier tes projets y jouer au moins une fois tu assureras le succès de ma tentative ¹³ ».

Liszt est aussi un bouclier contre les arrangements qui estropient ses partitions :

« Je viens de recevoir d'Allemagne une ouverture des *Francs-Juges* ARRANGÉE à quatre mains de telle sorte que j'ai eu peine à reconnaître mon ouvrage. On l'a taillée, rognée, etc., à la façon perfectionnée de Castil-Blaze. J'exècre ces insolentes libertés, et cette nouvelle preuve du danger qu'il y a pour moi à laisser circuler mes ouvrages m'a fait prendre décidément le parti de ne rien laisser graver jusqu'à ce que j'aie fait le voyage d'Allemagne. On me menace

¹¹ H. Berlioz, *Correspondance générale, op. cit.*, vol. II, p. 387-388, lettre de Liszt à Berlioz, 8-10 décembre 1837.

¹² *Ibid.*, p. 412, lettre à Liszt, n°538, 8 février 1838.

¹³ *Ibid.*, vol. III, p. 170, lettre à Liszt, n° 890, 16 mars 1844.

même d'un autre arrangement à quatre mains de ma 1^{ère} symphonie d'après ta partition de piano ; Dieu sait le ravage que tous ces conscrits maraudeurs vont faire là-dedans ¹⁴ ».

Il ne s'agit donc pas simplement pour Berlioz de la publicité que pourront faire à ses œuvres la présence et le nom du grand virtuose.

Les deux semaines Berlioz à Weimar sont également la preuve d'une collaboration musicale entre les deux compositeurs : la correspondance de Berlioz garde la trace des conseils de Liszt dans le réaménagement de la partition de *Benvenuto Cellini*, ainsi que de nombreux détails d'orchestration précisés par Berlioz. Une collaboration de cette ampleur semble assez rare entre compositeurs pour qu'on puisse la souligner.

Ainsi, en 1852, Berlioz fait-il savoir que Liszt lui a indiqué comment « améliorer » la partition et le livret de *Benvenuto Cellini* – ce sera la fameuse version « de Weimar » :

« Je te dirai au sujet de tes observations sur *Benvenuto* qu'elles sont parfaitement justes, et que toute la partie que tu proposes de supprimer, m'a toujours paru glaciale et insupportable. Mais personne ne m'avait encore mis sur la voie du moyen tout simple qui en permet la suppression ; c'est toi qui l'as trouvé. Il ne s'agit en effet que de ne pas faire sortir le Cardinal après la scène de la statue et de courir au dénouement ¹⁵ ».

Pour *Harold en Italie*, Berlioz demande à son ami de suivre les changements que lui-même a introduit dans ses partitions :

« J'ai retrouvé ta partition de piano d'*Harold*, mais point de *Roi Lear*, ce qui me confirme dans l'idée où je suis d'avoir remis cette ouverture à Belloni avec celle des *Franco-Juges*. Tu auras beaucoup à changer dans ton manuscrit à cause des changements que j'ai faits dans la partition après que ton travail a été terminé. Le 3^{ème} morceau surtout contient une foule de modifications qui, je le crains, sont intraduisibles sur le piano, il faudra sacrifier beaucoup de tenues. Je te prie aussi de ne pas conserver la forme de *trémolo arpégé* que tu emploies dans l'introduction à *la main gauche* cela produit au piano l'effet contraire de l'orchestre et empêche de bien distinguer le dessin lourd mais calme des basses. D'un autre côté ne penses-tu pas que la part que tu donnes à l'alto, plus grande que celle qu'il a dans la partition, altère la physionomie de l'ouvrage ?... l'alto ne doit

¹⁴ Lettre à Liszt 28 avril 1836

¹⁵ *Ibid.*, vol. IV, p. 179, lettre à Liszt, n° 1499, 2 juillet 1852

intervenir dans la partition de Piano que de la façon dont il est employé dans l'autre. Ici le piano représente l'orchestre, l'alto doit demeurer à part et se renfermer dans son radotage sentimental, tout le reste lui est étranger, il assiste à l'action et ne s'y mêle point ¹⁶ ».

Les textes critiques de Liszt sur la transcription de piano

Devant l'existence des partitions de piano tirées des oeuvres symphoniques, plusieurs questions se posent : quel était le statut de ce genre particulier de musique pour Liszt ? S'agissait-il simplement d'une oeuvre de diffusion, ou d'une façon d'exercer le pouvoir du pianiste sur une oeuvre de grande envergure ? A-t-il au contraire considéré ces oeuvres comme une analyse de l'original, qui en aurait livré des clés pour une compréhension plus vaste ? Peut-être ces partitions de piano, pour Liszt, permettent-elles à leur manière de rendre compte de l'immensité de l'orchestre.

