

# Franz Liszt et Antoine Reicha

Rémy STRICKER

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de  
Paris

Le thème de cette communication semble à première vue une véritable gaure: comment pourrait-il rester des traces documentées des leçons particulières que le jeune Franz Liszt a prises avec Antoine Reicha? À ma connaissance, Liszt lui-même n'a écrit qu'une seule fois le nom de Reicha, dans la liste des professeurs estimables du Conservatoire de Paris; cela dans le cinquième article (« Du Conservatoire ») *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, paru en 1835 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*:

On ne compte en Europe que cinq à six capitales qui possèdent des écoles de musique. Partout ailleurs, quelles que soient l'importance et la richesse des villes, l'enseignement musical s'y pratique au hasard, sans méthode fixe, sans coordination ni ensemble. De ces écoles, en si petit nombre, celle de Paris est incontestablement la plus célèbre, et c'est à juste titre; M. Cherubini la dirige; MM. Reicha, Habeneck, Baillot, A. Nourrit, Tulou, Zimmermann, etc., etc., y professent.<sup>1</sup>

Il ne semble pas jusqu'à ce jour qu'aucune lettre de Liszt mentionne Reicha, comme l'écrivait Peter Raabe en 1931,<sup>2</sup> sauf une exception dont il sera question plus loin. Il ne figure pas non plus dans la *Notice biographique* de Pascallet (à la différence de Czerny, Salieri et Paer), probablement rédigée avec Marie d'Agoult et que Liszt faisait distribuer dans ses concerts.<sup>3</sup> Aucun non plus des écrits de Reicha, manuscrits ou édités, que j'ai pu consulter ne cite le nom de son élève.

Voilà qui n'est guère encourageant. Au point qu'on en viendrait à douter de la réalité d'une quelconque relation entre les deux hommes, sans trois

<sup>1</sup> *Franz Liszt, Artiste et société, écrits de Liszt en français*, éd. R. Stricker, Paris, Flammarion, 1995, p. 34.

<sup>2</sup> Peter Raabe: *Liszts Leben*, (1931), deuxième édition, Tutzing, Hans Schneider, 1968, p. 5.

<sup>3</sup> *Notice biographique sur Franz Liszt*, publiée sous la direction de M. E. Pascallet, (deuxième édition), Paris, Amyot, 1843.



Planche 1: Franz Liszt, Paris, vers 1826  
Portrait plume et sépia, non signé (Musée National Budapest)

témoignages contemporains authentifiés par Liszt lui-même. Le premier date de 1836, c'est l'article de Joseph d'Ortigue :

Revenu à Paris dans la même année [1826], il étudia le contrepoint sous M. Reicha.<sup>4</sup>

Le deuxième, de 1842, se trouve dans l'ouvrage de Ludwig Rellstab, *Franz Liszt, Beurteilungen – Bericht – Lebenskizze*:

Il a reconnu qu'il avait étudié le contrepoint avec Reicha, jusque dans ses combinaisons les plus complexes, mais qu'il en avait presque oublié depuis lors la maîtrise ainsi obtenue.<sup>5</sup>

Le troisième témoignage est bien sûr celui de Lina Ramann, en 1880, *Franz Liszt als Künstler und Mensch* :

À la fin de la tournée en France, Adam Liszt revint à Paris avec Franz, non pas pour donner des concerts, mais pour lui faire étudier le contrepoint avec Antoine Reicha.<sup>6</sup>

Deux questions se posent maintenant: de quelle nature était cet enseignement et combien de temps dura-t-il? Si l'on n'en croit les sources lisztienues, la réponse paraît assez simple dans les deux cas, et se trouve chez Ramann.

<sup>4</sup> Joseph d'Ortigue: *Frantz Listz* (sic), *Revue et Gazette musicale de Paris* [RGMP], juin 1836.

<sup>5</sup> Raabe, *op. cit.*, note 16, p. 231.

<sup>6</sup> Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 3 vol., Leipzig, 1880, I/93.

Retiré du monde, il ne fit que travailler avec ce maître toutes les formes de la polyphonie, à plusieurs voix, les formes canoniques et la fugue simple, comme la double fugue. Même les sorcelleries contrapuntiques des anciens maîtres, comme le canon énigmatique et le canon à l'écrevisse, ne lui demeurèrent pas étrangères. Il étudia tous les aspects du contrepoint avec zèle, mais plutôt par joie de maîtriser les difficultés et toutes les formes d'expression, que par amour de ces formes elles-mêmes, qui ne faisaient guère vibrer librement ses impressions. Travailler le contrepoint jusqu'à l'assurance complète lui paraissait aussi nécessaire pour le compositeur que l'entraînement des doigts pour le virtuose. Il se montra dans cette étude si persévérant et pénétrant que Reicha, si peu expansif, ne tarissait pas d'éloges sur la facilité avec laquelle son élève composait et exécutait. Une demi-année lui suffit pour pénétrer les secrets du contrepoint.<sup>7</sup>

