

Dans la première moitié du XVIIIe siècle (nous ne savons ni le jour ni l'année) on célébrait une fête solennelle dans une petite ville d'Allemagne. Quelques instans avant l'office, un homme, que personne ne connaissait, entra dans la nef, prit de l'eau bénite, s'agenouilla un moment, puis se dirigea vers l'orgue dont il se fit ouvrir la porte. Ce fut ce jour là véritablement une grande fête, car, de mémoire d'homme, on n'avait entendu retentir dans les voûtes du temple des accens aussi majestueux, une harmonie aussi mâle, des accords aussi sublimes. L'ecclésiastique de la paroisse, à qui était confiée la direction des enfans de chœur, plus émerveillé encore que les autres assistans, avait reconnu, dès les premières modulations, la touche d'un grand maître. A la fois saisi d'admiration, piqué d'une vive curiosité, et s'étonnant de n'avoir pas été prévenu, il fit signe à un jeune clerc, et lui ordonna de monter à l'orgue s'informer du nom du virtuose inconnu. L'enfant, intimidé à l'aspect de l'homme mystérieux, s'acquitta en tremblant de sa commission. «Que le maître de chapelle, lui dit l'étranger, fasse attention au morceau que je vais jouer à l'offertoire, et il saura qui je suis.» Bientôt il improvise une fugue à quatre sujets, l'un en B, un autre en A, un suivant en C, un dernier en H. On sait que ces lettres correspondent chacune à un ton de la gamme. Le maître de chapelle devina, et le nom de Bach (Sébastien) fut prononcé aussitôt par toutes les lèvres.

Ce fait, que nous n'avons lu dans aucune biographie, mais qui nous a été raconté par un pianiste célèbre, n'a aucun rapport sans doute avec ce que nous nous sommes proposé de dire aujourd'hui sur M. Liszt. Il n'y a ici nulle comparaison à faire ni entre les personnes, ni entre les choses. Cependant, cette anecdote s'est retracée d'elle-même à notre souvenir lorsque nous avons entendu M. Liszt exécuter sur le piano la *Marche du supplice* et la scène du *Bal*, et nous nous sommes imaginé que si, dans ce moment, il eût été possible à l'exécutant de se rendre invisible pour les auditeurs, il n'en est aucun qui n'eût deviné M. Liszt, et ne se fût écrié que lui seul était capable d'un semblable tour de force.

Nous ne voulons pas dire qu'aucun de ses rivaux ne puisse jouer cette symphonie, telle qu'elle a été écrite par lui pour le piano. Mais à cette exécution impétueuse, brûlante et passionnée, à la manière surtout dont la partition de M. Berlioz est, nous ne dirons pas *arrangée*, mais *traduite*, il eût été difficile à M. Liszt de ne pas être reconnu. Nous allons examiner cette œuvre, cette traduction dans ses rapports avec les progrès du piano et avec ceux de l'instrumentation. Mais il est nécessaire de prendre les choses d'un peu haut.

L'orgue, l'instrument sacré, sacerdotal, cette grande invention anonyme en ce sens qu'aucun homme ne saurait s'en faire honneur, mais invention collective, sociale, en ce qu'il est le produit de tous les élémens de la civilisation chrétienne, l'orgue, ce pivot sur lequel roulent tous les développemens de la musique moderne, est à-la-fois un instrument un et multiple; multiple, parce qu'il contient en lui les divers types de tous les instrumens différens dont la réunion forme l'orchestre; un, parce que ces

mêmes instrumens qu'il embrasse dans l'unité de sa structure, obéissent à la même main et viennent, en se confondant dans une seule harmonie, concourir à l'effet général. Tant que le catholicisme a été, en quelque sorte, roi de la pensée humaine, l'orgue a régné seul dans le domaine de la musique; l'orchestre n'existait pas, ou, pour mieux dire, n'existait que partiellement et par fractions. Mais quand, suivant une impulsion plus haute, l'art s'est sécularisé et a déserté le temple, l'orgue a perdu son empire et est devenu muet dans le temple abandonné. Toutefois l'orgue a joui encore d'une souveraineté indirecte et éloignée, en se reproduisant au-dehors sous deux types correspondant aux deux caractères primitifs et distincts que nous avons remarqués d'abord en lui: sous le rapport de l'unité de l'harmonie, il est reproduit sous la forme du piano; sous le rapport de la multiplicité des instrumens, il s'est reproduit sous la forme de l'orchestre. Par l'un, il a pénétré dans les salons et les concerts; par l'autre, il a envahi les théâtres.