Il faut partir tout d'abord des textes de Liszt lui-même sur le piano et de la fonction que peuvent exercer, selon lui, les partitions de piano, tirées d'oeuvres orchestrales. La question, en d'autres termes, est celle-ci : qu'est-ce qui justifie l'existence de partitions de piano d'oeuvres écrites pour d'autres supports musicaux ?

Il semble qu'il ne s'agisse pas seulement, pour Liszt, de la volonté de diffuser l'oeuvre. Un texte, bien célèbre, donne les fondements de ce qu'est pour Liszt la partition de piano. C'est la troisième *Lettre d'un Bachelier*, datée de septembre 1837, adressée au philologue, ami de Georges Sand, Adolphe Pictet.

Une première constatation se fait jour : Liszt va définir le piano en comparant les réalisations des compositions pianistiques aux réalisations symphoniques et orchestrales. Il se situe donc d'emblée sur le terrain du piano « orchestral », ne considérant pas le langage propre à cet instrument. Liszt ne fait donc pas intervenir ici les compositions pour piano qui considèrent l'idiome de cet instrument, dans ce qu'il a d'unique. Une première question se pose donc :

¹⁶ *Ibid.*, p. 183-184, lettre à Liszt, n° 1501, 4 juillet 1852.

d'où vient cette définition quasi orchestrale du piano, qui oublie les caractères propres de l'instrument ?

Liszt commence par répondre à une critique : « vous vous étonnez de me voir si exclusivement occupé du piano, si peu empressé d'aborder le champ plus vaste des compositions symphoniques et dramatiques ».

A l'origine de cette interrogation sur le piano, donc, vient une question qui met les compositions purement dédiées à cet instrument en concurrence avec les genres plus ambitieux de la symphonie et de l'opéra. La réflexion part donc de la nécessité de situer les compositions pour le piano dans une hiérarchie des genres.

La réponse de Liszt se place à la fois du point de vue du compositeur et de l'interprète :

« Vous ne savez pas que me parler de quitter le piano, c'est me faire envisager un jour de tristesse ; un jour qui éclaira toute une première partie de mon existence, inséparablement liée à lui. Car voyez-vous, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie. [...] Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, ses touches dociles ont obéi à tous mes caprices, et vous voudriez, mon ami, que je me hâtasse de le délaisser pour courir après le retentissement plus éclatant des succès de théâtre et d'orchestre ¹⁷ ? ».

L'instrumentiste virtuose, l'exécutant, et d'autre part le compositeur sont intimement mêlés dans la réponse de Liszt. Le piano (« c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie ») sert l'existence à la fois de l'interprète et de ses créations musicales. Tout se passe comme si il était impossible de séparer les deux fonctions réunies par l'instrument.

Liszt affirme là une première supériorité du piano sur l'orchestre. En effet, on écrit pour l'orchestre, on ne joue pas de l'orchestre ; tandis qu'on écrit pour le piano et qu'on joue du piano. Entre le pianiste et son oeuvre, il n'y a donc pas l'intermédiaire et l'obstacle de l'interprète.

Le pianiste en effet a donc le pouvoir tout à la fois de composer et d'agir directement sur son instrument. Le compositeur qui écrit pour l'orchestre,

¹⁷ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, op. cit., p. 86.

même s'il est chef d'orchestre, lui, n'a pas le pouvoir d'exprimer directement sa musique, sans intermédiaire. C'est donc un des premiers pouvoirs du piano sur l'orchestre, que celui affirmé par Liszt, d'unir en lui le compositeur et l'interprète.

Un second degré de cet ascendant du piano sur l'orchestre est exprimé par Liszt dans la suite du texte : il tient cette fois aux capacités de diffusion que possède l'instrument. C'est dans le domaine plus social du concert que Liszt considère cette fois les avantages du piano :

« Dans l'espace de sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre ; et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de plus de cent instruments concertants. C'est par son intermédiaire que se répandent des œuvres que la difficulté de rassembler un orchestre laisserait ignorées ou peu connues du grand monde. Il est ainsi, à la composition orchestrale, ce qu'est au tableau la gravure ; il la multiplie, la transmet à tous, et s'il n'en rend pas le coloris, il en rend du moins les clairs et les ombres ¹⁸ ».

A cet avantage purement pratique, tenant aux circonstances de l'organisation des concerts plus qu'à la nature de l'instrument et de la musique elle-même, se joint maintenant ce que Liszt appelle la « puissance assimilatrice » du piano. Le piano permet la diffusion des œuvres, mais pas seulement comme une pâle copie rappelle l'original :

« Nous faisons des arpèges comme la harpe, des notes prolongées comme les instruments à vent, des staccatos et mille autres passages qui jadis semblaient l'apanage spécial de tel ou tel instrument. De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore ¹⁹ ».

Une fois posé, donc, que le piano est d'abord l'instrument qui permet, tout à la fois, la composition et la maîtrise de la transmission de cette composition, puis qu'il peut mieux que l'orchestre diffuser la musique, enfin qu'il assimile les autres instruments, Liszt en vient à Berlioz : les partitions de piano en général donnent aux pianistes l'occasion de démontrer seulement leurs capacités d'interprètes et d'exécutants. Mais ce qu'il a entendu faire, d'après les partitions de Berlioz, est la mise en œuvre des deux fonctions du pianiste : celle

¹⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

de l'instrumentiste et celle du compositeur. Que Berlioz ait servi de fondement à cette pratique d'un nouveau genre de réduction pour le piano d'œuvres orchestrales est révélateur : Berlioz est en effet, le plus fervent anti-arrangeur de son temps ²⁰.

Liszt se fait le fidèle reflet des principes esthétiques du compositeur : c'est donc aussi Berlioz, qui, dans cette collaboration entre les deux musiciens, insuffle ses leçons au pianiste :

« Les *arrangements* faits jusqu'ici des grandes compositions vocales et instrumentales accusent, par leur pauvreté et leur uniforme vacuité, le peu de confiance que l'on avait dans les ressources de l'instrument. Des accompagnements timides, des chants mal répartis, des passages tronqués, de maigres accords, *trahissaient* plutôt qu'ils ne *traduisaient* la pensée de Mozart et de Beethoven ²¹ ».

Dorénavant, le pianiste aura donc la possibilité d'agir en compositeur :

« Si je ne m'abuse, j'ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la *Symphonie fantastique*, l'idée d'une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s'il s'agissait de la traduction d'un texte sacré, à transporter sur le piano, non seulement la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détails et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques. [...] J'ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l'intention de suivre pas à pas l'orchestre et de ne lui laisser d'autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons. Ce que j'ai entrepris pour la symphonie de Berlioz, je le continue en ce moment pour celles de Beethoven. L'étude sérieuse de ces œuvres, le sentiment profond de leurs beautés presque infinies, et aussi les ressources du piano, qui, par un exercice constant, me sont devenues familières, me rendent peut-être moins impropre qu'un autre à cette tâche laborieuse ²² ».

Plusieurs points sont à retenir de ce texte : encore une fois, tout d'abord, la nécessité que l'interprète et le compositeur soient unis dans la personne du pianiste pour parvenir à la compréhension d'une partition. Pour Liszt, c'est l'instrumentiste qui donne ses moyens au compositeur, c'est l'exercice du piano,

²⁰ Voir par exemple Peter Bloom éd., *Lélio ou Le Retour à la vie* (composé en 1831, revu en 1855), New Berlioz Edition, Kassel, Bärenreiter, vol. 7.

²¹ Franz Liszt, *op. cit.*, p. 87.

²² *Ibid.*

le métier de virtuose qui permettent l'accomplissement du compositeur : la partition de piano de la *Symphonie fantastique* est donc l'oeuvre d'un pianiste, certes, mais aussi celle d'un compositeur au sens noble du terme, tout aussi ambitieux que celui de symphoniste ou de compositeur d'opéras.

Une question se pose alors : par-delà l'amitié que Liszt lui portait, pourquoi est-ce la figure de Berlioz, avant même celle de Beethoven, qui lui a servi de catalyseur pour cette démonstration ? Pourquoi Berlioz est-il l'occasion de prouver la grandeur des compositions permises par le piano, mis sur le même plan dorénavant que l'orchestre ?

Les deux musiciens partageaient la même religion de l'art. Pour Berlioz comme pour Liszt, la partition d'un maître est texte sacré : conception nouvelle à l'époque, où les transformations des textes originaux sont monnaie courante.

Plusieurs textes ont été consacrés à Berlioz par Liszt. Dans le cadre de sa pensée sociale, tout d'abord : pour Liszt, après les socialismes utopiques, l'artiste fait l'objet d'une sacralisation ; sa fonction est de guider la masse vers le beau et le bien, sa parole et son art sont donc sacrés.

Lisons le quatrième article de « De la situation des Artistes dans la société et de leur condition dans la société ²³ ». Dans ce texte de jeunesse (26 juillet 1835), à la typographie tout aussi enflammée que le propos, où Liszt traite successivement des (en majuscules) EXECUTANTS, COMPOSITEURS, PROFESSEURS, le pianiste va faire du compositeur une figure sacrée de l'art musical.

Le propos de Liszt dans ces textes est de montrer comment l'artiste, de mage qu'il devait être, est devenu subalterne dans la société où il vit. Passant en revue les différentes catégories de musiciens, c'est donc à Berlioz qu'il s'arrête lorsqu'il traite du compositeur.