Liszt n'a apporté aucun commentaire ni aucune correction de sa main à ce passage sur son exemplaire du Ramann. On voit tout de suite qu'il semble tenir cette maîtrise du contrepoint en plus haute estime que ce qu'il en avait dit à Rellstab. Je vais revenir sur la nature de cet enseignement, du point de vue de Reicha lui-même et d'autres élèves. Je voudrais déjà noter un point qui me paraît important. Liszt n'est certainement pas arrivé à sa première leçon chez Reicha dans l'ignorance absolue du contrepoint. Ne serait-ce qu'à cause de l'enseignement de Salieri, à Vienne. Or, à la différence de Beethoven et de Schubert, dont il reste beaucoup d'exercices effectués sous la férule de Salieri, nous n'en possédons aucun, que je sache, qui émane de Liszt. Mais peut-être, parmi les esquisses manuscrites conservées à Weimar, devrait-on considérer certains fragments contrapuntiques sur quatre portées en quatre clés, comme les seules traces du travail effectué sous la direction de Reicha.<sup>8</sup>

Que le jeune Liszt ait maîtrisé en six mois tout ce que son maître pouvait lui apprendre, comme l'assure Lina Ramann, est possible. Nous avons pour le confirmer deux passages de l'*Autobiographie* inédite de Reicha:<sup>9</sup>

Tout ce qui n'était pas clair me causait du dégoût. Dans cette catégorie étaient compris tous les ouvrages que j'avais lus sur l'harmonie et la composition. Je désirais trouver sur cette matière un système raisonné, et qui puisse satisfaire l'esprit autant que possible. Pendant vingt ans au moins, je m'en suis occupé avec la plus grande assiduité. Je réformai tout à fait la manière d'enseigner mon art, et je suis parvenu à épargner bien des années à mes élèves, ce qui me fit une

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Ms. 60/Z18, 48, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller Archiv. Selon l'opinion de Mária Eckhardt, que je remercie de cette communication, ces esquisses dateraient probablement de 1825–27, tant par l'écriture que par la nature de la composition.

<sup>9</sup> Antoine Reicha: *Autobiographie* (inédit ss. date), Bibliothèque de l'Opéra de Paris, Res. pièce 3, p. 14.

réputation comme l'un des meilleurs professeurs de composition en Europe, réputation que l'envie, la médiocrité et l'ignorance voudraient bien me contester.

[...] À force de méditer, je trouvai une manière d'enseigner toutes les branches de la composition musicale d'une manière claire et concise, et qui mène par conséquent rapidement au but que le Maître s'est proposé.<sup>10</sup>

Nous avons aussi les dires d'un autre élève, Adolphe Adam, qui écrit en 1857, dans ses *Souvenirs d'un musicien*:<sup>11</sup>

J'entrai dans la classe de Reicha. Ce dernier était aussi expéditif qu'Eler était lent.<sup>12</sup> On faisait en une année le cours de contrepoint chez Reicha, il en fallait cinq chez Eler.

Liszt était un élève privé et sans doute plus étonnamment doué que l'auteur de *Giselle* et du *Postillon de Longjumeau*. Je ferai simplement remarquer que les six mois en question ne se situent pas forcément en 1826, entre la fin de la tournée en France (juin) et le départ pour la tournée en Suisse « au début de l'hiver », comme on le lit couramment depuis Lina Ramann, ce qui est peut-être un peu court. Liszt est revenu à Paris avant son départ pour l'Angleterre en avril 1827, et puis en juillet de la même année. Rien n'interdit de penser que les leçons avec Reicha ont pu reprendre pendant ces moments-là, voire plus tard en 1827 et 1828. Mais ce n'est bien sûr qu'une hypothèse sur laquelle je reviendrai.

Il existe enfin un autre témoignage important, celui de Berlioz, qui fut l'élève de Reicha au Conservatoire. On peut lire dans ses *Mémoires*:<sup>13</sup>

Reicha professait le contrepoint avec une clarté remarquable; il m'a beaucoup appris en peu de temps et en peu de mots. En général, il ne négligeait point, comme la plupart des maîtres, de donner à ses élèves, autant que possible, la raison des règles dont il leur recommandait l'observance.

Ce n'était ni un empirique ni un esprit stationnaire; il croyait au progrès dans certaines parties de l'art, et son respect pour les pères de l'harmonie n'allait pas jusqu'au fétichisme. De là les dissensions qui ont toujours existé entre lui et Cherubini...