Deux tendances sont à remarquer aujourd'hui dans les développemens du piano et de l'orchestre. Tandis que d'un côté, certains compositeurs, Rossini et son école, ont fait entrer dans l'orchestre une foule de traits, de formules d'accompagnement qui leur avaient été fournis par le mécanisme du piano, et qu'ils avaient trouvés, pour ainsi dire, tout faits sous leurs doigts; d'un autre côté, une nouvelle école s'est formée, qui s'efforce d'appropriier au piano certaines combinaisons et certains effets appartenant à l'instrumentation. En tête de cette seconde école, brillent Beethoven, Weber, Schubert, Hummel. Ainsi, les premiers ont voulu introduire le piano dans l'orchestre, les seconds transporter l'orchestre dans le piano. En sorte que maintenant l'on peut dire que l'orchestre et le piano, tous deux issus de l'orgue, comme deux branches sorties de la même lige, tendent à se rapprocher et à se rejoindre, pour venir peut-être un jour se rattacher au tronc commun.

Tel nous paraît nœud de la question actuelle de la musique instrumentale, et c'est à la seconde tendance que nous avons essayé de caractériser, celle de l'école allemande, qu'il faut rapporter l'œuvre de M. Liszt, et la direction qu'il a donnée à son talent.

Il a fallu plus que de l'habileté, plus que du talent, mais un instinct qui est presque du génie, pour reproduire dans la traduction de la *Symphonie fantastique*, certains effets d'instrumentation avec leurs couleurs originales, leurs accens propres, quelquefois avec la variété des timbres. Dans les premières mesures de la *Marche du Supplice*, vous croyez entendre la voix sèche et cadavéreuse de ces deux bassons qui descendent et semblent se perdre dans les régions du grave pour s'élever dans les notes du médium, et qui poursuivent leur période rauque et traînante sous la marche soutenue et rythmée des basses et des violons. Parfois, en habile traducteur, M. Liszt supplée, par une formule équivalente, à une autre formule employée par le compositeur, et à laquelle le mécanisme de son instrument ne saurait se prêter. Ainsi, au retour du motif de la lugubre fanfare, il remplace les traits

rapidement coulés et les cris de furie des violons par des triolets précipités; mais d'autres fois aussi, voulant rendre tous les détails de l'orchestre, il éparpille et dissémine, en l'affaiblissant, la pensée concentrée dans un ou plusieurs instrumens. Il y a certainement un grand talent de combinaison dans tout cela, il eût mieux valu pourtant sacrifier quelques accessoires d'instrumentation pour gagner dans l'énergique et simple exposition de l'idée ce qu'il ait fallu perdre en ornemens et en superfluités. On doit admirer, dans le travail de M. Liszt, la manière dont il fait ressortir les mélodies lorsqu'elles sont entourées et comme enveloppées d'un réseau harmonique qui s'étend depuis le grave jusqu'à l'aigu. A côté de ces beautés vraiment re- // 2 // -marquables, [remarquables] de ces résultats neufs obtenus par une étude approfondie de l'instrument, on trouve des passages mal articulés à cause de l'uniformité des timbres. A force de vouloir conserver à chaque partie intermédiaire sa marche distincte et son dessin particulier, on risque de tomber dans la confusion et de noyer toutes les nuances, tous les contrastes dans la monotonie des sons. Il serait injuste de rendre M. Liszt responsable des vices attachés au genre qu'il est choisi ici: il serait plus déraisonnable encore de se reprendre à lui des défauts inhérens à son instrument, mais nous craignons qu'il ne s'abuse sur ces défauts mêmes, et qu'il ne s'exagère au contraire les ressources du piano.

Ce n'est pas que nous soyons ennemis d'une certaine exagération. L'exagération suppose l'enthousiasme, et il n'y a pas d'enthousiasme sans foi. L'exagération a souvent cet avantage qu'elle force l'opinion publique, toujours un peu arriérée, à se mettre au niveau véritable des choses; elle réveille les masses de leur engourdissement, et comme il y a toujours un peu d'exagération partout, l'équilibre finit bientôt par se rétablir. Mais l'exagération n'est bonne qu'autant qu'elle fait arriver au but; elle est mauvaise lorsqu'elle le fait dépasser. Elle est bonne lorsqu'elle pousse à l'action; elle cesse de l'être lorsqu'elle provoque la réaction.

Voilà l'observation que nous adressons à M. Liszt, non pas à l'habile traducteur, au sublime exécutant de la *Symphonie fantastique*, mais à l'auteur de deux ou trois autres productions, et notamment de la fantaisie sur *la Clochette* de Paganini. Dans ce morceau, très remarquable d'ailleurs de travail et de facture, M. Liszt a eu évidemment pour but de rendre le piano *instrumental* et concertant avec lui-même. Certes, le jeune virtuose est doué de tout ce qu'il faut pour faire des progrès à son instrument; il y du vrai dans son idée, mais il faut se garder de plaider le vrai avec des argumens faux, et de montrer l'impuissance d'un instrument quand on veut en faire ressortir la force. Assurément M. Liszt est toujours, quoi qu'il fasse, un puissant pianiste, mais le mal est qu'il est plus puissant que le piano. Le défaut donc n'est pas en lui, il est dans l'instrument, et nous doutons qu'il en trouve jamais un seul qui le satisfasse.