L'intérêt de ce texte pour notre propos est qu'il définit la subalternité du musicien en termes de création, et non seulement de statut social. Les créations du mage romantique librement inspiré seraient celles que Berlioz essaie en vain d'imposer au public, symphonies, opéra. Les créations de l'artiste subalterne sont justement celles que dénonçait Liszt dans son texte sur les partitions de

²³ « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », dans *Franz Liszt, Artiste et société*, op. cit., p. 24-30.

piano, celles qui sont ennemies de la composition musicale et ne font appel qu'à la partie exécutante du virtuose :

« Mais que fera Berlioz ? Que deviendront ses puissantes facultés ? [...] Composera-t-il des oratorios, des messes, de la musique religieuse ? [...] Et qui l'exécutera ? Continuera-t-il à faire des symphonies, des ouvertures, des quatuors, de la musique instrumentale ? [...] Que fera donc Berlioz ? Que fera l'élite des jeunes compositeurs, hommes sérieux et consciencieux dont la situation est (à quelques nuances près) identique à la sienne ? – La réponse est toute trouvée, dira-t-on : qu'ils fassent des romances, des chansonnettes, des mosaïques, ou mieux encore, des contredanses et des galops sur les motifs favoris des opéras nouveaux ²⁴ ».

Un second texte de Liszt sur Berlioz vient insister sur cette mystique du compositeur. Le texte que lui inspire à Florence, le 30 novembre 1838, la statue de Persée par Benvenuto Cellini ²⁵. Ici encore, Berlioz va être magnifié en héros par Liszt, devenant le digne égal du héros Persée lui-même, par l'intermédiaire de toute une série de parallèles.

Le but de Liszt dans ce texte est de placer le compositeur au sommet d'une évolution qui fait de l'artiste le triomphateur de la matière brute. L'opéra de *Benvenuto Cellini* serait l'aboutissement d'un processus ébauché par le mythe de Persée : Persée « homme de génie, être mixte, né du commerce d'un dieu et d'une mortelle », triomphe sur la force inerte en tuant la Gorgone. Cette allégorie est incarnée par le sculpteur *Benvenuto Cellini* à l'époque moderne, qui obtient victoire sur la matière par la fonte de sa statue du Persée. Berlioz représente l'étape ultime de cette évolution, lui qui à son tour donne une matière, sonore cette fois, au mythe :

« Ainsi que Cellini, Berlioz s'est vu en butte à des difficultés sans nombre. Contre lui aussi se sont levés des rivaux, impuissants de talent, mais favorisés par les circonstances. Lui aussi a été flétri par le vulgaire du nom de *musicien nouveau* [...]. Berlioz, comme Cellini, lutte contre d'aveugles préventions, contre une malveillance obstinée ; et moins heureux que lui, son œuvre ne peut arriver

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁵ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, op. cit., p. 139-143, Lettre IX, 30 novembre 1838. Voir aussi la Lettre XIII (p. 185-189), adressée à Berlioz.

au public impartial, au peuple, que par l'intermédiaire de ceux mêmes qui lui sont contraires. Le plus grand nombre de ses interprètes lui est hostile ²⁶ ».

En effet, le propos de Liszt est aussi de montrer que le métier de musicien se heurte à des obstacles, pour rester dans la logique de l'allégorie de Persée, différents de ceux du sculpteur : le sculpteur devait surmonter à la fois l'obstacle de la matière et de l'hostilité de ses contemporains ; à cela, le musicien ajoute la fugacité de son oeuvre et la nécessité de trouver des interprètes – nouvelle source d'hostilité – pour lui donner vie :

« Cellini expose sa statue à tous les regards. Elle est là à toute heure, à toute minute. Il en appelle véritablement au peuple. Et c'est ici le noble avantage de la plastique sur la musique, qui n'a point de permanence et ne saurait jamais avoir d'effet absolu, puisque son effet dépend en grande partie de l'exécution ²⁷ ».

On y revient donc, l'exécution semble conçue comme le fondement de l'existence de la musique. Liszt était parti de l'idée que la force du pianiste virtuose venait du fait qu'il était à la fois exécutant et compositeur, et qu'il n'y avait d'autre intermédiaire entre lui et son oeuvre que lui-même. C'est pourquoi, sans doute, l'une de ses premières grandes compositions symphoniques le voit intervenir également comme pianiste. Dans la *Grande Fantaisie symphonique sur les thèmes de Lelio*, en effet, il est tout à la fois interprète, compositeur pour le piano et pour l'orchestre. Il semble bien que sa lecture de l'oeuvre de Berlioz lui ait donné l'occasion de rassembler ces trois forces.

²⁶ *Ibid.*, p. 142.

²⁷ *Ibid.*