Faisons une parenthèse sur la prétendue opposition entre Cherubini et Reicha. Je ne suis pas certain que Berlioz, qui avait eu maille à partir avec Cherubini à l'époque de ses études, ne l'ait pas exagérée et que la lutte entre le clan des « Abencérages » (du nom d'un opéra de Cherubini) et des « Bohémiens » (origine de Reicha) ait été si réelle qu'on l'a dit ensuite. Outre que

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>11</sup> Adolphe Adam: *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. XIV.

<sup>12</sup> André-Frédéric Eler a été professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de 1816 à 1821. Voir *Le Conservatoire de Paris, regards sur une institution et son histoire*, Paris, CNSMDP, 1995.

<sup>13</sup> Hector Berlioz: *Mémoires*, éd. P. Citron, Paris, Flammarion, 1991, p. 88.

leur musique et leur esthétique ne sont pas toujours si différentes – ce que je ne développerai pas ici – j’ai relevé, dans quelques lettres inédites, que Cherubini termine, le 2 mai 1809, par « Adieu, mon ami, je vous embrasse cordialement<sup>14</sup> » et que Reicha conclut, le 10 juillet 1832: « Je t’embrasse de tout mon coeur et suis pour la vie ton bon ami<sup>15</sup> ». Les réticences de Berlioz tiennent en quelques autres lignes qu’on trouve dans les *Mémoires*:

Reicha, avant de venir en France, avait été à Bonn le condisciple de Beethoven. Je ne crois pas qu’ils aient jamais eu l’un pour l’autre une bien vive sympathie.<sup>16</sup>

Reicha n’a en effet parlé qu’une seule fois de Beethoven dans ses écrits théoriques (dans l’*Art du compositeur dramatique*) avec une certaine modération, mais pas l’antipathie agressive de beaucoup de ses contemporains. Qu’on ne partage pas inconditionnellement son enthousiasme pour le dieu Beethoven suffisait peut-être à mettre le bouillant Hector hors de lui. Et aussi pour dicter le passage suivant, repris d’un feuilleton de 1836:

Reicha attachait un grand prix à ses connaissances en mathématiques. « C’est à leur étude, nous disait-il pendant une de ses leçons, que je dois d’être parvenu à me rendre complètement maître de mes idées; elle a dompté et refroidi mon imagination, qui auparavant m’entraînait follement, et, en la soumettant au raisonnement et à la réflexion, elle a doublé ses forces. » Je ne sais si cette idée de Reicha est aussi juste qu’il le croyait et si ses facultés musicales ont beaucoup gagné à l’étude des sciences exactes. Peut-être le goût des combinaisons abstraites et des jeux d’esprit en musique, le charme réel qu’il trouvait à résoudre certaines propositions épineuses qui ne servent guère qu’à détourner l’art de son chemin en lui faisant perdre de vue le but auquel il doit tendre incessamment, en furent-ils le résultat ; peut-être cet amour du calcul nuisit-il beaucoup, au contraire, au succès et à la valeur de ses oeuvres, en leur faisant perdre en expression mélodique ou harmonique, en effet purement musical, ce qu’elles gagnaient en combinaisons ardues, en difficultés vaincues, en travaux curieux, faits pour l’oeil plutôt que pour l’oreille.<sup>17</sup>

Il n’en reste pas moins que Berlioz n’a pas repris dans ses *Mémoires* quelque chose qui répond au premier texte cité tout à l’heure, mais qu’il avait écrit à chaud, du vivant de Reicha, au moment de sa nomination à l’Institut, au détriment de Halévy et Onslow:

La nomination de M. Reicha à la place de Boieldieu a été annoncée par tous les journaux et diversement accueillie. Pour nous elle n’a été qu’un acte de justice

<sup>14</sup> Lettre inédite, Paris, BNF.

<sup>15</sup> Lettre inédite, Paris, BNF.

<sup>16</sup> Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>17</sup> Hector Berlioz: Antoine Reicha, *Journal des débats*, 3.7.1836, in *Critique musicale*, éd. Y. Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1998, II/486-487.

tardive. M. Reicha est un des plus savants professeurs de l'Europe; il a formé au Conservatoire un nombre prodigieux d'élèves distingués; on lui doit, outre beaucoup de compositions instrumentales fort remarquables, des ouvrages d'enseignement où les théories de l'harmonie, du contrepoint, de l'instrumentation, de la mélodie même, sont exposées avec autant de clarté que de profondeur. Bien plus, M. Reicha, quoique professeur au Conservatoire, plaide chaudement la cause du progrès; ses élèves le savent, beaucoup de ses confrères n'en sont pas convaincus, mais le fait est que l'Académie se trouve avoir, à son insu, introduit dans son sein un véritable révolutionnaire.<sup>18</sup>

Je relève enfin un dernier mot de Berlioz:

Le nombre des [...] artistes aujourd'hui plus ou moins célèbres qui se font l'honneur d'avoir reçu des leçons de Reicha est fort considérable. Ils sont dispersés dans toutes les parties de l'Europe. Les uns sont devenus d'habiles chefs d'orchestre, d'autres des virtuoses du premier ordre (et en développant leur intelligence musicale, les leçons du maître de composition n'ont pas peu contribué à leur donner cette supériorité d'exécution qui les distingue).<sup>19</sup>

Parmi les virtuoses du premier ordre et cette supériorité d'exécution qui les distingue, due à l'intelligence musicale développée par Reicha, je ne vois pas que Berlioz, assez peu ami des virtuoses, ait imaginé personne d'autre que Liszt, en écrivant ces mots. Enfin, sans évoquer Gounod et Franck qui furent aussi les élèves de Reicha, et malgré la modestie évidente de celui-ci, on apprend dans son *Autobiographie* que d'autres musiciens, déjà célèbres bien au-delà des bancs de l'école, vinrent solliciter ses conseils:

Les premières personnes qui profitèrent de cette méthode furent précisément des artistes qui étaient en état de la juger, et de la juger avec impartialité. Ce furent Messieurs Rode, Vogt, Baillot, Dauprat, Habeneck et tant d'autres.<sup>20</sup>

Voilà donc acquis le fait que Liszt a reçu un enseignement très complet du contrepoint auprès d'un maître que Berlioz qualifie à juste titre de « révolutionnaire ». Peut-être dirions-nous aujourd'hui « non-conformiste », avec un peu plus de recul, et cela au vu des traités théoriques de Reicha. Ici, de nouveau, une trace certaine. Dans leur étude sur la *Bibliothèque de Liszt à Weimar*, Mária Eckhardt et Evelyn Liepsch ont relevé l'existence du *Traité de Mélodie*, dans l'édition de 1832, avec la signature autographe de Reicha.<sup>21</sup> Ceci tendrait à prouver qu'il existait encore des relations entre les deux hommes six ans après leur rencontre. Mais si Liszt a travaillé avec ce

<sup>18</sup> Hector Berlioz: *Revue musicale*, Le Rénovateur, 7.6.1835, in *Critique musicale*, op. cit., II/171.

<sup>19</sup> Berlioz: *Antoine Reicha*, in *Critique musicale*, op.cit., II/488–489.

<sup>20</sup> Reicha, *Autobiographie*, op. cit., p. 38.

<sup>21</sup> Mária Eckhardt et Evelyn Liepsch: *Franz Liszts Weimarer Bibliothek*, Landshut, Laaber-Verlag, 1999, p. 98–99.

*Traité* pendant ses leçons, ce ne peut-être que sur la première édition de 1814. Nous savons de plus qu'il a eu en sa possession d'autres traités de Reicha, par une lettre à sa mère, de Genève, le 26 juillet 1835, où il lui demande d'expédier des livres qu'il possède et d'en acheter d'autres. Parmi les « choses qui se trouvent rue de Provence et qu'il faut m'envoyer » on lit notamment : « Ouvrages de Reicha relatifs à la composition <sup>22</sup> ». Jacqueline Bellas a expliqué très clairement que toute la bibliothèque de Liszt n'est pas allée ainsi à Genève et qu'il ne la redemandera entièrement qu'en 1851. Il faut donc croire que les ouvrages de Reicha ont bien été envoyés à Genève en 1835 et se sont perdus par la suite. Lesquels, nous ne le saurons sans doute jamais. Mais si le *Traité de Mélodie* a survécu seul, il y en avait donc nécessairement d'autres, parmi les plus célèbres que je rappellerai ici :

*Petit Traité d'harmonie pratique* (vers 1814)

*Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1818)

*Traité de haute composition musicale* (1824–1826)

*Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale* (1833).

\*

Résumons-nous, à ce point. Liszt a travaillé en privé avec Reicha en 1826 et peut-être plus tard encore. Il avait en sa possession le *Traité de Mélodie* et un certain nombre d'autres (pour ceux-là, encore en 1835). C'est peu de certitudes, mais ce n'est pas rien. Il ne saurait être question de reconstituer les leçons de Liszt en suivant pas à pas les ouvrages théoriques de Reicha. Je retiendrai seulement quelques passages qui auraient pu exercer une influence sur le jeune pianiste, ainsi que quelques exemples de musique composée par Reicha (il en cite beaucoup dans ses traités), pour les mêmes raisons. Arrêtons-nous un instant sur un petit catalogue chronologique des compositions de Liszt, de 1824 à 1834 :

1824	<i>Huit variations</i> <i>Sept variations brillantes</i> (Rossini) <i>Impromptu brillant</i> (Rossini, Spontini)
1824–1825	<i>Allegro di bravura</i> <i>Rondo di bravura</i>
1825	<i>Don Sanche</i>
<hr/>	
1826–1827	<i>Etude en douze exercices</i>
27.5.1827	<i>Scherzo</i> , S 153
21.3.1828	<i>Deux danses hongroises de recrutement</i> , S 241 (Zum Andenken)

<sup>22</sup> Jacqueline Bellas: François Liszt et le département des livres. *Studia Musicologica* 28, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 91–94.

1829	<i>Souvenir de la Fiancée</i>
1832–1834	<i>Grande Fantaisie La Clochette</i> <sup>23</sup>
1833	<i>Symphonie fantastique</i> <i>L'idée fixe</i>
1833–1834	<i>Harmonies poétiques et religieuses</i> , S 154
1834	<i>Apparitions</i>

J'ai tracé une ligne de démarcation entre ce que Liszt a composé en 1824 et 1825 et l'année de sa rencontre avec Reicha, 1826. En dehors de l'opéra *Don Sanche*, dont on s'accorde à reconnaître qu'il y a travaillé avec l'aide de Paer, ces cinq compositions sont soit des œuvres de virtuosité, soit des variations-paraphrases. Or on peut savoir ce que Reicha pensait de ce genre de musique et qu'il a consigné dans l'*Art du compositeur dramatique*:

Le genre romantique est une composition où l'auteur suit librement son sentiment, son goût, son imagination, son inspiration et son caprice, sans s'embarrasser du reste [...] Les morceaux de musique appelés Fantaisies, Caprices, Préludes ou Improvisations sur différents instruments tels que l'Orgue, le Piano, la Harpe sont du genre romantique et connus depuis longtemps [...] Dans tous les autres morceaux on a observé une certaine régularité, un plan tracé, l'unité dans la succession des idées, etc. Mais lorsque l'on n'entendra toujours que des caprices, des fantaisies, des préludes, au lieu de morceaux réguliers, le public s'en lassera bientôt.<sup>24</sup>

La rédaction est plus tardive évidemment (1833), mais Reicha n'a jamais composé de la sorte, c'est donc qu'il blâmait depuis longtemps ce genre romantique-improvisé. Lequel ne reprend, chez Liszt, qu'après 1828, l'autre frontière tracée dans mon calendrier, avec les deux grandes *Paraphrases* ou *Fantaisies* sur Auber et Paganini. Les trois partitions que j'ai isolées, les seules composées entre 1826 et 1828, sont non seulement d'un tout autre style, mais aussi très différentes les unes des autres.

Je commencerai par la fin: les *Deux danses hongroises de recrutement*. On ne sait rien des raisons qui font naître si tôt ces deux pièces « nationales », sur des thèmes de Fáy et de Bihari; le manuscrit porte la mention « Zum Andenken » mais l'on ne sait pas non plus en souvenir de qui. Je ne crois pas que pour cette précoce anticipation des *Rhapsodies hongroises*, on ait jamais songé à l'influence de Reicha. Or celui-ci était d'origine bohémienne, même s'il est venu en Allemagne dès l'âge de neuf ans. Lorsqu'il évoque, dans son *Autobiographie* sa première rencontre avec Haydn, c'est en ces termes:

<sup>23</sup> Dates aimablement communiquées par Mária Eckhardt.

<sup>24</sup> Antoine Reicha: *Art du compositeur dramatique*, Paris, Richault, 1833, p. 100–101.



Il était à son piano, cherchant l'accompagnement à un air écossais. Je lui témoignai mon étonnement de ce qu'il avait la patience de s'occuper de semblables bagatelles, il me répondit que cela l'entretenait dans l'art de moduler.<sup>25</sup>

Dans le *Traité de Mélodie* se trouve un très original paragraphe:

Observations sur les airs nationaux

Il est impardonnable de n'avoir pas fait encore un recueil de chansons nationales, au moins de celles des pays civilisés. On sait qu'il y en a de fort originales et intéressantes, qui peignent en même temps le goût, le caractère et les moeurs des nations.

Les académies instituées pour encourager les sciences et les beaux-arts, devraient s'occuper de la Musique aussi bien que des autres branches de la littérature. Les rapports intimes et l'analogie frappante entre la Mélodie et entre la Poésie et l'Eloquence donnent à la première tous les droits d'aspirer à cet honneur, d'autant plus que par-là ces deux arts pourraient tirer de grands avantages de la Musique. Nombre de propositions pourraient être faites sous ce rapport, qui ne sont point encore résolues, et dont l'existence même est un problème. D'autres recherches, non moins importantes touchant la Musique exclusivement, seraient de même à faire et à vérifier, pour l'enrichir. Que diraient les Grecs, qui considéraient la Musique comme le premier des arts, s'ils étaient nos juges, et s'ils apprenaient que cet art si intéressant, dont les principes entrent dans tant de nos opérations morales, est en quelque sorte proscrit de nos sociétés savantes, et abandonné à une espèce de mécanisme avec lequel nous l'exerçons uniquement?

Un recueil d'airs nationaux doit intéresser, non-seulement les artistes, mais encore les gouvernements: car il est reconnu qu'il n'est rien de plus facile que de gagner l'amitié d'une nation en lui exécutant ses propres airs (auxquels chacune tient aussi fortement qu'à ses lois et à sa religion), avec la manière, les mouvements, les caractères, les nuances dont elle a l'habitude de les chanter. Pour cet effet, il faudrait choisir des musiciens fort habiles, et qui seraient en état de noter ces airs sur les lieux mêmes avec toutes leurs particularités, et d'indiquer la manière la plus juste de les exécuter. Ces airs devraient être appris aux élèves dans des écoles consacrées à cet enseignement, et exécutés tous les ans en public, sous la direction des musiciens dont nous venons de parler. Le public y prendrait le plus vif intérêt, surtout quand on le préviendrait par un programme que cet air appartient à telle nation. Ajoutez que cela serait aussi très important pour la musique dramatique, afin de lui donner la véritable couleur locale.<sup>26</sup>

Enfin, dans l'Avertissement de ses *36 Fugues pour piano*, parues en 1805, il note que la *Fugue* n° 20, à 5/8, est composée « sur une danse nationale » (*Exemple 1*). Je verse tous ces éléments au dossier des deux pièces de Liszt, ils expliquent peut-être leur surgissement inopiné en 1828.

<sup>25</sup> Reicha, *Autobiographie*, op. cit., p. 21.

<sup>26</sup> Antoine Reicha: *Traité de Mélodie*, Paris, J.-L. Scherff, 1814, p. 71–72.

## Exemple 1

Le morceau sans titre S 153 qu'on a pris l'habitude d'appeler *Scherzo*, parce que Busoni lui a donné ce titre en le publiant en 1922, est assez mystérieux. On ne sait rien de sa destination, sinon la date qui figurait sur le manuscrit (27 mai 1827). Il n'a, de toute évidence, rien à voir avec les pièces de virtuosité et son écriture est aussi et aussi peu contrapuntique que certaines fugues de Reicha. En somme, il a si peu de rapport avec l'écriture lisztienne, même à cette époque-là, qu'on aurait pu hésiter à le lui attribuer. Outre cela, la manière d'utiliser les enchaînements de septièmes diminuées pour moduler chromatiquement vers des tonalités éloignées et la pulsation rythmique, tout cela fait irrésistiblement penser à la *33e Fugue* de Reicha. Je me demande s'il on ne peut pas voir dans cette petite pièce de Liszt, si étrange dans son contexte, le résultat d'un travail suscité par Reicha, lequel aurait montré à Liszt certaines de ses fugues, dont celle que j'ai évoquée.

Reste l'*Étude en douze exercices*, que l'on date sans certitude de 1826 ou 1827. Là aussi, nos renseignements sur les circonstances de composition sont très lacunaires. Il peut s'agir d'un travail didactique soit, mais certainement pas à l'usage de l'auteur, dont la technique pianistique est à ce moment-là bien plus élaborée que tout ce que l'on trouve dans le recueil des exercices en question. En revanche, les pièces sont souvent davantage des

études de caractère, si rudimentaire que ce soit, plutôt que des exercices à la manière de Czerny, par exemple. Là encore, je me demande s'il on ne peut pas voir l'influence de Reicha, bien que ce soit la plus fragile de mes trois hypothèses, je le reconnais. Reicha a publié, vers 1800 ou 1801 à Paris, chez l'éditeur Imbault des « Études ou exercices pour le piano-forté, disposées d'une manière nouvelle », en deux livres de chacun 10 exercices. Beaucoup plus qu'un manuel de technique instrumentale – ce qui n'a jamais soucie Reicha – c'est un répertoire de formation musicale, où l'on trouve en particulier une fugue, une étude sur quatre portées (clés de sol, d'ut troisième, d'ut quatrième et de fa) et une étude en mélange de mesures à 3/8 et 2/8. Pour l'exercice sur quatre portées, Reicha dit ceci :

Il est fait principalement pour habituer les yeux à embrasser plusieurs portées à la fois, et à saisir en même temps plusieurs clefs différentes, ce qui est d'une très grande utilité pour s'accoutumer à lire facilement les partitions.

L'exercice en forme de fugue est identique à la 11e des *36 Fugues* et comporte un passage central d'un chromatisme absolument étonnant pour l'époque, dont je ne puis m'empêcher de penser qu'il a laissé des traces chez le Liszt de *Weinen, klagen* ou de *B.A.C.H. (Exemple 2)*.

Voilà qui m'amène à élargir un peu mon propos, à partir de traits de style d'une extrême originalité chez Reicha, dans sa musique, et qu'il a le plus souvent théorisés de façon didactique. Toujours chez Imbault et probablement en 1802, il a publié une *Étude des transitions et deux Fantaisies pour piano, oeuvre 31*. Le recueil s'ouvre par quatre tables, qui exposent toutes les manières de moduler en quelques mesures, d'ut majeur ou mineur vers toutes les autres tonalités. Quand on sait la prodigieuse invention modulante de Liszt, on est bien en droit de se demander si elle n'a pas été encouragée par de tels exemples montrés par son maître (*Exemple 3*). La même réflexion vient d'ailleurs à l'esprit pour Berlioz.

Cela pour l'imagination harmonique. Mais on trouve dans le *Traité de Mélodie* (ailleurs aussi et en particulier dans les *Études* dont j'ai parlé tout à l'heure) des considérations tout à fait novatrices sur ce que Reicha appelle le rythme de la mélodie, nous dirions aujourd'hui les carrures.

Pour ne point s'égarer dans les recherches sur le rythme, il faut constamment partir du principe que le *rythme mesure la durée des phrases et des idées musicales*, et exige qu'elles soient symétriquement distribuées. Ce rythme est par conséquent comparable aux belles proportions de l'architecture. Ainsi, lorsqu'on dit qu'une idée en musique est *coupée trop court*, ou qu'elle est trop allongée, ou bien qu'elle est boiteuse, on ne dit autre chose sinon qu'elle pêche par

Exemple 2

le rythme, c'est-à-dire que le rythme en est trop court ou trop long. Le rythme est donc la symétrie musicale. Cette symétrie est susceptible d'une grande variété. C'est cette variété qu'il est important de connaître, particulièrement par rapport à la Mélodie. Les phrases mélodiques peuvent se succéder non seulement de 2 mesures en 2 mesures, de 3 mesures en 3 mesures, de 4 mesures en 4 mesures, de 5 mesures en 5 mesures, de 6 mesures en 6 mesures, de 8 mesures en 8 mesures, mais encore [...].

Figurent ici des exemples de combinaisons de carrures (*Exemples 4a-b, p. 22*).

Ce qui le mène, à propos des carrures irrégulières de 7 ou 9 mesures à conclure:

Les recherches qu'on a faites sur l'Harmonie depuis des siècles nous ont tellement écarté de tout ce qui touche spécialement la Mélodie, que nous avons perdu

II<sup>e</sup> TABLE  
TRANSITIONS D'UN TON MAJEUR DANS TOUS LES TONS MINEURS.

N<sup>o</sup> 2.

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 4/4 time and features a series of harmonic transitions between major and minor keys. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The subsequent systems show various key signatures and chord progressions, with some systems marked with 'F' (F major) and 'F#' (F# major). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

*Exemple 3*

jusqu'à la trace de l'art mélodique. De là vient que la plus grande partie de nos Mélodies ne marche que dans le rythme de 4 en 4, et qu'à peine on en sait créer d'intéressantes dans d'autres rythmes. De là vient encore que la plus grande partie des phrases chantantes dans le rythme de 4, se trouve usée, et qu'on a de la peine, même avec du génie, à trouver des chants neufs dans ce rythme. Ce ne sera que dans de nouvelles combinaisons rythmiques et symétriques (et dans le genre précédemment indiqué) qu'on trouvera des chants plus frais et moins

De 2 — 2 — 3 — 3 — 4 — 4.
De 2 — 2 — 4 — 4.
De 3 — 3 — 4 — 4.
De 4 — 4 — 3 — 3 — 4.
De 4 — 4 — 6.
De 8 — 4 — 3 — 3 — 4.
De 5 — 5 — 4 — 4 — 6 — 6.
De 6 — 6 — 3 — 3 — 8.
De 6 — 4 — 6 — 4.
De 5 — 5 — 3 — 3 — 4 — 4, etc., etc.

ou bien:

5 — 4 — 5 — 4 — 5 — 4.
6 — 3 — 6 — 3 — 6 — 5.
5 — 6 — 5 — 6 — 5 — 6.
4 — 3 — 4 — 3 — 4 — 3.
6 — 5 — 6 — 5 — 6 — 5.
4 — 5 — 4 — 5 — 4 — 5.
3 — 2 — 3 — 2 — 3 — 2.
3 — 5 — 3 — 5 — 3 — 5, etc.

Exemple 4a–b

connus ; mais pour cela, il faut consacrer une partie de son temps à cette étude, s’y exercer, s’y perfectionner et s’y fortifier. Il faut de même accoutumer le public et le familiariser avec ces nouvelles formes symétriques ; mais par des chants simples et francs. Il s’y prêtera d’autant plus facilement, qu’il nous reproche de lui donner peu de mélodie, et qu’il trouve souvent usée celle que nous lui offrons.<sup>27</sup>

Enfin, j’ai déjà parlé des combinaisons de mesures différentes, voici un exemple tiré de la *28e Fugue*, en 6/8 + 2/8, avec même un passage entier marqué 4/4, mais en réalité sans mesure (*Exemple 5*).

Tous les traits dont je viens de parler se retrouveront dans les premières compositions originales de Liszt en 1833–34, les *Harmonies poétiques et religieuses* et les *Apparitions*; l’on a souvent parlé de la parenté des innovations qui s’y trouvent avec les recherches que Liszt entreprendra dans ses dernières compositions. Je crois là encore qu’on peut y déceler l’influence d’un musicien et d’un théoricien aussi hardi et spéculatif que le fut son maître Reicha. Il y aurait encore beaucoup de points extrêmement intéressants à relever dans les écrits et les compositions du professeur de Liszt, notamment sur certaines opinions que l’on retrouvera dans les écrits de l’élève, mais le cadre de cette communication aurait explosé si j’avais parlé ici de tout ce que l’on peut y trouver. J’espère que ces quelques exemples de théorie, de musique et d’esthétique en auront donné une idée.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 96–99.

The musical score for Example 5 is presented in six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a *cresc.* marking. The second system includes *(f)* and *(sf)* markings. The third system features complex chordal textures. The fourth system is marked *(mf energico)*. The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

## Exemple 5

Mais d'autres pourraient être développés, pour m'en tenir à un seul : celui des fugues composées par Liszt. En dépit des deux témoignages de Rellstab et Ramann, il me semble que les conceptions absolument non conventionnelles de la théorie et de la pratique de cette forme d'écriture chez Reicha ont donné lieu à un résultat lisztien qui vaudrait une étude particulière. Parce que les fugues romantiques de Mendelssohn, Schumann et Brahms ont presque toujours quelque chose de plus ou moins archaïsant et « rétrospectif », comme on disait volontiers en France au 19<sup>e</sup> siècle. Celles de Liszt – mais aussi de Berlioz – offrent au contraire des exemples très caractérisés de modernisation, voire d'intégration de la fugue. Je crois, pour ma part, que

ce n'est pas un hasard si ces deux « musiciens de l'avenir » (pour revenir à une étiquette qui leur a fait plus de mal que de bien) ont eu, en ce domaine, un professeur que nous dirions aujourd'hui aussi « progressiste ».

\*

Pour nous qui avons aujourd'hui la possibilité de mieux découvrir, encore que très fragmentairement pour le moment, la musique de Reicha, pleine d'originalités qui ne sont pas uniquement, loin de là (comme le pensait Berlioz qui avouait lui-même les connaître très peu), seulement des spéculations de théoricien, il est de plus en plus évident qu'un artiste aussi différent des courants de son époque a dû marquer d'une manière ou d'une autre ses deux plus illustres élèves, Berlioz et Liszt, dans ce que nous reconnaissons en eux aujourd'hui de plus personnel et aventureux. Liszt ne connaissait sans doute pas plus que Berlioz l'ensemble de la musique de Reicha, mais tout ce que j'ai dit me fait penser qu'il en a vu des exemples, dans les leçons qu'il prenait avec lui, et qu'il a pu ensuite méditer bien des choses qui se trouvaient dans les ouvrages théoriques de Reicha en sa possession, eux aussi très différents des manuels de composition de l'époque. Enfin, j'aime à croire que l'esprit spéculatif et non conventionnel qui anima Liszt toute sa vie, a pris quelque chose de cet homme, qui raconte dans son *Autobiographie*:

Jamais je ne réussissais mieux qu'en faisant des combinaisons et des conceptions que mes prédécesseurs n'avaient point faites. Mes facultés et mon âme semblaient se multiplier dans ce cas.<sup>28</sup> [...] J'eus toujours un grand penchant à faire des choses extraordinaires en fait de composition. Une idée neuve m'électrisait d'une manière inconcevable, et j'eus toujours le bonheur de réussir en réalisant un nouveau plan ou une nouvelle conception.<sup>29</sup>

Il me semble que Liszt aurait souvent pu dire la même chose...

<sup>28</sup> Reicha: *Autobiographie, op. cit.*, p. 31–32.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 62–63.