Une première audition ne nous suffit pas pour juger si le duo exécuté par l'auteur et mademoiselle Vial, mérite les mêmes reproches que nous

venons d'adresser à la fantaisie sur la *Clochette*. Nous croyons qu'il y a dans ce duo plus de charme de mélodie et plus de véritable inspiration qu'on n'en trouve dans le premier morceau. Nous sommes même persuadé qu'il demanderait une mention plus étendue, mais nous aimons mieux avouer l'incertitude de nos souvenirs que de prendre l'initiative d'une opinion qui pourrait paraître hasardée.

Il est remarquable que c'est lorsque M. Liszt se fait l'interprète de certains compositeurs, tels que Beethoven, Schubert, Hummel, que son génie d'exécution se montre dans toute sa puissance. Doué d'une ame profondément sympathique, d'une grande force assimilatrice, il puise dans l'intuition intime de la pensée qui se déroule à son esprit, quelques brûlantes étincelles de cette flamme créatrice qui a fécondé l'œuvre. Son exécution reflète tour à tour les désenchantemens de son ame, de longues et poignantes tristesses sans cause réelle, l'aridité de ses ardentes lectures, l'amertume de ses doutes, l'enthousiasme de ses croyances. C'est alors que sa figure retrace l'expression quelquefois outrée des impressions et des sentimens qui le dominent. Nous sommes portés à croire que M. Liszt se rendra également remarquable par l'originalité et la supériorité de ses productions, mais il faudra examiner si la préoccupation de sa propre idée ne lui fera rien perdre de cette spontanéité, de cette magie et de cette passion aventureuse qui lui ont assigné un rang à part et si élevé parmi les pianistes.

– L'ouverture des séances de la Société des concerts est fixée au dimanche, 18 du courant. Nous avons entendu dire que la *Symphonie héroïque* [*Eroica*] de Beethoven, un concerto pour violon de M. Baillot, et l'ouverture de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], de Mozart, devaient figurer sur le programme du premier concert. Pour un bon nombre de personnes, la saison musicale date de cette solennité. Aux amateurs de l'art sensuel, de l'art de luxe et de bon ton, les fredons, les fioritures, les roulades pompeuses qu'on applaudit aux théâtres lyriques; mais aux partisans de l'art austère, inspiré, à ceux qui considèrent l'art, non comme chose de pur agrément, mais comme un élément social, humanitaire, à eux les séances du conservatoire et la musique de Weber, de Mozart, de Beethoven. Qu'on ne croie pas que nous repoussions systématiquement une partie de l'art par cela qu'elle est l'objet des sympathies de la foule. Non, le chant est la plus haute expression de l'homme; la parole seule est humaine; avec le chant, elle est divine. L'intelligence, ce qu'il y a de plus noble en nous, projette dans la voix un rayon visible de leur immatérielle et invisible essence. Un écrivain oriental, Emmanuel Kalo, appelle la voix la *lumière de l'ame*. « Ce que l'ame sent, dit-il, la voix le met en lumière. » Quelque dégénéré que soit le chant chez une nation efféminée, il conserve toujours quelque chose de son caractère primitif et ineffaçable. Mais il n'en est pas moins vrai qu'on mettra un jour au nombre des singularités de notre époque, que la voix humaine, l'organe des pures et saintes pensées, ait été précisément l'instrument destiné à exprimer particulièrement le langage des sens et des affections terrestres, tandis que c'est au moyen des accens de l'orchestre et des instrumens, que les anciens

**LE TEMPS, 13 janvier 1835, pp. 1-2**

appelaient par mépris, des *corps morts*, que toutes les sublimités de l'art spiritualiste et religieux nous aurons été révélées.

Voilà le motif de notre prédilection pour la musique instrumentale, et pourquoi nous sentons quelque chose tressaillir en nous à l'approche des séances de la Société des concerts.

**LE TEMPS, 13 janvier 1835, pp. 1-2**

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: 13 JANVIER 1835

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination: 1 à 2

Issue:

Title of Article: VARIÉTÉS MUSICALES

Subtitle of Article: *Symphonie fantastique arrangée pour le piano par M. Liszt. – De l'orgue, de l'orchestre et du piano. – Ouverture des séances de la Société des concerts.*

Signature: None

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Feuilleton

Cross-reference: