

FRANZ LISZT

PEDAGOGUE

Actes des Rencontres de Villecroze
15 au 19 septembre 1999

sous la direction de Claude Viala

Serge Gut

*Les dernières années d'enseignement de Liszt
au travers des écrits de Carl Lachmund et August Göllerich*

Les dernières années d'enseignement de Liszt au travers des écrits de Carl Lachmund et August Göllerich

Serge Gut

Si l'on excepte la période de carrière internationale de virtuose et une partie des « Années de pèlerinage », soit de 1837 à 1847, Liszt a pratiqué toute sa vie l'enseignement du piano. Dans sa jeunesse, ce fut essentiellement pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère ; plus tard, il s'y livra bénévolement, avec une très grande générosité. En fait, pendant la période weimaroise, puis pendant la période romaine – c'est-à-dire de 1847 à 1868 – cette activité fut assez sporadique, car le maître était alors très absorbé par ses fonctions de Kapellmeister ainsi que par son travail de compositeur¹. C'est à partir de sa vie itinérante partagée entre Weimar, Rome et Budapest, ce qu'il appelait sa vie « trifurquée » – qui débuta en 1869 et dura jusqu'à la fin de sa vie – que son rôle de professeur de piano devint prépondérant².

En effet, à partir de ce moment-là, Liszt va consacrer une partie importante de son temps à l'enseignement pianistique. Les élèves vont rapidement se multiplier et, vers 1879, ils vont constituer un groupe important, surtout à Weimar qui devint le véritable centre de son activité pédagogique. Le nombre de pianistes intéressants que forma Liszt est considérable et, parmi eux, il y eut plusieurs virtuoses illustres dont certains eurent une activité qui se prolongea jusqu'après la seconde guerre mondiale. C'est dire combien les huit dernières années d'enseignement du maître sont particulièrement intéressantes à connaître. Comment se déroulaient ces cours de haut niveau ? Quel répertoire Liszt faisait-il travailler ? Quelles étaient ses remarques et réflexions ?

¹ Il faut toutefois rappeler que c'est pendant l'époque de Weimar que Liszt forma deux de ses élèves les plus remarquables : Hans von Bülow (1830-1894) et Carl Tausig (1841-1871).

² On trouvera un résumé substantiel de l'activité pédagogique de Liszt dans Serge Gut, *Franz Liszt*, Paris-Lausanne, Editions De Fallois-L'Age d'Homme, 1989, ch. XVIII, p. 232-241.

Sans doute ne pourra-t-on jamais reconstituer parfaitement et intégralement l'atmosphère et le contenu de ces séances extraordinaires. Mais on peut affirmer que grâce à deux documents importants et très fournis, il est désormais possible de répondre de manière relativement satisfaisante aux questions posées ci-dessus. Le premier document est le *Journal* de Carl Lachmund qui reproduit avec beaucoup de soins un nombre important de paroles prononcées par le maître au cours des leçons magistrales données entre avril 1882 et juillet 1884. Le second consiste en une très grande quantité de notices prises sous forme de *Journal* par August Göllerich entre mai 1884 et juin 1886. On obtient ainsi pour les cinq dernières années de la vie du grand musicien une succession continue d'observations du plus haut intérêt.

Avant de considérer le contenu de ces deux importantes sources, il paraît utile de donner quelques indications sur leur publication et sur leurs auteurs respectifs ainsi que sur la manière dont ils ont conçu leur tâche.

Le *Journal* de Lachmund a été publié pour la première fois en 1970, bien après sa mort, sous le titre de *Mein Leben mit Franz Liszt*. Il s'agit d'une traduction de l'original anglais, comprenant également de nombreux extraits des lettres que l'épouse de Lachmund envoyait régulièrement, chaque semaine, à sa famille vivant aux Etats Unis, ainsi que d'importants passages du dernier *Journal* que Liszt écrivit en 1876. La publication ne correspond pas aux normes scientifiques habituelles, car la traduction prend souvent de grandes libertés et arrive même parfois à déformer ce que voulait dire l'auteur. Toutefois, l'ouvrage est très agréablement présenté et pourvu de nombreuses illustrations³. En 1995, Alan Walker nous proposa l'original anglais, édité avec beaucoup de soin, pourvu d'une introduction, de nombreuses annotations, d'exemples musicaux explicatifs, de quatre appendices, de vingt illustrations et d'un index des noms et des matières⁴. Il est désormais très préférable de se

³ Carl V[alentin] Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege (Allemagne), G.E. Schroeder-Verlag, 1970, 316 p. Né le 27 mars 1853 à Booneville, Missouri, de parents allemands émigrés aux Etats-Unis en 1850, Carl V. Lachmund épousa le 8 mai 1877 Caroline Culbertson (née le 23 avril 1854 et morte en mai 1889) et mourut à New York le 20 février 1928. En dehors de ses talents de pianiste, de compositeur, de pédagogue et d'organisateur (c'est lui qui fonda le *Conservatory of Music* de New York), Lachmund avait des dons de journaliste (il publia de nombreux articles) et même d'écrivain, ce qui explique que son *Journal* est extrêmement agréable à lire.

⁴ *Living with Liszt from the Diary of Carl Lachmund - An American Pupil of Liszt 1882-1884*. (Franz Liszt Studies Series 4). Edited, Annotated and Introduced by Alan Walker. Stuyvesant, NY,

baser sur cette publication. Lachmund écrit dans un style très alerte et sans doute – contrairement à ce qu'il affirme – il enjolive parfois les faits. Mais il sait nous faire revivre d'une manière très intense le déroulement des cours assurés par le maître. En fait, il ne se contente pas de ce cadre étroit, car il décrit tout l'environnement weimarois d'alors, les excursions en compagnie de Liszt, les réceptions privées, les multiples événements du quotidien. Il nous livre aussi ses réflexions personnelles et ses appréciations; il va même jusqu'à nous rapporter maintes anecdotes ainsi que les divers « bruits » qui circulaient. Sans doute frise-t-on parfois le commérage, mais le tableau d'ensemble qui nous est brossé est extrêmement vivant et nous situe parfaitement l'atmosphère d'alors ⁵.

Les notices d'August Göllerich ont été éditées de manière très soignée, avec toutes les exigences scientifiques souhaitables, par Wilhelm Jerger en 1975 ⁶. Né le 2 juillet 1859 à Linz et mort le 16 mars 1923 dans la même ville, Göllerich a été l'élève et le secrétaire de Liszt de mai 1884 jusqu'à sa mort. Il l'a suivi dans tous ses déplacements, à Weimar, à Rome, à Budapest, et il fut le seul avec Cosima Wagner à assister à ses derniers instants. Dès sa première leçon, le 31 mai 1884, il tint un Journal où il nota d'une façon très précise pour chaque leçon donnée par le maître, la date, l'heure, le nom des morceaux exécutés et le nom des exécutants en les numérotant ; puis pour chaque oeuvre, il écrivit ses propres remarques (entre crochets) et les observations de Liszt (entre guillemets ⁷). Il s'agit donc de carnets de notes extrêmement précieux, puisqu'ils relatent en un style télégraphique, sans « littérature », des faits exacts. Dans leur sécheresse, les informations fournies sont surtout très riches dans trois domaines :

Pendragon Press, 1995. XLIII-421 p. Curieusement, A. Walker ne fait aucune mention de l'édition allemande antérieure.

⁵ Il faut signaler que le *Journal* de Lachmund est beaucoup plus complet pour l'année 1882 que pour l'année 1884, l'année 1883 prenant une position intermédiaire.

⁶ *Franz Liszt Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, herausgegeben von Wilhelm Jerger. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 39.) Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975. 160 p. J'ai fait un compte rendu détaillé de cet ouvrage dans la *Revue de Musicologie*, 65/2 (1979), p. 199-200.

⁷ Pour être très précis, il paraît utile de dire que les annotations de Göllerich sont inégales. Elles sont très complètes pour l'année 1884 (cours uniquement à Weimar), puis pour les cours donnés par Liszt à Weimar en 1885 jusqu'à la leçon XI. Pour la suite des cours donnés à Weimar (leçons XII à XXXI) Göllerich se contente de donner le nom des élèves et des pièces qu'ils exécutent. À part exceptions, il procède de même pour les cours donnés à Rome et à Budapest.

1. *La littérature pianistique étudiée.*
2. *Les indications pédagogiques.*
3. *Les appréciations de Liszt sur les compositeurs joués et sur ses propres oeuvres.*

Entre le style prolix et imagé de Lachmund et celui lapidaire de Göllerich, le contraste est considérable. Il suffit de comparer l'année 1884 – commune aux deux sources – pour constater l'extraordinaire différence dans l'approche des mêmes événements. C'est pour cette raison que les deux documents se complètent à merveille. On ne prendra qu'un exemple : sans Lachmund, on ne pourrait se faire une idée de l'atmosphère propre aux « master classes » de Liszt ; sans Göllerich, on ne saurait avec précision combien d'élèves ont joué à chaque séance et quels étaient les morceaux vraiment exécutés.

Munis de ces informations nécessaires, on peut passer à l'examen du contenu de ces deux documents. Celui de Lachmund, précisons-le, concerne uniquement Weimar, car cet élève n'a jamais été à Rome et à Budapest. Quant à Göllerich, s'il a bien été à Rome et à Budapest, ses remarques concernant les cours donnés dans ces deux villes sont tellement parcimonieuses, qu'elles restent d'intérêt relatif. Aussi, sauf indication contraire, tous les renseignements donnés se rapporteront à Weimar qui est en fait, comme on l'a déjà souligné, le centre principale de l'activité lisztienne en ce domaine. On procédera en considérant séparément les divers aspects abordés.

Le cadre général de l'enseignement

Tout d'abord, il est utile de rappeler que l'enseignement du piano par Liszt a beaucoup varié au cours de son existence. Ceci est dû principalement à deux causes, indépendamment des changements résultant du mûrissement de chaque individu au fur et à mesure de son avancée dans l'existence. Dans sa jeunesse, Liszt – rappelons-le – avait une clientèle payante à laquelle il fallait donner un minimum de satisfaction et qui, en outre, avait un niveau technique souvent assez faible. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans environ, Liszt était également soucieux de l'amélioration de sa propre technique pianistique, bien qu'elle fut déjà époustouflante à partir de sa

vingt-et-unième année⁸. Il est bien évident que ces préoccupations se reportent dans ses leçons à ses élèves⁹. À partir de la « vie trifurquée », Liszt offre son enseignement de manière entièrement gratuite, ce qui lui donne une très grande liberté vis-à-vis de ses élèves. En outre, il n'accepte que des pianistes déjà munis d'un haut niveau de technique pianistique. Les particularités de la technique ne l'intéressent plus du tout et il se concentre sur les problèmes d'interprétation.

C'est surtout grâce aux informations données par Lachmund que l'on peut se faire une idée à peu près vraisemblable de la façon dont se déroulaient ces séances pianistiques. Indiquons d'abord leur fréquence. Les cours avaient lieu trois fois par semaine, les mardis, jeudis et samedis, avec une durée théorique de deux heures. Parfois, selon l'humeur du maître, les séances pouvaient être écourtées à une heure – ce qui était exceptionnel – ou au contraire s'allonger à trois heures et même plus. Elles avaient lieu à la *Hofgärtnerei* (maison de jardinage de la cour). Le nombre des élèves oscillait entre une vingtaine et une quarantaine¹⁰. Ils constituaient un assemblage très cosmopolite, provenant de nombreux pays différents¹¹. Liszt n'attachait aucune

⁸ J'ai étudié ce problème assez délicat de la technique pianistique lisztienne entre sa vingtième et sa vingt-cinquième année dans « Franz Liszt et la virtuosité pianistique à Paris dans les années 1830 », dans *Musicologie au fil des siècles*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 303-319, en particulier les pages 312-319.

⁹ Ce fait est manifeste quand on lit de Auguste Boissier, *Liszt pédagogue*, Paris 1927, reprint Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1976.

¹⁰ Sans compter les visiteurs admis aux séances, en général des personnages importants de passage, Lachmund précise : « C'est ainsi qu'il y avait habituellement plusieurs, parfois jusqu'à une douzaine de visiteurs présents. [...] Il [Liszt] avait l'habitude d'inviter encore certains visiteurs à sa séance d'enseignement ». (*So there were usually several, and occasionally as many as a dozen visitors present. [...] he still would invite some callers to come to the lesson-soirée.*), in *op. cit.*, p. 71 [MLFL, p. 86] (mes références se rapportent à l'édition originale anglaise, mais j'y ajoute, entre crochets, la référence à l'édition allemande, précédée du sigle MLFL). Il arrivait que le Grand Duc lui-même venait y assister, comme nous le confirme Lachmund : « Parfois il [le Grand Duc] rendait visite aux leçons du maître ». (*Occasionally he [the Grand Duke] would visit the master's lesson-afternoons.*), in *ibid.*, p. 26 [MLFL, p. 43]. Lachmund mentionne expressément la venue du Grand Duc à la leçon du 27 juin 1882 (*Ibid.*, p. 97 [MLFL, p.105-106]).

¹¹ Pour la séance du 27 juin 1882, Lachmund nous précise : « Les nationalités des élèves étaient si diverses que l'on aurait pu prendre le cours pour une assemblée internationale. Cela m'a surtout frappé au moment où j'ai laissé glisser mes yeux d'un élève à l'autre et où j'ai pu constater qu'à cette présente leçon, il y avait au moins une douzaine de nations différentes représentées : l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, la Norvège, la Suède, la Pologne, la Russie, la Hongrie, le Portugal, la Turquie, la Suisse et l'Amérique – un véritable brassage de

importance à la provenance nationale ou à l'origine sociale ¹². Les lettres de recommandation ne l'impressionnaient guère ; souvent, il refusait même de les lire. Seule lui importait la qualité pianistique du candidat. Il lui arrivait même d'aider financièrement certains sujets brillants qui avaient des difficultés d'argent ¹³.

Les élèves attendaient dans le jardin devant la porte d'entrée à partir de quinze heures environ. Quand le maître avait fini sa sieste, il se mettait à la fenêtre de sa chambre située au premier étage et faisait signe à ceux qu'il appelait ses enfants, de monter. Ceux-ci passaient alors dans le grand salon double du premier étage et déposaient sur une table ronde se trouvant dans un coin les morceaux de musique qu'ils avaient l'intention de jouer. Le maître y jetait un coup d'oeil, choisissait un morceau, demandait qui l'avait apporté et l'invitait à passer au piano, un splendide Bechstein de concert ¹⁴. Il pouvait parfois, plus rarement, s'adresser directement à un élève très brillant qu'il avait repéré du regard, en le priant de jouer le morceau qu'il avait préparé. Pendant l'exécution, Liszt avait l'habitude de se promener de long en large dans le salon, en faisant glisser ses chaussons sur le parquet. Puis brusquement, quand un passage retenait son attention, il s'approchait du piano, faisait une remarque, souvent même prenait la place de l'élève et jouait lui-même le passage incriminé. Sans doute était-ce là la partie la plus importante de l'enseignement :

languages ». (*So diverse were the nationalities of the pupils that one might have taken the lesson for an international assembly. This struck me as my eyes passed from one to another, a dozen nations were represented. Germany, Holland, England, Norway, Sweden, Poland, Russia, Hungary, Portugal, Turkey, Switzerland, America - indeed a babble of languages.*), in *op. cit.*, p.97 [MLFL, p. 106].

¹² C'est aussi ce que Mme Lachmund, dans sa lettre à ses parents, confirme : « Certains élèves sont des échantillons étranges; ils proviennent de toutes les couches de la société. S'ils sont musicalement doués, le maître ne les refuse jamais ». (*Some of the pupils are queer specimens; they come from all ranks of society. If they are musicianly the Master will never turn them off.*), in *op. cit.*, p. 60 [MLFL, p. 69].

¹³ C'est à nouveau Lachmund qui nous confie : « Bien que Liszt n'en eût jamais parlé, ceci nous montre [ce qui vient d'être dit] qu'il avait aidé financièrement plusieurs élèves jusqu'aux limites de ses propres moyens, et ces moyens étaient à cette époque, en raison de son grand âge, très modestes ». (*While Liszt never let it be known, this shows that he had been aiding pupils in their living expenses to the limit of his means, which at this period and in his old age, mind you, were very moderate.*), in *ibid.*, p. 307 [MLFL, p. 267].

¹⁴ Lachmund précise que Liszt, par politesse envers le pays dans lequel il séjournait, avait l'habitude d'utiliser un instrument du meilleur facteur de pianos de ce pays. Ainsi, il jouait sur un Bösendorfer à Vienne, sur un Érard à Paris et sur un Pleyel à Londres (*op. cit.*, p. 13 [MLFL, p. 30]).

voir comment le maître procédait lui-même. Mais plus fondamentale encore, me semble-t-il, était l'atmosphère générale qui se dégageait de ces séances extraordinaires et aussi peu conventionnelles que possible¹⁵. Franz Liszt agissait à la façon d'un gourou qui semblait s'adresser directement à la psyché de ses disciples. Lachmund résume bien la situation en constatant :

« Chez Liszt, l'enseignement était un acte d'amour. [...] Quelle merveilleuse opportunité était-ce pour ces jeunes artistes qui avaient assez de chance pour pouvoir entrer dans ce cercle magique et se chauffer aux rayons intellectuels de ce génie trois fois par semaine. [...] Évidemment, ce n'étaient pas des leçons au sens habituel du mot, car ceux qui y participaient ont reçu beaucoup plus d'idées et d'idéals spirituels que ce qu'ils auraient pu trouver dans l'entourage de n'importe quel conservatoire. Si la musique a un ciel propre, c'est bien ici qu'on peut en trouver le portail d'entrée¹⁶ ».

Pour bien comprendre l'extraordinaire don de soi et l'abnégation de Liszt, il faut se remémorer qu'à cette époque de son existence, il était en fait un nomade sans domicile fixe, sans famille qui l'entourait, sans la douce chaleur d'un foyer intime. Ceux qu'il appelait *meine Kinder* [mes enfants] représentaient sa véritable famille. Il avait en fait autant besoin d'eux qu'eux de lui¹⁷.

¹⁵ Lachmund remarque à ce sujet : « La façon d'enseigner de Liszt ne peut être codifiée, il s'efforçait de dégager l'esprit de l'oeuvre ». (*Liszt's teaching cannot be codified, he strove for the spirit of the work.*), in *op. cit.*, p. 14 [MLFL, p. 31]. Puis ailleurs : « On peut difficilement décrire sa façon d'enseigner, et on ne peut certainement pas l'analyser. » (*One can hardly describe, and certainly not analyze his teaching.*), in *ibid.*, p. 19 [MLFL, p. 36].

¹⁶ *With Franz Liszt teaching was a labor of love. [...] What a wonderful opportunity it was for those young artists who were fortunate enough to enter this magic circle, and bask in the intellectual rays of this genius, three times a week. [...] Of course, these were not lessons as usually understood, for the participants absorbed higher spiritual ideas, and ideals, than can be found in the environment of any conservatory. If music has a separate heaven, here were the portals.* In *op. cit.*, p. 47 [MLFL, p. 57].

¹⁷ Lachmund remarque : « Au fur et à mesure qu'il avançait en âge et que sa santé déclinait, il devenait de plus en plus conscient de sa vie solitaire; il n'avait aucun parent proche pour lui tendre une main aimante et compatissante ». (*His lonely situation came to mind, with signs of age and enfeebled health now more frequent, he had not one blood-relative near to extend a loving and sympathetic hand.*), in *op. cit.*, p. 337 [MLFL, p. 290]. Après sa réconciliation avec les Wagner en 1872, Liszt retrouva au cours de ses séjours à Bayreuth, jusqu'à la mort de Wagner en 1883, la douceur de la vie de famille chez sa fille Cosima et il s'occupait avec beaucoup d'attention de ses petits enfants qu'il adorait. Cf. Serge Gut, *Franz Liszt*, p. 265.

Les observations sur la technique et l'interprétation

Très rarement, on l'a déjà dit, Liszt donnait des conseils de technique pianistique. C'est à nouveau Lachmund qui nous le signifie de façon formelle :

« Liszt n'enseignait pas la technique habituelle. [...] A part quelques rares exceptions, il n'acceptait pas d'élèves dont la technique était insuffisamment développée. Alors qu'il donnait occasionnellement des conseils relatifs à la technique, ses élèves venaient en fait à Weimar pour acquérir une parfaite maturité au sens musical le plus élevé. [...] Il [Liszt] ne donnait jamais de longues explications; ses paroles, bien que peu nombreuses, étaient totalement pertinentes. Dans son enseignement, il n'indiquait bien des choses que par symboles, ou par un geste, ou même par une grimace. Si un élève avait une technique maladroite ou faisait montre d'une mauvaise méthode, le Maître s'exclamait avec indignation : "Peuh ! Je ne suis pas un pro-fes-seu-eu-eur !" [...] Puis, avec mépris : « Vous devez aller ailleurs : pour de telles choses, allez dans un conservatoire ¹⁸ ! ».

Parmi les rares conseils techniques donnés, le plus fréquent était la recommandation d'utiliser à la main droite, en faisant des octaves, le quatrième doigt sur les touches noires ¹⁹. Lachmund signale également que dans le prélude de la transcription pour piano de la vingt-huitième cantate de J.-S. Bach, Liszt donna de précieux conseils de doigtés ²⁰.

¹⁸ *Ordinary technic he would not teach. [...] Barring a few exceptions he did not accept pupils whose technic was insufficiently developed. While he occasionally gave advice in matters of technic, his followers came to Weimar to acquire maturity in the highest musical sense. [...] He never made lengthy explanations; his words though few, were decidedly to the point. Much of his teaching was by symbolism, by gesture or even by grimace. If a pupil bungled in technic or exhibited bad method the Master [...] indignantly exclaimed: « Pch ! I am no Pro-fes-sor. » [...] Then, with scorn : « You must go elsewhere ; go to a Konservatorium for such things. »* In *op. cit.*, p. 47-48 [MLFL, p. 57-58]. Lachmund revient sur cet aspect de l'enseignement lisztien : « Il ne disait rien, ou peu de choses, sur la technique habituelle. Pourquoi l'aurait-il fait ? Toute personne ayant besoin d'un enseignement technique n'avait rien à faire ici. Ceux qui venaient à lui avaient une maîtrise technique suffisante pour pouvoir terminer les pièces qu'ils lui jouaient ». (*Of plain technic he said little or nothing. Why should he have done so? Anyone requiring instruction in technic did not belong here. Those who came to him had sufficiently mastered technic to finish later the pieces they played to him.*), in *op. cit.*, p. 14 [MLFL, p. 31-32].

¹⁹ cf. Lachmund, *op. cit.*, p. 273 [MLFL, p. 244] et Göllicherich, *op. cit.*, p. 32 et 140.

²⁰ *Op. cit.*, p. 331 [MLFL, p. 283].

Dans les conseils d'ordre général, on est frappé par la grande importance attachée au rythme et au tempo. Les remarques sur ce sujet sont très nombreuses. Il n'est pas possible de toutes les mentionner. On retiendra d'abord cette déclaration globale de Liszt : « Je n'aime pas les *tempi* trop rapides, comme on les entend souvent, de nos jours, chez les virtuoses ; ils ne sont justifiés que dans quelques cas exceptionnels, peut-être chez Mendelssohn ²¹ ». A propos de l'inégalité à observer dans l'exécution de certains temps, on citera l'intéressante remarque suivante relevée par Lachmund, à propos de *l'Ouverture de Guillaume Tell* : « Dans la mélodie *champêtre*, le pianiste joua les trois temps d'une manière trop égale, et alors le maître nous fit une utile suggestion à l'égard du phrasé. Il souhaitait que les trois temps ne soient pas joués d'une manière parfaitement égale : « Non – ceci est trop banal, dit-il. Tenez le premier temps un peu plus longuement et supprimez la durée ainsi empruntée aux deux temps suivants ²² ». La façon dont Liszt pratiquait le *rubato*, auquel il attachait la plus grande importance, est très difficile à décrire. Lachmund nous propose les deux formulations suivantes. D'abord : « Le *rubato* lisztien ressemble beaucoup à une retenue momentanée du temps, avec un léger arrêt par ci par là sur une note significative ; et si cela est fait proprement, on obtient un phrasé déclamatoire et remarquablement convaincant ²³ ». Puis, à propos de la *canzone de Venezia e Napoli* : que Liszt avait trouvé mal interprétée par un élève : « Sur ce, il [Liszt] prit place lui-même au piano et joua le morceau en donnant à chaque note de la mélodie le poids exact qu'elle devait avoir. Et il la joua d'une manière si libre et si déclamatoire que tout le rythme de l'accompagnement de la main gauche en fut changé, pour pouvoir être en synchronisation avec elle ; les groupes de triples croches étant un peu précipités par ci, et relâchés par là, et parfois même totalement interrompus. Combien cela sonnait merveilleusement ! Bien évidemment, de telles fluctuations artistiques, de tels *rubatos* déclamatoires doivent être dûment expérimentés ²⁴ ».

²¹ *I am not in favor of extreme tempi, as often heard done by virtuosos of today. It is justifiable only in a few exceptions - perhaps with Mendelssohn.* Lachmund, *op. cit.*, p. 275 [MLFL, p. 245].

²² *In the pastorale melody the pianist played the three beats too evenly, and here the Master made a fine point in phrasing. He would not have three beats exactly of even value : « no, that is too ordinary », he said. « Hold the first beat an idea longer, then make up the borrowed time on the two following beats ».* In *ibid.*, p. 249 [MLFL, p. 229]. Il s'agit des trois temps de la mesure 17.

²³ *The Liszt rubato is more like a momentary halting of the time, by a slight pause here or there on some significant note, and when done rightly brings out the phrasing in a way that is declamatory and remarkably convincing.* In *ibid.*, p. 53 [MLFL, p. 62].

²⁴ *With this he himself took the seat and played it, giving every note of the melody with significant*

Sur un autre point également, Liszt était très exigeant : celui d'un bon phrasé. On retiendra ces deux remarques rapportées par Lachmund. D'abord : « Le grand violoniste Joachim phrase d'une manière excellente. Il ne déchiquette pas les phrases, mais les rassemble en groupes de quatre à huit mesures ²⁵ » ; puis : « Ne phrasez pas mesure par mesure, cela atrophie l'expression. Normalement, on regroupe quatre mesures ou davantage dans une phrase. Si vous procédez ainsi, vous obtenez des lignes plus larges ²⁶ ». Et toujours à propos du phrasé, cette fois-ci observé à partir du jeu de Liszt lui-même, alors qu'il jouait *l'Etude* op. 10 n° 11 de Chopin, Lachmund commente : « Sa façon de phraser semblait encore plus frappante et elle était distinctement lisztienne, une particularité que ses biographes ont plutôt négligée. Sa manière de phraser était tellement convaincante que chaque morceau connu devenait sous ses doigts une véritable révélation ²⁷ ».

Les autres remarques concernant l'interprétation sont plus dispersées et demanderaient à être examinées au cas par cas. Il faut alors prendre chaque morceau séparément, ce qui est ici impossible à faire. À titre d'échantillon, on citera trois remarques du maître. Ainsi, quand à la séance du 29 juin 1885, Stradal ²⁸ et Göllicher jouèrent la version à deux pianos de *l'Héroïde funèbre* de Liszt, à la reprise en octaves du thème de la partie médiane, le maître indique : « presque toujours avec la pédale, ne presque jamais relâcher la pédale ²⁹ ». A la séance du 5 juin 1884, alors que l'on jouait à deux pianos le *Konzertstück* pour piano et orchestre op. 92 de Schumann et qu'un élève demanda quel tempo il

*weight, and in such free and declamatory style that the entire left hand accompaniment became changed in rhythm to synchronize with it, the groups of thirty-second notes being hastened a bit here, or slackened elsewhere, even entirely interrupted at times. And how wonderful it sounded ! Of course such artistic fluctuations, such declamatory rubatos have to be experienced. In ibid., p. 102 [MLFL, p. 109]. Curieusement, Göllicher ne signale qu'exceptionnellement des indications de rubato ; et quand il le fait, c'est sans commentaire, si bien que cela ne sert à rien. Ainsi, pour la Première Polonaise de Liszt, il mentionne : « Le premier thème très rubato ». (*Das 1. Thema sehr rubato.*), in *op. cit.*, p. 116.*

²⁵ Joachim (the great violinist) phrases excellently. He does not chop the phrases to pieces, but draws four or eight measures together. In *op. cit.*, p. 51 [MLFL, p. 60].

²⁶ Do not phrase measure by measure ; it stunts expression. One should usually draw together four or more measures into a phrase; by doing this you obtain broader lines. In *ibid.*, p. 146 [MLFL, p. 146].

²⁷ ...his phrasing seemed to me still more striking, and it was distinctively Lisztian, a point which his biographers have rather overlooked. His phrasing was so illuminating in manner that any familiar piece, coming from under his fingers, became a revelation. In *ibid.*, p. 205 [MLFL, p. 191].

²⁸ August Stradal, né à Teplitz en 1860 et mort à Schönlinde (Bohème) en 1930.

²⁹ (*fast immer mit Pedal, das Pedal kaum auflassen.*) Göllicher, *op. cit.*, p. 75.

fallait prendre, Liszt prit celui du compositeur et, constatant qu'il n'était pas bon, fit la remarque suivante : « Chez Schumann, on ne peut pas se fier à de telles indications, vous savez qu'il avait un métronome détraqué ³⁰ ». Enfin, voici une troisième et dernière remarque, parmi tant d'autres. Alors que Reisenauer jouait, à la séance du 26 juin 1883, la transcription de Liszt de la *Danse macabre* de Saint-Saëns, Liszt lui conseilla de ne pas jouer les accords brisés dans la même direction, comme écrit sur la partition, mais alternativement en montant et en descendant. Puis il commenta : « cela confère au passage une agréable variété. « Je ne l'ai pas écrit ainsi, dit-il, car cela prend trop de temps ³¹ ».

Le répertoire utilisé

On l'a déjà dit plus haut, mais il faut le répéter, Liszt n'a jamais imposé un répertoire particulier. Les élèves apportaient les morceaux qu'ils désiraient interpréter et les déposaient sur la table ronde du salon. Toutefois, il est bien évident qu'en fonction de la personnalité lisztienne, les élèves choisissaient en général des morceaux susceptibles de l'intéresser. On a vu que c'est lui qui faisait son choix parmi les pièces proposées. Aussi ne sera-t-on pas surpris de constater que les noms qui reviennent le plus fréquemment sont ceux de Chopin, Beethoven, puis en retrait Schumann, sans compter, bien entendu, celui de Liszt lui-même qui, de loin, vient en tête. Mais de nombreux compositeurs aujourd'hui plus ou moins oubliés – dont certains ont connu leur heure de gloire – reviennent à plusieurs reprises, comme Joachim Raff (1822-1882) qui fut longtemps dans les années 1850 secrétaire de Liszt, Giovanni Sgambati (1841-1914), l'élève et compositeur italien le plus estimé du maître, Carl Tausig dont on a déjà parlé, Anton Rubinstein (1829-1894), pianiste russe extrêmement célèbre et compositeur de renom, Xaver Schwarwenka (1850-1924), pianiste allemand qui eut une carrière internationale, Henryk Wieniawski (1835-1880), célèbre violoniste polonais et Julius Reubke (1834-1858) qui fut élève de Liszt et mourut trop jeune pour réaliser les promesses de son immense talent. On remarquera qu'il s'agit toujours de personnalités du XIX^e siècle, donc de

³⁰ (*Bei Schumann kann man sich auch darauf nicht verlassen, Sie wissen ja, dass er einen falschen Metronom hatte !*), in *ibid.*, p. 34.

³¹ *This gives a pleasing variety to the part. « I did not write it so », he said, « it takes too much time ».* Lachmund, *op. cit.*, p. 194 [MLFL, p. 183].

contemporains. Le XVIII^e siècle est très rarement représenté, en général par J. S. Bach, exceptionnellement par Scarlatti et Mozart. Grâce aux indications très précises de Göllerich, il est possible d'affiner ces observations et de donner des chiffres quantitatifs très exacts. J'ai établi des listes à partir des cours donnés par Liszt à Weimar en 1884 et 1885 ainsi qu'à Rome pendant l'hiver 1885-1886. Les cours donnés à Budapest en 1884 et 1885 ainsi qu'à Weimar en 1886 sont trop peu nombreux pour obtenir des moyennes significatives³². Les noms retenus sont ceux de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann et Rubinstein (Anton). J'ai séparé les chiffres se rapportant à Rome (hiver 1885-1886) et à Weimar, et, pour ces derniers, les années 1884 et 1885. Voici d'abord un premier tableau avec indication, pour chaque ville et chaque année, du nombre de cours donnés et du nombre d'interventions à chaque cours³³:

WEIMAR	cours	morceaux
1884	15	131
1885	46	253
ROME	cours	morceaux
1885/1886	29	125

³² Du 18 au 25 février 1885, Liszt donne cinq cours à Budapest, puis quatre autres du 2 au 6 mars 1886, ce qui fait un total de neuf cours. Il donne également neuf cours à Weimar du 17 mai au 26 juin 1886.

³³ Chaque élève intervient en général avec un seul morceau. Mais il arrive parfois qu'il en joue deux. C'est toujours le nombre de morceaux (et non d'élèves) qui a été pris en compte.

Nous avons ici un nombre représentatif de morceaux nous permettant d'établir avec une certaine fiabilité le tableau suivant :

Compositeur	Weimar	Weimar	Rome	Total
	1884	1885	1885/86	
Bach	5	4	1	10
Beethoven	2	3 5	4	41
Chopin	24	31	13	68
Liszt	46	84	60	190
Rubinstein	7	5	2	14
Schumann	8	12	4	24

On constate que Liszt vient nettement en tête, puisqu'il est plus de deux fois plus joué que celui qui le suit. On est surpris de constater que jamais sa superbe Sonate n'apparaît. En revanche, on trouve un nombre très important de Fantaisies et transcriptions³⁴. Chopin est à son tour – parmi les compositeurs autres que le maître – de loin le musicien le plus joué. Beethoven vient ensuite et, en retrait, Schumann. On ne manquera pas d'être surpris de voir que Anton Rubinstein était davantage joué que J. S. Bach³⁵.

Remarques sur les grands compositeurs et sur ses propres oeuvres

Au cours de ses leçons magistrales, Liszt commentait souvent la valeur de telle ou telle oeuvre et, indirectement, du compositeur qui l'avait écrite. On a là tout un lot d'avis et de remarques, jaillis spontanément, donc profondément

³⁴ Je n'ai compté que celles provenant de ses propres oeuvres ; mais je n'ai pas retenu les transcriptions d'oeuvres d'autres compositeurs. On y trouve pourtant des morceaux que Liszt aimait tout particulièrement. C'est ainsi que Lachmund nous rapporte que sa transcription de la *Marche hongroise en ut mineur* de Schubert était un de ses morceaux favoris (*op. cit.*, p. 31 [MLFL, p. 26]). Il en allait de même pour sa transcription de la Fantaisie pour piano et orchestre du même Schubert (*ibid.*, p. 235 [MLFL, p. 217]).

³⁵ C'est intentionnellement que je n'ai pas retenu les noms de grands compositeurs comme Weber, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Grieg et Dvorak, car ils n'étaient qu'exceptionnellement interprétés.

authentiques. Il est intéressant d'en rapporter certains, surtout ceux concernant les grands compositeurs.

On considérera tout d'abord Bach et Beethoven, deux maîtres que Liszt admirait tout particulièrement et mettait hors catégorie. Lachmund, du reste, les nommait souvent ensemble. Citons-en trois passages. D'abord : « Le maître était toujours plus exact et scrupuleux avec Bach et Beethoven qu'avec ses propres compositions ³⁶ » ; puis : « Quand quelqu'un désirait jouer quelque chose de Bach ou de Beethoven, Liszt prenait son plus profond sérieux ³⁷ ». Toutefois, si l'on cherche des commentaires précis sur certaines oeuvres, ce n'est qu'avec Beethoven qu'on les trouvera ³⁸. Pour ce compositeur, il n'y a que l'embarras du choix, aussi bien chez Lachmund que chez Göllerich. Mais tandis que ce dernier reproduit sèchement les interventions de Liszt, Lachmund les commente. Ainsi, à propos de l'exécution de la transcription lisztienne du mouvement lent de la *Septième Symphonie*, on peut lire : « Ses propres paroles – éloquentes sur sa façon de jouer – me revenaient maintenant à l'esprit : « Comme cela plane ! Il n'y a rien de pareil sur cette terre ! » Effectivement, il semblait que quelque chose planait dans l'air au-dessus de nous. Et comme cela chantait dans notre propre âme ! Quand il eut fini, on eut l'impression que l'on allait entendre le battement des ailes des anges ³⁹ ». Toujours pendant la même leçon, alors que Liszt

³⁶ *The Master was always more exacting and painstaking with Bach and Beethoven than with his own works.* In *op. cit.*, p. 34 [MLFL, p. 51].

³⁷ *When someone wanted to play something by Bach or Beethoven, Liszt became deeply serious.* In *ibid.*, p. 68 [MLFL, p. 83].

³⁸ En fait, malgré les déclarations de Lachmund, il est à peu près certain que Liszt n'était pas autant ému par la musique de Bach que par celle de Beethoven. Il suffit de regarder de près les remarques rapportées par Göllerich concernant Bach, pour constater que jamais Liszt ne trouve d'exclamations aussi fortes que pour Beethoven. On peut même relever au sujet de la *Fantaisie chromatique et Fugue*, la remarque suivante : « Je n'aime pas ce morceau, bien que je sache qu'il est splendide. - Pour moi, il y a trop peu de nouveautés ». (*Das Stück mag ich nicht, obwohl ich weiss, dass es herrlich ist. - Es ist mir zu wenig Novität.*), in *op. cit.*, p. 57.

³⁹ *His own words [...] now came to my mind expressive of his own playing : « Wie das schwebt ! Wie es auf Erden nicht ist » Indeed, it seemed to hover in the air over us. And how it sang into one's very soul! When he finished it was as if we expected to hear wings of angels fluttering.* In Lachmund, *op. cit.*, p. 164 [MLFL, p. 162]. Il s'agit de la séance du 8 septembre 1882. Göllerich rapporte la même expression de Liszt à propos du même morceau joué à la séance du 8 juillet 1885 : « Il [Liszt] joua lui-même toute la première page d'une manière inoubliable. [...] Le thème en triolets « très solennel et sans agitation. Il n'y a rien de pareil sur cette terre ! » (*Er [Liszt] spielte selbst die ganze erste Seite unvergesslich vor ; [...]. Das Triolen-Thema «sehr getragen und ohne Erregung» , - « das hat nichts mit dieser Welt zu tun ! »*) In *op. cit.*, p. 81-82.

interprète la Sonate op. 106, Lachmund nous rapporte : « Quand il arriva à l'adagio – [...] et il aimait tendrement ces mouvements lents de Beethoven – ses paupières s'abaissèrent un peu et sa respiration se fit nettement plus pesante. Nous étions tous fascinés, immobiles, osant à peine respirer de peur de rompre le charme. Cela semblait un moment historique ⁴⁰ ». Tandis qu'un élève joue le dernier mouvement de la *Sonate* op. 110, Liszt s'exclame : « Oh, c'est un morceau merveilleux ⁴¹ ! ». On terminera ces considérations par cette remarque générale, à propos des transcriptions des Symphonies : « En raison de leur polyphonie, ce sont des oeuvres qu'il est très important de jouer. Il est absolument nécessaire de très bien connaître les Symphonies de Beethoven ⁴² ».

Passons à Chopin. C'était certainement le compositeur qui était le plus proche du coeur de Liszt ⁴³. Commençons par cette remarque générale du maître, à propos du *Concerto* en *mi* mineur, alors qu'il en jouait un extrait : « Dans chaque grande oeuvre de Chopin, vous trouverez des passages d'un style aussi étincelant, d'une délicatesse et d'un charme aussi exquis ; et vous ne trouverez rien de semblable chez aucun autre compositeur ⁴⁴ ». Au sujet des *Préludes* exécutés par un élève, Göllerich nous rapporte que « le maître disait combien ces oeuvres étaient excellemment belles. « Comme tout cela est admirablement fait ⁴⁵ ».

Pour Schumann, on trouve également des commentaires très élogieux, parfois même dithyrambiques. Ainsi, à propos des seize dernières mesures du

⁴⁰ *When he came to the Adagio – [...] and he dearly loved these slow movements of Beethoven – his eyelids drooped a bit, and his breathing became perceptibly heavier. We all stood spellbound, motionless, hardly daring to breathe lest the charm be broken. It seemed like a historic moment. In ibid., p. 164 [MLFL, p. 163].*

⁴¹ *O, das ist ein herrliches Stück ! Göllerich, op. cit., p. 68.*

⁴² *Wegen der Polyphonie sind diese Sachen sehr wichtig zu spielen. Es ist überhaupt sehr nothwendig, dass man die Symphonien Beethovens recht gut kennt". In ibid., p. 83.*

⁴³ Liszt s'est souvent exprimé sur son admiration pour Chopin. En dehors du livre qu'il lui a consacré, citons cet extrait de la lettre qu'il écrivit le 1^{er} janvier 1876 à la princesse Wittgenstein : « Nul autre ne doit lui être comparé. [...] Ses attendrissements, ses grâces, ses pleurs, ses énergies et ses emportements ne sont qu'à lui. C'est un divin aristocrate ». In La Mara, *Liszt's Briefe*, vol. VII, p. 123.

⁴⁴ *In every one of Chopin's larger works you will find a part in this same scintillating style, so exquisite in charm and delicacy ; and you will find nothing like it with any other composer. In Lachmund, op. cit., p. 57 [MLFL, p. 67].*

⁴⁵ *Der Meister sagte auch, was das (Die Préludes) für ausgezeichnet schöne Sachen seien. « Wie ist das alles gemacht ! », in op. cit., p. 42.*

premier mouvement de la *Fantaisie* op. 17, Liszt s'exclame : « Je ne peux entendre cela sans être profondément ému, c'est merveilleux, ce n'est pas de la musique fabriquée ! Cela appartient à des sphères supérieures ! Vous devez jouer cela en étant totalement absent, tout simplement, d'une manière tranquille et inconsciente ⁴⁶ ». Les *Novellettes* sont considérées comme « des pièces tout à fait charmantes ⁴⁷ » et « de petits chefs d'œuvre ⁴⁸ ». Pour terminer, on citera ce jugement comparatif très instructif, à la suite d'une exécution de la *Sonate* de Reubke : « Je considère cette Sonate avec celle de Draeseke et la *Sonate en fa dièse mineur* de Schumann comme les plus intéressantes des sonates récentes ⁴⁹ ».

A plusieurs reprises, lorsqu'elles étaient exécutées, Liszt commentait ses propres oeuvres. Ses remarques, résultant d'un mélange d'ironie amère, d'amour propre blessé et de coquetterie, étaient en général très sévères et péjoratives. Commençons par une remarque d'ordre général, prononcée à l'occasion de l'exécution d'extraits du premier mouvement du *Concerto* en *Mi b* majeur de Beethoven, dans la version pour deux pianos de Liszt : « J'ai arrangé ce Concerto pour deux pianos. Eh bien oui, les arrangements et les transcriptions, je sais les faire – mais les compositions originales, elles ne valent rien ⁵⁰ ». A propos du *Miserere* de Palestrina et de *l'Andante lagrimoso* des *Harmonies poétiques et religieuses*, Liszt commente : « Ce sont des choses mal vues, réprouvées et totalement mauvaises. [...] Quand quelqu'un n'a pas d'idées, il prend une poésie quelconque et ça marche ; on n'a pas besoin de comprendre quoi que ce soit à la musique et l'on fait – de la musique à programme ⁵¹ ! ». Après qu'une étudiante eût jouée la *Troisième Méphisto-Valse*, Liszt lui dit : « je vais vous dire la critique que l'on vous fera quand vous jouerez cela en concert. On dira qu'il s'agit d'une jeune dame très talentueuse, avec beaucoup de

⁴⁶ *Das kann ich nie ohne Rührung hören, das ist wunderschön, nicht Musik-Macherei ! – Das gehört einer höheren Region an ! Sie müssen das ganz abwesend, ganz einfach, ruhig und unbewusst spielen. In ibid., p. 49.*

⁴⁷ *ganz reizende Stücke in ibid., p. 53.*

⁴⁸ *kleine Meisterstücke in ibid., p. 151.*

⁴⁹ *I consider this Sonata with the one of Dräeseke, and the Schumann in F-sharp minor, the most interesting of the newer Sonatas. In Lachmund, op. cit., p. 327 [MLFL, p. 281]. On remarquera que, par pudeur, il ne cite pas sa magistrale *Sonate en si mineur*.*

⁵⁰ *Ich habe das Concert für zwei Klaviere arrangiert. Arrangements und Transcription, nun, das kann ich ja - aber die Originalkompositionen, die taugen ja gar nichts. In Göllerich, op. cit., p. 66.*

⁵¹ *Verpönte Sachen, verworfen und ganz schlecht. [...] ja, wenn Einem nichts einfüllt, dann nimmt man ein Gedicht her und es geht ; man braucht da gar nichts von Musik zu verstehen und macht – Programm-Musik ! In ibid., p. 36.*

technique ! – Il est seulement bien dommage qu'elle s'intéresse à d'aussi mauvaises choses. Le compositeur semble ne même pas avoir étudié les bases de l'harmonie et de l'écriture rigoureuse. – Rien que le début nous le montre ⁵² ! ». Le maître fait un commentaire du même genre au sujet des *Valses oubliées* 1 et 2 que Göllerich venait d'interpréter : « Ces morceaux montrent que le compositeur n'a pas fait le conservatoire, il ne comprend absolument rien aux lois de l'harmonie ⁵³ ». Puis un qualificatif laconique au sujet de sa superbe *Dante-Sonate* : « Mauvaise musique ⁵⁴ ! ». Alors que l'on jouait sa *Fantaisie sur la Somnambule*, il précise : « Il y a dix ans, j'ai souvent joué cette stupidité à Pest ⁵⁵ ». Restons-en là pour ces remarques amères et désabusées. Elles témoignent de la profonde désillusion du maître vieillissant. Il faut toutefois, pour être objectif, mentionner qu'il arrivait, rarement il est vrai, que Liszt avouait aimer certaines de ses oeuvres. C'est ainsi qu'à propos de son *Angelus* pour quatuor à cordes, il confessa : « C'est un de mes morceaux préférés, bien qu'en général je n'aime pas beaucoup ma propre musique, et bien que ce ne soit pas un morceau très parfait ⁵⁶ ». Lachmund nous rapporte également que la 2^{ème} *Ballade en si mineur* était un des morceaux favoris du maître ⁵⁷, de même que

⁵² *Ich werde Ihnen die Kritik sagen, die Sie bekommen werden, wenn Sie das in Concerten spielen. Da wird's heissen, sehr talentierte junge Dame, viel Technik ! – Nur schade, dass sie sich mit solchen schlechten Sachen abgibt. Der Componist scheint ja nicht einmal die Anfangsgründe der Harmonielehre und des strengen Satzes studiert zu haben. – Schon dieser Anfang zeigt ja das !*, in *ibid.*, p. 50. Cette oeuvre débute et se termine par la même formule arpégée plutôt énigmatique : do dièse – mi dièse – la dièse – ré dièse qui se trouve très vite verticalisée avec les doubles quarts qui ont dû effrayer les musiciens d'alors.

⁵³ *Diese Stücke zeigen, dass der Componist kein Conservatorium absolviert hat, er versteht die Gesetze der Harmonielehre gar nicht.* In *ibid.*, p. 84.

⁵⁴ *Schlechte Musik !* In *ibid.*, p. 51.

⁵⁵ *Vor 10 Jahren habe ich oft diese Dummheit in Pest gespielt.* In *ibid.*, p. 56. La preuve qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux ces remarques péjoratives, c'est ce que Göllerich nous rapporte, toujours à propos de ce même morceau, un peu plus loin : « Le maître joua le mouvement lent d'une manière incomparablement mélancolique et magnifiquement belle. Visiblement, tout le morceau le réjouissait énormément; il marqua la mesure et à certains endroits il chanta même le texte italien ». (*Den langsamen Satz spielte der Meister unvergleichlich schwermütig und herrlich schön, sehr langsam. Das ganze Stück freute ihn sichtlich ungeheuer und er taktirte, ja sang sogar an Stellen den italienischen Text mit.* In *ibid.*, p. 57).

⁵⁶ *This is a favorite with me – though I do not generally like my own music – notwithstanding it is not a very perfect piece.* In Lachmund, *op. cit.*, p. 232 [MLFL, p. 215]. Ce morceau, composé en 1880 (R. 473), a été transcrit pour piano par Liszt et inclus dans ses *Années de pèlerinage III* (R. 10^{ème}).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 307 [MLFL, p. 267].

son *Étude en ré bémol majeur*, dite *Un Sospiro*⁵⁸. Mais de tels *satisfecits* sont bien rares.

Les grands virtuoses lisztien

Parmi les nombreux élèves qui fréquentèrent les cours magistraux de Liszt, plusieurs d'entre eux devinrent très célèbres. On ne mentionnera ici que ceux qui sont apparus pendant les années 1882, 1883 et 1884, car Lachmund n'hésite pas à donner son avis ainsi que les remarques du maître sur la qualité des interprétations entendues. Curieusement, Göllerich ne rapporte aucun commentaire sur ce sujet⁵⁹. C'est ainsi que l'on ne retiendra ici que cinq noms qui émergent littéralement du lot.

D'abord – à tout seigneur tout honneur – il faut nommer Eugen d'Albert⁶⁰ qui fut indiscutablement, après la disparition de Tausig, le plus grand pianiste de son époque, le seul avec ce même Tausig dont le jeu ait pu être comparé à celui du maître. Après avoir étudié avec Ernst Pauer à Londres, il vint par l'intermédiaire de Hans Richter à Weimar en 1882, alors âgé de dix-huit ans, pour suivre l'enseignement de Liszt. Dès sa première apparition, au cours du 27 mai 1882, il fit sensation. Alors que Liszt lui avait demandé de jouer une improvisation sur la cadence de sa *Deuxième Rhapsodie hongroise*, Lachmund rapporte : « L'improvisation sur la cadence se révéla être bien originale et nous fit tous tendre l'oreille. Mais ce fut surtout la manière enflammée de jouer du jeune homme qui fit sensation. Le visage de Liszt rayonnait de plaisir quand il donna une tape amicale sur l'épaule du garçon⁶¹ ». A sa seconde apparition, au cours du 1^{er} juin, Liszt s'adressa directement à lui. Voici comment Lachmund nous décrit la scène : « Un grand nombre de morceaux étaient déposés sur la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 312 [MLFL, p. 270].

⁵⁹ Exceptionnellement, on relève, alors que Göllerich avait interprété avec Stradal *l'Héroïde funèbre*, le commentaire du maître : « Très bien joué ». In *op. cit.*, p. 73.

⁶⁰ Né à Glasgow en 1864 d'un père français (de mère allemande) et d'une mère anglaise, mais culturellement et sentimentalement surtout attaché à l'Allemagne. Il succéda à Joseph Joachim à la tête de la Hochschule für Musik de Berlin en 1907 et devint également célèbre comme compositeur, surtout avec son opéra *Tiefland* (1903). Il mourut à Riga en 1932.

⁶¹ *The cadenza proved original and made all hearken up. Even more, the young chap's fiery style of playing caused a sensation. Liszt's face became with pleasure as he patted the lad on the shoulder. In op. cit.*, p. 65.

table ronde, mais Liszt n'y prêta aucune attention et, se tournant vers le héros du jour « devenu brusquement célèbre du jour au lendemain », il s'exclama : « Peuh ! Qu'est-ce qu'Albertus Magnus ⁶² nous a apporté ⁶³ ? ». Quand celui-ci lui eût nommé la *Polonaise* en la mineur de Chopin et l'eût jouée, Lachmund rapporte : « D'Albert joua la *Polonaise* de façon époustouflante, et le maître fit plusieurs remarques très intéressantes ⁶⁴ ». Lachmund ne tarit pas d'éloges sur le nouveau virtuose. On n'en retiendra ici qu'un échantillon concernant l'exécution par d'Albert du *Quatrième Concerto* de Rubinstein : « Il joua avec une telle *bravoure* et un tel élan qu'on n'avait rarement entendu chose pareille, même à la Hofgärtnerei. Pendant que d'Albert jouait, le maître souriait continuellement, tant il était heureux ⁶⁵ ».

Passons à Alexandre Siloti, pianiste russe qui avait étudié à Moscou avec Nicolas Rubinstein (le frère d'Anton) avant de venir à Weimar en juin 1883 ⁶⁶. Écoutons ce qu'en dit Lachmund : « Parmi les nouveaux venus, il y en avait un qui émergeait ; [...] Alexandre Siloti. Son jeu était inhabituellement léger, élégant, artistique et trahissait aussitôt le bon musicien ⁶⁷ ». Le jeune Siloti devint rapidement l'un des élèves préférés du maître qui n'avait que des paroles élogieuses à son égard. Siloti devait rester trois ans à Weimar. Il devint un pianiste de grande célébrité, d'abord en Russie où il retourna pour devenir professeur au Conservatoire de Moscou, puis en Allemagne où il s'établit à partir de 1890 et enfin aux Etats-Unis où il émigra en 1922.

⁶² D'Albert était petit, mais grand par son talent. C'est pour cette raison que Liszt l'appelait ainsi ; ou parfois aussi : le jeune lion ; ou encore : le second Tausig, ce qui était l'éloge suprême.

⁶³ *A goodly number of pieces were deposited on the round table. Liszt did not finger these, but turning to the hero who had so recently « become famous overnight », he exclaimed : « Pch ! What has Albertus Magnus brought ? ».* In *ibid.*, p. 65 [MLFL, p. 80].

⁶⁴ *D'Albert played the Polonaise stunningly; and the Master made several very interesting points.* In *ibid.*, p. 65 [MLFL, p. 80].

⁶⁵ *He played with a bravura and dash rarely heard, even at the Hofgärtnerei. [...] During D'Albert's playing the Master smiled continually, so pleased was he.* In *ibid.*, p. 99 [MLFL, p. 107. Attention : la version allemande diverge sensiblement de l'original]. Lachmund rend également compte du concert donné à Berlin le 27 septembre 1882 qui marque le véritable début de d'Albert dans la carrière, et où il déchaîna un enthousiasme délirant (*ibid.*, p. 174 [MLFL, p. 172]).

⁶⁶ Né à Kharkov en 1863 et mort à New York en 1945.

⁶⁷ *Among the newcomers one seemed to stand out ; [...] Alexander Siloti. He was unusual playing-easy, elegantly artistic, it quickly betrayed the good musician.* In *op. cit.*, p. 191 [MLFL, p. 181].

Une autre personnalité remarquable fut celle d'Alfred Reisenauer ⁶⁸ dont Lachmund nous dit qu'il était un « artiste princier, à la sonorité la plus fine, au phrasé réfléchi, à la tranquillité recherchée et cependant avec une émotion passionnée ⁶⁹ ». Ou encore : « Reisenauer était un génie dans sa maîtrise du toucher et de la sonorité ⁷⁰ ». Liszt l'avait accueilli tout jeune, en 1874, alors qu'il n'avait encore que onze ans et Reisenauer assistait encore à ses cours en 1883. Doué d'une merveilleuse technique et d'une expression très romantique, son jeu s'approchait de celui de Liszt.

Mentionnons maintenant Moritz Rosenthal ⁷¹, pianiste d'origine polonaise qui fit sa première apparition à Weimar au cours magistral du 2 mai 1884. Il avait alors vingt-deux ans et possédait déjà une technique fabuleuse mais son jeu manquait de chaleur. Grâce au contact avec le maître, il se transforma. Voici comment Lachmund nous décrit son style : « En outre, il avait gagné en chaleur et en profondeur. Pour qui l'a jamais entendu, il est impossible d'oublier sa fabuleuse et stupéfiante virtuosité dans le presto final de la Sonate en *si* mineur de Chopin ou les applaudissements déchaînés par son interprétation de la Valse en Ré bémol majeur du même compositeur, dite la *Valse-Minute* ⁷² parce qu'il faut tout juste soixante secondes pour la jouer quand on prend un tempo rapide ; mais qu'il jouait dans ce tempo en continuelles doubles notes, dans un arrangement qu'il avait fait lui-même ⁷³ ! ».

Pour finir cette courte rétrospective des virtuoses lisztiens, on mentionnera plus rapidement Emil Sauer ⁷⁴, car il se considérait davantage

⁶⁸ Né à Königsberg en 1863 et mort à Liepāja (en russe : Libava ; en allemand : Libau. Ville de Lettonie) en 1907.

⁶⁹ *That princely artist of refined tone, deliberate phrasing, exquisite repose and yet passionate emotion.* In *op. cit.*, p. 194 [MLFL, p. 183].

⁷⁰ *Reisenauer was a genius in the command of touch and tonal production...* In *ibid.*, p. 223 [MLFL, p. 207].

⁷¹ Né à Lvov (en allemand : Lemberg ; en ukrainien : Lviv) en 1862 et mort à New York en 1946. Il continua à jouer jusque dans les années 1940.

⁷² En allemand, on l'appelle *Minuten-Walzer*, parce qu'on peut la jouer en une minute. En français, elle est connue sous la dénomination de *Valse du petit chien*.

⁷³ *Furthermore he gained in warmth and depth. Who that heard him cannot forget the astounding, fabulous virtuosity in the final Presto of Chopin B minor Sonata, or the furore there was after the saine composer's D flat major Waltz, called the Minuten Waltz because it takes just sixty seconds to play it when given in smart tempo, but which he gave in his own arrangement of double notes throughout !* In *op. cit.*, p. 304 [MLFL, p. 266].

⁷⁴ Né à Hambourg en 1862 et mort à Vienne en 1944.

comme un élève de Nicolas Rubinstein. Il assista pourtant à plusieurs leçons du maître, aussi bien en 1884 qu'en 1885 et son interprétation allie les qualités du jeu russe et du jeu lisztien. Lachmund qualifie à plusieurs reprises ses exécutions comme étant « splendides ⁷⁵ ».

Rappelons qu'il ne s'agit ici que d'un échantillon, établi à partir des observations de Lachmund. Même dans les dernières années, d'autres très brillants pianistes vinrent à Weimar. On ne citera ici que pour mémoire Arthur Friedheim, Marie Jaëll, István Thomán, Conrad Ansoerge, August Stradal, Frederic Lamond, Bernhard Stavenhagen et José Vianna da Motta ⁷⁶.

Le jeu pianistique lisztien

Après les élèves, le maître. Car enfin, Liszt reste le seul, l'unique, l'incomparable. C'est ce qui ressort aussi bien des nombreuses appréciations de Lachmund que de celles de Göllerich. Il est vrai qu'on le savait déjà. Mais il est intéressant de connaître les remarques de ceux qui l'ont observé en connaissant tous les pièges et difficultés de la technique et les exigences de l'esthétique. Dans le foisonnement des remarques faites, deux particularités semblent avoir surtout frappé nos deux disciples: l'extraordinaire virtuosité, obtenue avec aisance et sans effort apparent, puis la profondeur de l'inspiration.

On commencera par la virtuosité et d'abord par cette constatation qui intrigua maint observateur. C'est à propos de l'interprétation de *La Campanella* que Lachmund en fit la remarque : « En fait, ses yeux ne se fixaient pas sur les touches, mais il regardait vers nous tandis que ses mains volaient d'une touche à l'autre en des sauts de deux octaves. [...] Liszt, en ces années-là, ne faisait plus aucun exercice de technique ⁷⁷ ». Lachmund revient sur cette aisance dans la virtuosité à propos d'un passage difficile de la *Grande Fantaisie* en *ut* de Schumann : « Oui, oui, c'est un passage dangereux, [dit Liszt]. Il joua cette page sans omettre une seule note et sans effort apparent. J'ai entendu bien des grands pianistes jouer cette *Fantaisie*, mais même chez Rubinstein, on remarquait qu'il

⁷⁵ *Splendidly*. In *op. cit.*, p. 311 et 333 [MLFL, p. 270 et 284].

⁷⁶ Pour un premier contact avec ces musiciens, cf. Serge Gut, *op. cit.*, p. 239-241.

⁷⁷ *In fact he did not keep his eyes on the keys, but looked up at us as his hand flew from one key to another, in leaps two octaves apart ; [...] Liszt never practiced in these years*. In *op. cit.*, p. 32 [MLFL, p. 49].

fournissait un effort physique à cet endroit. Rien de pareil chez Liszt dont les mains glissaient sur les touches avec une telle légèreté que l'on ne pouvait être conscient de la difficulté. [...] Il ne semblait pas regarder les touches, mais tournait sa tête vers nous avec ce sourire conquérant qui enchantait tout un chacun ⁷⁸ ». A propos d'une autre *Fantaisie*, celle de Schubert, dans la version lisztienne, Lachmund constate à nouveau : « ...car c'était un des morceaux favoris du maître, et il avait le cœur en fête tandis qu'il continuait à jouer la partie solo. Liszt semblait avoir rajeuni de vingt ans. J'étais particulièrement frappé par sa relaxation générale et par la vigueur des doigts, des poignets et des bras. Et c'est lui qui termina la *Fantaisie* ⁷⁹ ».

Un autre aspect important du jeu lisztien est sa merveilleuse façon d'improviser. Lachmund en a été témoin à l'occasion des *Préludes* de Chopin qu'Arthur Friedheim exécutait. Quand il arriva au neuvième, le maître fut saisi si intensément qu'il dit soudainement : « Je veux le jouer ». Quand il fut parvenu à la dernière mesure, son regard se détacha de la musique et il commença à improviser sur une sorte de transcription du thème principal présenté en triple augmentation ou davantage. Cette fois-ci, c'était vraiment sérieux ; il planait comme un aigle se dirigeant vers le ciel ; c'était grandiose ! Et il faisait tout ceci sans aucun effort, sans aucune hésitation ; parfois il regardait dans l'espace ou vers nous ⁸⁰ ».

Mais la grande fascination du jeu lisztien provenait de l'extraordinaire atmosphère de profonde inspiration qui se dégageait de ses exécutions. Lachmund en a bien saisi l'essence. Voici ce qu'il nous rapporte à propos de la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin jouée par Reisenauer : « Ensuite, quand le

⁷⁸ « *Ja, ja – that is a dangerous place* », he played the page without missing a note, with no seeming effort. I have heard many great pianists play this *Fantaisie*, and even Rubinstein showed physical effort at this place. Not so Liszt, his hands gliding over the keys so easily that one did not realize its difficulty. [...] He did not seem to watch the keys but had his head turned to us with that winning smile which enchanted everyone . In *ibid.*, p. 59 [MLFL, p. 68].

⁷⁹ ...for it was one of the Master's favorite pieces and his heart seemed to laugh as he kept on with the solo part. Liszt seemed twenty years younger. I was particularly struck with the general looseness and snap of his fingers, wrists and arms. And he himself finished the *Fantaisie*. In *ibid.*, p. 235 [MLFL, p. 217].

⁸⁰ « *I will play this* ». As he came to the last measure he looked up and away from the music and began improvise, enlarging upon the grand theme in the form of a transcription to the extent of three times its length, or more. This time it was serious ; he soared like an eagle ; it was glorious ! With it all there was no effort, no hesitation ; sometimes he looked about the room or at us. In *ibid.*, p. 147-148 [MLFL, p. 147].

jeune artiste ne joua pas le *cantabile* de façon suffisamment tranquille, Liszt le joua à notre intention : un calme pareil ; c'était magnétique. Comme je l'ai souvent observé quand il jouait, il semblait que quelque chose d'invisible planait dans l'atmosphère parmi nous ⁸¹ ». C'est toujours Lachmund qui constate : « Mais dès le moment où il se mettait au piano, on oubliait son âge, il paraissait comme transformé, rajeuni, animé du feu et de la vigueur de sa jeunesse. [...] Quand Liszt jouait, on ne pensait plus à la technique, aux questions matérielles, à ce qui appartenait au temporel ; tout était spirituel – une expression fervente de l'âme. Il était le seul pianiste *parfait* ! Pas seulement le plus grand pianiste de tous les temps : Liszt était un super-pianiste ⁸² ! ». Göllerich n'est pas aussi exubérant, ce n'est pas son style ; mais à sa façon, il nous dit la même chose. A propos de la *Première Etude de concert* de Liszt, il remarque : « Il [Liszt] en joua de nombreux passages, en interprétant avec une intimité enchanteresse et avec la plus grande intériorité⁸³ ». Puis, soulignant le jeu contrasté de Liszt, il nous dit au sujet du *Scherzo n° 1* de Chopin : « Le maître en joua lui-même une grande partie. Le début prodigieusement rapide et d'une sauvagerie capricieuse, avec de grandes coupures dans les passages. Il joua le mouvement médian d'une manière incroyablement chantante, totalement dérobée au monde, pareille à un doux rêve ⁸⁴ ». Lachmund insiste aussi sur ces étonnants contrastes du maître. Ainsi, après avoir décrit la douceur du jeu lisztien dans la Sonate de Chopin ⁸⁵, il attire notre attention sur un autre aspect : « De nouveau – et c'était l'autre Liszt – voici une suggestion de l'acteur qui se montrait sous son aspect méphistophélique. Alors sa sonorité était morose, mystérieuse et inquiétante, comme je ne l'ai entendue chez aucun autre pianiste. C'était l'expression d'une atmosphère diabolique, celle des *Méphisto-Valses*. Les

⁸¹ *Then, as the young artist did not play the cantabile quietly enough, Liszt played it for us. Such repose ; it was magnetic. As I had often observed, when he played it seemed as though something invisible were floating in the atmosphere about us. In ibid., p. 129 [MLFL, p. 133].*

⁸² *But the instant he seated himself at the piano, age was forgotten, he seemed transformed, rejuvenated, here was the fire and vigor of his younger days. [...] When Liszt played there was no thought of the technical, the material, or apparently of time; it was all spirit – a fervent expression of the soul. He was the only perfect pianist ! Not only the greatest of all time ; Liszt was a super-pianist ! In ibid., p. 164-165 [MLFL, p. 163-163].*

⁸³ *... von dem er selbst viel spielte, und zwar bezaubernd innig und intim, mit grösster Innigkeit vorzutragen. In op. cit., p. 44.*

⁸⁴ *Der Meister spielte viel davon. Den Anfang ungeheuer rasch und capriciös wild, mit grossen Einschnitten in den Passagen. Den Mittelsatz spielte er ungeheuer singend und ganz weltentrückt vor sich hin, so wie einen süssen Traum. In ibid., p.45.*

⁸⁵ cf. *supra*, note 81 et le passage s'y rapportant.

machinations du diable de Goethe l'impressionnèrent tellement qu'il composa quatre *Méphisto-Valses* – la dernière l'année de sa mort⁸⁶ ». On arrêtera ici cet échantillonnage, pensant qu'il est suffisant pour cerner – autant que faire se peut – la magie du jeu lisztien.

Les libertés prises avec le texte écrit

Pour terminer, je voudrais dire quelques mots sur la liberté prise par Liszt par rapport au texte écrit, principalement en ce qui concerne ses transcriptions d'oeuvres d'autres compositeurs. C'est uniquement chez Göllicher, toujours très précis, que l'on trouve des indications sur ce sujet. Ainsi, à propos de la *Danse macabre* de Saint-Saëns, on peut lire : « Il [Liszt] demanda si l'on connaissait sa transcription pour piano à deux mains et dit : « Saint-Saëns m'a dit que je pouvais en faire ce que je voulais ; je l'ai en partie changée et maintenant le morceau est presque deux fois plus long⁸⁷ ». Puis, alors qu'il jouait ses *Réminiscences de Lucia di Lammermoor*, Liszt remarque : « Ces choses-là, je les ai toujours jouées très librement, pas comme elles sont écrites⁸⁸ ». En ce qui concerne son édition de la *Sonate en la bémol majeur* op. 39 de Weber, Liszt nous signale : « Avec cette sonate, je me suis permis la plupart des ajouts – mais dans toutes mes éditions j'ai conservé l'original en-dessous en grandes notes – Je ne voulais pas éditer Beethoven⁸⁹ ». Quand il ne s'agissait pas de musique

⁸⁶ *Again – and this was the other Liszt – a suggestion of the actor showed forth in his Mephistophelian vein ; now his tone was morose, uncanny, as I have never heard from another pianist ; it was the expression of a diabolical mood in a Mephisto Waltz. The machinations of Goethe's devil so strongly interested him that he composed four Mephisto Waltzes – the last in the year of his death. In op. cit., p. 129-130 [MLFL, p. 134]. Précisons que la Quatrième Méphisto-Valse, composée en mars 1885, a été publiée pour la première fois dans le volume I/14 de la *Neue Liszt-Ausgabe* en 1984. Mais Lachmund ne pense certainement pas à cette pièce qu'il ne connaissait sans doute pas. Il pense à la Bagatelle sans tonalité, également intitulée 4. *Mephisto-Waltzer*, et probablement composée en 1885, puis éditée pour la première fois par Editio Musica de Budapest en 1956.*

⁸⁷ *Saint-Saëns hat mir gesagt, ich solle damit machen, was ich will; ich habe teilweise verändert und das Stück ist jetzt fast doppelt so lang. In op. cit., p. 36.*

⁸⁸ *Diese Sachen habe ich immer ganz frei, nicht wie gedruckt, gespielt. In ibid., p. 128.*

⁸⁹ *An dieser Sonate habe ich mir die meisten Zusätze erlaubt – in allen meinen Ausgaben aber habe ich in großen Noten das Original darunter beibehalten – Beethoven wollte ich nicht herausgeben. In ibid., p. 128. La remarque à propos de Beethoven est symptomatique : Liszt savait qu'il ne pouvait se permettre aucune fantaisie avec le " Maître " ; aussi préféra-t-il s'abstenir.*

« sacrée », c'est-à-dire de Bach ⁹⁰ ou de Beethoven, Liszt pensait que l'on pouvait – même que l'on devait – se permettre quelques libertés avec le texte imprimé. Il pensait également, ce qui est de nos jours fort controversé, que l'on pouvait remanier l'instrumentation des Symphonies de Beethoven. Ainsi, alors que Rosenthal jouait la transcription par Liszt du Scherzo de la *Neuvième Symphonie*, il remarqua : « Je considère les propositions de Wagner pour les soutiens instrumentaux [de la *Neuvième*] tout à fait superbes. Dans l'instrumentation de Beethoven, certains passages ne peuvent absolument pas ressortir ⁹¹ ».

Les quelques indications qui viennent d'être données méritent d'être méditées. Elles devraient nous inviter à modérer notre volonté du *Urtex*t absolu, intangible. À l'époque de Liszt, le texte écrit était un support qui permettait certaines interprétations.

Grâce aux documents laissés par Lachmund et Göllicher, il a été possible d'avoir une vision assez affinée de ce qui se passait réellement pendant les cours magistraux donnés par Liszt dans ses dernières années. On a pu remarquer – comme cela a été suggéré au tout début de cette étude – que Liszt avait une façon toute particulière d'enseigner, unique et très personnelle. Aussi, pour conclure, j'aimerais citer quelques extraits d'un commentaire à ce sujet de Harold Schonberg qui me semblent parfaitement résumer la situation :

« En fait, Liszt n'a fondé aucune école et comme professeur, il était essentiellement une force inspiratrice. [...] Tout ce que l'on peut dire, c'est que Liszt était le plus grand pianiste romantique et ses élèves ont pris par osmose, si ce n'est par d'autres moyens, le romantisme qu'il illustrait. Cela signifie de la concentration dans la sonorité, une grande quantité de bravoure, de la liberté dans le phrasé et le rythme. [...] Mais il n'y a jamais eu ce que l'on peut appeler une école lisztienne du piano ⁹² ».

⁹⁰ Ainsi dans sa transcription de la Fugue en *la* mineur de Bach, Liszt nous prévient : « Je n'ai indiqué aucun *f* ou *p*, parce que le grand Bach n'a rien écrit en ce sens, et on n'a pas le droit d'y ajouter quoi que ce soit, ce serait un péché ». (*Ich habe gar kein f und p angegeben, weil der grosse Bach nichts hinschrieb und man ja nicht etwas ihm hinzufügen dürfte; das wäre Versündigung*), in Göllicher, *op. cit.*, p. 151.

⁹¹ *Ich halte die Vorschläge Wagners für die Instrumentations-Unterstützung ganz superb. In der Instrumentation Beethovens können gewisse Stellen nie und nimmer herauskommen.* In *ibid.*, p. 84. Liszt fait allusion au texte suivant de Wagner : *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens.*

⁹² *Liszt, after all, founded no school and as a teacher was mainly an inspirational force. [...] All that can be said is that Liszt was the greatest romantic pianist, and his pupils got, through osmosis if by no*

En d'autres mots, comme je l'ai dit plus haut, Liszt était un merveilleux gourou et un prodigieux inspirateur. Il ne tentait pas d'infléchir les personnalités qui venaient à lui, mais, par le rayonnement de sa personne et par l'exemple de son jeu, il réveillait ce qu'il y avait de plus authentique en chacun et permettait ainsi – pour les plus doués – de se révéler totalement.

other means, the romanticism that he exemplified. Which meant concentration on tone, a good deal of bravura, freedom in phrase and rhythm. [...] But there was never any such thing as a Liszt school of playing. In Harold C. Schonberg, *The great pianists*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1969, p. 306.
