

# THE COLLECTED WRITINGS OF FRANZ LISZT



Volume 3, Part 2: Dramaturgical Leaves: Richard Wagner

EDITED AND TRANSLATED BY  
JANITA R. HALL-SWADLEY

FOREWORD BY Nicolas Dufetel

**The Collected Writings of  
Franz Liszt**

# **The Collected Writings of Franz Liszt**

**Edited and Translated by  
Janita R. Hall-Swadley**

**Volume 1: F. Chopin, 2011. Foreword by Jolanta T. Pekacz**

**Volume 2: Essays and Letters of a Traveling Bachelor of  
Music, 2012. Foreword by Michael Saffle**

**Volume 3, Part 1: Dramaturgical Leaves—Essays about  
Musical Works for the Stage and Queries about the  
Stage, Its Composers, and Performers, 2014. Foreword  
by Cornelia Szabó-Knotik**

**Volume 3, Part 2: Dramaturgical Leaves: Richard  
Wagner, 2016. Foreword by Nicolas Dufetel**

The Collected Writings of  
Franz Liszt

*Volume 3, Part 2*

*Dramaturgical Leaves:  
Richard Wagner*

Edited and Translated by  
Janita R. Hall-Swadley

Foreword by  
Nicolas Dufetel

ROWMAN & LITTLEFIELD  
*Lanham • Boulder • New York • London*

Published by Rowman & Littlefield

A wholly owned subsidiary of The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

4501 Forbes Boulevard, Suite 200, Lanham, Maryland 20706

www.rowman.com

Unit A, Whitacre Mews, 26-34 Stannary Street, London SE11 4AB

Copyright © 2016 by Janita R. Hall-Swadley

*All rights reserved.* No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including information storage and retrieval systems, without written permission from the publisher, except by a reviewer who may quote passages in a review.

British Library Cataloguing in Publication Information Available

### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Liszt, Franz, 1811-1886.

[Literary works. English]

The collected writings of Franz Liszt / edited and translated by Janita R. Hall-Swadley.

p. cm.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-0-8108-8101-3 (cloth : alk. paper)

1. Music. 2. Chopin, Frédéric, 1810-1849. I. Hall-Swadley, Janita R., 1963- II. Title.

ML410.L7A113 2011

780-dc22

2011003030

Volume 2 ISBN: 978-0-8108-8267-6

Volume 2 eISBN: 978-0-8108-8326-0

Volume 3, Part 1 ISBN: +78-0-8108-8298-0

Volume 3, Part 1 eISBN: 978-0-8108-8330-7

Volume 3, Part 2 ISBN: 978-1-4422-7352-8

Volume 3, Part 2 eISBN: 978-1-4422-7353-5

☞ The paper used in this publication meets the minimum requirements of American National Standard for Information Sciences—Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI/NISO Z39.48-1992.

Printed in the United States of America

*In Memory of My Father,*

*Buel J. Rodgers*

*(1936—2014)*



## Contents

---

Expanded Contents Based on the 1880/83 <i>Gesammelte Schriften</i>	ix
List of Figures	xiii
Foreword by Nicolas Dufetel, IReMus (Institut de recherche en musicologie), CNRS//Université Paris-Sorbonne/Bibliothèque nationale de France/Ministère de la Culture, Paris	xv
Acknowledgments	xliii
Introduction	1
Liszt, Wagner, and the Primordial Ideal	2
Translator's Notes	29
The Writings	37
1 <i>Tannhäuser and the Singers' Contest at the Wartburg</i> . Great Romantic Opera by R. Wagner (1849)	39
Musical and Aesthetic Analysis of the Overture	48
Musical and Aesthetic Analysis of the Opera <i>Tannhäuser</i>	
Act I	60
Act II	63
Act III	66
2 <i>Lohengrin</i> , the Great Romantic Opera by R. Wagner and its First Performance in Weimar on the Occasion of the Herder and Goethe Festival (1850)	101
Historic Notes about the Above Festival	101
The Herder and Goethe Festival	103
The Opera <i>Lohengrin</i>	113
Act I of <i>Lohengrin</i>	120
Act II	128
Act III	138
3 <i>The Flying Dutchman</i> by Richard Wagner (1854)	181
The Overture	188

*Contents*

The First Act of the Opera	202
The Second Act	215
The Third Act	230
4 <i>The Rhine's Gold</i> by Richard Wagner (1855)	267
Bibliography	273
Index	285
About the Editor/Translator	295

## *Expanded Contents Based on the 1880/83 Gesammelte Schriften*

---

### *Tannhäuser and the Singers' Contest at the Wartburg*

- 1 General remarks about Wagner's double genius and corresponding consequences of his opera text and musical reproduction. The Thuringian princes as patrons of the arts. The Grand Duchess Maria Pavlovna. The Princess Wilhelm. Weimar. The Tannhäuser saga. The goddesses Venus and Holda. Narrative of the opera poem *Tannhäuser* by Wagner.
- 2 **Musical-Aesthetic Analysis of the Overture**  
The Pilgrim and Siren Choruses as primary antitheses and as Ideal bearers of the same. The dramatic power and keenness of character in these contrasting phrases. The instrumental depictions of the sirens and Venus's grotto. Wagner, Rubens, Teniers as painters of the Goddess of Beauty. The religious theme and its development in *Tannhäuser's* overture. About the concern over poetic interpretations of instrumental works. The artist as a feeling critic. Music examples from the Pilgrims' Chorus. The *Allegro* from the overture and the development of the Lust Motive. Music examples. The Coda. The victory of the Religious Motive over the Lust Motive. *Tannhäuser* overture as such. Its independence as an artwork separate from the opera.
- 3 **Musical-Aesthetic Analysis of the Opera *Tannhäuser***  
Act I: The Bacchanal Chorus. Tannhäuser's song of praise to Venus. The Siren's Song. The Pilgrims' Chorus. The closing septet.  
Act II: The duet between Tannhäuser and Elisabeth. The marches in B and G major. The contest of song. "An angel comes down to us from the celestial sphere." Closing chorus.  
Act III: Elisabeth's prayer. Song to the Evening Star. Tannhäuser's narrative. Redemption.
- 4 Remarks about the value, study, and performance of *Tannhäuser*. Its dramatic plan. Musical characteristics of the roles. Fantastical material. Development of Good and Evil in Wagner's pages. Secondary roles. The

## Expanded Contents

Venus myth in the German imagination. Sensual passion in Wagner's opera. Wagner's dramatic characterization through *Leitmotif*. Its relevance for music drama. Three human abysses and their forms. Music as the preferred songstress of passionate love. *Tannhäuser* as its representative. The Religious Principle and its power in *Tannhäuser*.

*Lohengrin*, the Great Romantic Opera by R. Wagner and Its First Performance in Weimar on the Occasion of the Herder and Goethe Festival of 1850

Historic notes on the above festival

### 1 **The Herder and Goethe Festival**

The perception of geniuses throughout history. Their glorification through statues and the sculptor's task arising from it. The Herder monument in Weimar, modeled by Schaller. Inauguration of the same. *Prometheus Delivered*, poetry by Herder, composed by Liszt. The poetry. The performance. Attending guests. The Herder Room in Weimar. Relics. "Light, Life, Love." Dingelstedt's prologue at the performance of *Lohengrin* on Goethe's birthday, 28 August 1850.

### 2 **The Opera *Lohengrin***

Wagner's dramatic Idea. Dramatic singers as prototypes. The combination of all arts as Wagner's Idea. Silent songstresses as dramatic mediums. The text to *Lohengrin*. Wolfram von Eschenbach. The Holy Grail. The difference between *Tannhäuser*'s overture and the prelude to *Lohengrin*. The Holy Grail *Leitmotif* and its development. Marcel's role (*Hugenotten*) as predecessor to Wagner's *Leitmotif* system.

Act I of *Lohengrin*: The Elsa Motive. Elsa's vision. The Ordeal Motive. The Lohengrin Motive Wagner's choruses. The music. Performance of Lohengrin's arrival. His prayer and its motive. Finale of the first act.

Act II: Instrumental prelude and its two motives: the Ortrud and Ordeal Motives. The scene between Ortrud and Friedrich. Ortrud's demon. The balcony scene. Procession to the cathedral.

Act III: Its instrumental prelude. The bride's chamber scene. Psychological interpretation of Elsa's broken oath. Feminine curiosity as a means of dramatic twist in our epics. Wagner writes as a poet and not as a philosopher. About the poet's nature and intentions. Faith in love. *Lohengrin*'s finale. Comparison between Lohengrin's and *Tannhäuser*'s narratives in the closing acts of both operas.

### 3 **Characteristic *Gestalt* of Lohengrin, Elsa, Ortrud, and Friedrich. Wagner as poet. Unity of conception and the operatic style. The *Leitmotif*. Wagner as innovator. Gluck's dedication from *Alceste*. Wagner's position with regard to Gluck and Weber. His instrumentation. The performance in Weimar.**

*The Flying Dutchman* by Richard Wagner (1854)

- 1 *The Flying Dutchman* as the first representation of Wagner's dramatic principle. The text. The dramatic-musical motive (*Leitmotif*). *The Flying Dutchman* in comparison to *Tannhäuser* and *Lohengrin*. Parallels between the Dutchman and Lohengrin, between Senta and Balzac's *Daughter of Eve*. Various representations of woman's self-sacrifice on the part of the German poets and the French Romanciers.
- 2 **The Overture**  
Musical and poetic presentation of the same. The Dutchman, the ghost ship, and their musical motives. The contemporary critic. About their obligation to procure new works. What the crowds love. Depth and truth of expression in *The Flying Dutchman*. The Dutchman's nightly flight. Wagner's type of leading roles: Tannhäuser, Lohengrin, the Dutchman. Their supernatural quality. Artistic characters—Phidias's Jupiter, the Venus de Milo. The height of the Idea determines the height of the character. Wagner's works as typical monuments. The Ideal similarities and differences of the characters: Tannhäuser, Lohengrin, the Dutchman.
- 3 **The First Act of the Opera**  
The three first scenes as visible representations of the overture. Wagner as seascape painter. Oulibicheff on Mozart's storm in *Idomeneo*. The Damned Motive. The Dutchman's monologue. The dialogue between the Dutchman and Daland. Daland's character sketch. Comparison of the dialogues between the Dutchman and Daland and between Manfred and the Alpine hunter (Byron). Closing.
- 4 **The Second Act**  
The instrumental intermezzo at the beginning of the same and Wagner's treatment. The ballade. Psychological interpretation of the scene between Erik and Senta. The Dutchman's entrance. The engagement. Wagner's orchestral treatment. The duet. The same as a counterpart to the duet of the third act from *Lohengrin*. Goethe and Wagner as performers of the Eternal Feminine. The finale.
- 5 **The Third Act**  
The orchestra prelude. The folk festival of the harbor scene. The ghost ship with its sailors and the Demonic in Wagner's plan. The latter as musical painter of storm scenes. Senta and Erik. The high tragedy and ethic in the Dutchman's renouncement. Senta's sacrifice. The magnificent architecture throughout all the acts, which continually intensifies until the end of the opera. The Dutchman as leading character in this execution. Wagner's text to the *Vaisseau Fantôme* by Dietsch. About Wagner's demands on the performer. The development of the declamatory style of singing as the first condition of their formation. The historical modifications in the method of the art song. Lack of a national school of singing and a national singing style in Germany. Wagner as founder of German opera and music drama. German singers and their limitation with regard to their choice of roles. Their insufficient study of singing. The demand for the old Italian masters of song. Contemporary (1855)

*Expanded Contents*

distinguished singers and songstresses as interpreters of Wagner's leading roles.

*The Rhine's Gold* by Richard Wagner (1855)

Expectations and hopes at the beginning of a new year. Announcement of Wagner's *The Rhine's Gold* and *The Trilogy of the Nibelungs*. *The Rhine's Gold* and its forms. Wagner and Michelangelo as masters of giant monuments of art. Transformation of artistic style. "Onward, courageous sailor." Cheers to Wagner.

## *Figures*

---

1	Michael Maier's "Philosopher's Stone"	4
2	Wagner's "Philosopher's Stone"	5
3	"Philosopher's Stone" Translated	6
4	Tannhäuser/Pilgrims' Chorus and Diminished Seventh Chord	15
5	Sirens' Allure Motive	15
6	Venus's Wrath	16
7	Venus as Siren	16
8	Destroyed Venus	17
9	Crooning Venus	18
10	Elisabeth's Intercession	19
11a	"My Salvation lies in the Virgin Mary"	20
11b	Elisabeth in D Major	21
12	Elisabeth as Authority	21
13	Wolfram's Voice of Reason	23
14	Peaceful Wolfram	24
15	Unstable Tannhäuser	26
16	Confused Tannhäuser	27
17	Religious Theme, Part 1	52
18	Religious Theme, Part 2	53
19	Temptation Motive	54
20	Temptation Motive with Strings	55
21	Dissonant Temptation	56
22	Melopoeia in G Major	57
23	<i>Lohengrin's</i> Leading Motive	118
24	Stormy Discordance	121
25	Trial by Ordeal Motive	123
26	The <i>Lohengrin</i> Motive	124
27	The Commandment Motive	127
28	Ortrud's Motive	129
29	Dutchman's Condemnation Motive	188

## *Figures*

30a Chromatic Curse 1	189
30b Chromatic Curse 2	189
31 Angel of Mercy: Senta's Motive	190
32 Wailing Grief	190
33 Dutchman's Curse Returns	191
34 Mournful Dutchman	191
35 Musical Interjection	193
36 Cheerful Crew	193
37 Solemn Ballade	195
38 Sailors Shout	202
39 Dutchman's Cry	207
40 Dutchman's Call	208
41 Sailors' Response	208
42 New Condemnation Motive	208
43 Sailors' Echo	209
44 Enthralling Orchestra	210
45 Accompanied Cantilena	211
46 Dancing Voices	215
47 Pilots' Lied	215
48 Pilots' Lied in the Farewell Chorus	216
49 Senta's Lied	217
50 Dutchman's Melopoeia	228
51 Violins Answer	228
52 Lovers' Duet	231
53 Dutchman's Response	231
54 Low Horns	232
55 Eerie Minor Chord	233
56 Heightened Effect	233
57 Drunken Strings	234
58 Hellish Laughter	236
59 Eerie Minor Chord Returns	236
60 Almost Condemnation Motive	239
61 Ballade Motive	240

## Foreword

Nicolas Dufetel

---

*«Wagner appartient maintenant aux Olympiens, comme Goethe et Victor Hugo.»<sup>i</sup>*

Le porte-monnaie en cuir brun qu'utilisa Liszt en 1883 contient encore une poignée de longs cheveux blancs et sept petits papiers: des cartes de visite sur lesquelles il a copié quelques pensées religieuses en latin, en français et en allemand, et une petite feuille, pliée, où il a inscrit la phrase suivante: «Vergangener sei nicht mehr berührt. In der Hülle seiner Unsterblichkeit verbleibt Ric[h]ard Wagner.»<sup>ii</sup> Peut-être ces mots furent-ils tracés à l'annonce de la mort de Wagner, le 13 février 1883. L'admiration de Liszt pour Wagner est bien connue et cette phrase en offre un témoignage peu connu, sans doute destiné à rester privé. Comme un ex-voto intime, elle renvoie à la fois à l'avenir, immortel, de son œuvre et de son génie, mais aussi à un passé où il faut peut-être voir, au-delà des liens humains, amicaux et familiaux qui unirent les compositeurs, des moments de tension. Le passé ne doit plus être dérangé, et ce qui doit rester, c'est l'art de Wagner.

Le 17 août 1876, devant les nombreux invités qu'il avait réunis à Bayreuth lors d'un grand festin à l'issue du premier cycle du *Ring*, Wagner portait un toast en l'honneur de Liszt, qui avait été, un quart de siècle plus tôt, le premier avocat de sa musique:

Ici se trouve celui qui, le premier, m'a soutenu de sa foi, alors que personne ne savait encore rien de moi, et sans lequel vous n'auriez peut-être aujourd'hui entendu aucune note de moi, mon cher ami — Franz Liszt.<sup>iii</sup>

De tous les compositeurs que Liszt admira, dont il joua, dirigea et transcrivit la musique, Wagner est sans aucun doute celui pour lequel il eut la plus absolue dévotion. Ainsi confie-t-il à Agnes Street-Klindworth en 1868:

Si j'avais un livre à faire sur Wagner, je prendrais volontiers pour épigraphe ce mot de Victor Hugo au sujet de Shakespeare: «J'admire *tout* – j'admire comme une brute.» Les seules réserves que je garde ne portent nullement sur l'intégralité du génie de Wagner, mais bien sur les facultés intellectives du public.<sup>iv</sup>

Son admiration, totale, était connue autant par ses proches que par le public. De nombreuses déclarations en témoignent<sup>v</sup> et elle fut l'objet de nombreuses caricatures, dont une, hongroise, parue à l'occasion de la première du *Ring*. On le voit, vêtu de sa traditionnelle soutane, immense et en larmes, s'agenouiller devant un petit Wagner qu'il soulève de terre pour lui embrasser le front en signe d'admiration. Son titre, *Nur die Niebelumpen sind bescheiden*, est un jeu de mots difficilement traduisible: «seuls les Niebelumpen sont modestes» (Dans «Niebelumpen,» paronymie pour «Niebelungen,» «Lumpen» signifie «loques,» ou «Lump»: «vanu-pieds»). Le dialogue qui l'accompagne en augmente la saveur, car il parodie l'admiration du grand Liszt et l'immense orgueil du petit Wagner. Il rappelle *crescendo* que finalement, ce dernier, si «grand» soit-il, doit beaucoup à Liszt—ne serait-ce que parce qu'il est son genre:

*Liszt*: Tu es Dante! Tu es Shakespeare! Tu es saint David!

*Wagner*: Je suis grand!

*Liszt (crescendo)*: Tu es Napoléon I, II, III et IV! Tu es Byron! Tu es Kościuszko! Tu es Christophe Colomb!

*Wagner*: Je suis plus grand!

*Liszt (crescendo)*: Tu es le grand Christophe du Rhin! Tu es le Bouddha des notes! Tu es le Christ du contrepoint! Tu es le Garibaldi de la musique de l'avenir! Tu es le Kossuth de la musique allemande! Tu es le Kálmán Tisza de l'opéra! Tu es le Richard Wagner de Richard Wagner!

*Wagner*: Je suis le plus grand!

*Liszt*: Oui!—tu es mon genre!<sup>vi</sup>

Depuis plus d'un siècle, notre connaissance des rapports entre Liszt et Wagner est biaisée, car l'historiographie traditionnelle repose sur des sources partielles, modifiées et censurées—la plupart furent en effet publiées avant la mort de Cosima, en 1930, et les pratiques éditoriales des 50 années ayant suivi la mort des deux compositeurs sont loin, en règle générale, des critères d'édition critique contemporains. Les interprétations, par exemple celles des lettres, reposent donc sur des documents peu fiables, et tant qu'il n'y aura pas d'édition critique et complète de la correspondance de Liszt et d'autres sources fondamentales, il faut recourir à quelques travaux critiques isolés ou remonter aux manuscrits. Le domaine lisztien contemporain manque encore hélas aujourd'hui des outils critiques nécessaires pour correspondre à la musicologie moderne.<sup>vii</sup> En ce qui concerne Liszt et Wagner, il est pourtant possible aujourd'hui de lever le voile sur certains aspects biographiques et artistiques, et de récentes publications permettent de reconsidérer leurs rapports—par exemple l'édition de leur correspondance parue en 2013,

en traduction française, mais avec un immense appareil critique.<sup>viii</sup> Le champ des études de sources est tellement vaste dans les études lisztienues qu'on pourrait envisager une biographie reposant uniquement sur des documents inédits et poser, en face de la vérité «poétique,» la vérité «empirique.»<sup>ix</sup>

Si l'admiration de Liszt pour Wagner était absolue, elle n'en était pas pour autant aveugle sur certains aspects, notamment sur son caractère (parfois) difficile. Citons, à titre d'exemple, deux lettres de Liszt à Hans von Bülow censurées par La Mara dans son édition de 1898, la seule disponible à ce jour,<sup>x</sup> et publiées en 2009 seulement.<sup>xi</sup> En octobre 1859, Liszt explique à son gendre avoir pris ses distances avec Wagner en raison de la pression qu'il fait subir à ses proches, de son ingratitude et de ses sempiternelles jérémiades sur son sort:

Tant que je pourrai le servir en quoi que ce soit, soyez certain que je n'y manquerai pas, quelque singulières que puissent paraître parfois ses combinaisons et ses exigences. La grandeur de son génie me fait volontiers oublier ce qu'il y a de fâcheux dans son caractère. Puisse-t-il seulement ne pas trop s'en ressentir lui-même—et ne point rendre ses amis responsables des tristes mécomptes auxquels il s'expose avec une sorte d'obstination!<sup>xii</sup>

Quelques jours plus tard, Liszt conseille aussi à Bülow de rester mesuré vis-à-vis de ses sollicitations:

Relativement aux commissions dont Wagner vous charge à Berlin, je vous engage à y mettre toute la mesure convenable, en ne vous tenant pas strictement à la lettre de ses instructions si souvent fantasques et contradictoires. C'est à mon sens la seule manière de le servir effectivement – ce que nous faisons sans relâche, lors même qu'il nous le rendrait plus difficile qu'il n'y aurait lieu. Ne pensez-vous pas aussi qu'il faut le traiter en grand Souverain, un peu malade, mais d'autant plus irresponsable?<sup>xiii</sup>

Cette dernière phrase est révélatrice et prouve que pour Liszt, ce qui prime avant tout, c'est son génie artistique. C'est son œuvre qu'il place au-dessus de tout. Il oublie l'homme pour ne voir que l'artiste, pour qui son admiration est sans conditions.

Wagner reconnaissait l'influence de Liszt dans le domaine harmonique, mais pensait qu'elle relevait uniquement du domaine privé et que leur révélation était une «indiscrétion» qui les «compromettait» tous les deux.<sup>xiv</sup> La véritable nature de leurs relations et de leurs influences musicales réciproques reste à étudier, voire à démontrer, car elle est bien souvent réduite à des conclusions hâtives ou à des partis pris reposant rarement sur une démonstration objective et fondée. De récentes études de grande qualité permettent d'approfondir notre connaissance de leurs influences musicales réciproques, mais bien des aspects restent encore à étudier au cœur des partitions.<sup>xv</sup>

En revanche, certaines questions esthétiques et spirituelles les séparaient absolument. Selon John Deathridge, Liszt et Wagner «had less in common than is usually thought, which is probably why they got on tolerably well.<sup>xvi</sup>» Un exemple seulement. Tous deux cherchèrent à exprimer en musique des lumières surnaturelles, par exemple Liszt dans sa *Dante-Symphonie* et son oratorio *Christus*, et Wagner dans *Lohengrin* et *Parsifal*, mais aussi à la fin de *Rheingold*. Dans la «Marche des rois mages» de *Christus* (1866), les violons et la harpe figurent l'étoile fixe pour indiquer l'endroit où se trouve Jésus, le fils de Dieu parmi les hommes, pendant que les vents et les cuivres font entendre un thème solennel en *ré* bémol majeur (Ex. 1). Orchestration, harmonie et matériau thématique sont très similaires à la fin de *Rheingold* (1854), lorsque le bifrost apparaît, irradiant, pour révéler le Walhalla et accompagner l'entrée des dieux dans leur demeure céleste (Ex. 2). La similitude musicale est frappante entre les deux morceaux, et pourtant leurs significations sont diamétralement opposées, à l'image du monde qui sépare les deux compositeurs et des univers qui les inspirent. Alors que chez Liszt le catholique, la lumière de l'étoile signale l'endroit où les hommes vont pouvoir rejoindre l'Enfant-Dieu descendu sur Terre, chez Wagner l'anti-dogmatique, la lumière montre la voie de la demeure où les dieux païens vont monter, dans le ciel et loin des hommes. Dans un cas, Dieu descend sur Terre auprès de l'humanité, dans l'autre, les dieux montent pour la fuir! Leurs cultures et convictions s'opposèrent aussi au sujet de la *Dante-Symphonie*, d'ailleurs dédiée à Wagner, qui reconnut cependant que la *Divine Comédie* avait trouvé avec Liszt son meilleur exégète: «Voilà l'âme du poème de Dante dans sa transfiguration la plus pure.»<sup>xvii</sup> Pourtant, comme il le remarque aussi:

Cette œuvre est restée comme inconnue à notre temps et à son public. [...] Il est évident que ces conceptions de Liszt sont trop importantes pour un public qui se laisse conter le *Faust* au théâtre, avec la musique du superficiel Gounod, et au concert, avec celle de l'empathique Schumann.<sup>xviii</sup>

„Et ecce stella quam viderant in Oriente antecedit eos.“

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is on the top staff, marked with a 'M' above it. The Piano part is on the bottom two staves. The left hand is marked 'Linke Hand.' and 'dolcissimo una corda'. The right hand is marked 'cantando'. The score is in G-flat major and 3/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The violin part has a long melodic line with some grace notes.



Ex. 1 et 2. Liszt, *Die heiligen drei Könige (Marsch)* extrait de *Christus*, 1872, et Wagner-Liszt, «*Walhall*» aus dem *Ring des Nibelungen*, 1876<sup>xix</sup>

Si Wagner reconnaît avoir été influencé par l'harmonie de Liszt, s'il admire ses conceptions dans la *Dante-Symphonie* et les poèmes symphoniques, dont il s'inspira et qu'il appelait des «repaires de voleurs,»<sup>xx</sup> il ne parvint vraisemblablement pas à comprendre les explorations harmoniques et formelles de son œuvre tardive. Cosima rapporte ainsi une conversation à l'occasion de leur séjour commun à Venise, quelques semaines avant la mort de Wagner:

[Richard] recommence aujourd'hui à parler de mon père de manière brutale dans sa vérocité; il qualifie de «folie en germe» les dernières œuvres et dit qu'il a essayé de gagner . . . sur les dissonances, il m'explique tout cela de manière détaillée, je reste silencieuse, triste de ne pouvoir rien répondre!<sup>xxi</sup>

Ces propos sont en partie effacés dans le manuscrit du journal de Cosima, car, bien sûr, ils assombrissent la légende dorée de leur relation. De même, *Das braune Buch*, cahier offert par Cosima à Wagner en 1865 au seuil de leur liaison afin qu'il y confie ses sentiments les plus intimes, renferme des lignes qui écornent l'image d'une amitié idéale entre les deux compositeurs.<sup>xxii</sup>

\*\*\*\*\*

Liszt et Wagner se sont croisés pour la première fois à Paris en 1840, quand le premier était au sommet de sa gloire de pianiste international, et le second encore totalement inconnu. Ils se rencontrent à nouveau en 1844, à Dresde, où Liszt découvre *Rienzi*. Le vrai début de leur amitié et de leurs rapports artistiques date cependant de 1848, quand ils se revoient à Dresde. Neuf ans plus tard, Liszt se souvient de ce moment avec une émotion et une intensité caractéristiques des premières années de leur correspondance:

## Foreword

Très cher Richard, comment pourrais-je t'oublier, et cesser de te garder l'affection la plus vive et le plus entier dévouement! et surtout dans *cette* ville, dans cette chambre où nous nous sommes rapprochés pour la première fois, lorsque ton génie s'est révélé à moi!<sup>xxiii</sup>

En 1848, peu après être installé à Weimar où il est maître de chapelle «en service extraordinaire,» Liszt dirige au théâtre de la cour l'Ouverture de *Tannhäuser* (12 novembre 1848), puis, le 16 février 1849, l'opéra en entier. Quelques jours après les représentations weimariennes, Liszt écrit à Wagner une lettre pleine de promesses:

Une fois pour toutes, dorénavant, veuillez bien me compter au nombre de vos plus zélés et dévoués admirateurs — de près ou de loin, comptez sur moi et disposez de moi.<sup>xxiv</sup>

Quelques semaines plus tard, en mai 1849, Wagner doit fuir l'Allemagne; un mandat d'arrêt a été émis contre lui suite à sa participation aux soulèvements de Dresde. Liszt couvre sa fuite à Weimar, où il assiste en secret à une répétition de *Tannhäuser*, puis l'aide à s'enfuir. L'année suivante, le 28 août 1850, jour de l'anniversaire de Goethe, Liszt dirigera au théâtre de la cour de Weimar la première de *Lohengrin*, qui lui est dédié.

Dans les années 1850, Liszt a transformé la modeste scène de Weimar en vaisseau amiral de la *Neudeutsche Schule* et de la musique de Wagner en particulier; il n'a jamais cessé d'utiliser son influence sur son patron et protecteur, le grand-duc Carl Alexander, pour diffuser la musique de son ami exilé, le soutenir financièrement et même obtenir son retour en grâce—hélas toujours en vain. En février 1861, le grand-duc s'entretient avec Liszt d'un plan de politique culturelle pour «continuer et compléter l'œuvre de Charles Auguste et de Goethe afin d'assurer à Weimar en Allemagne la place que Florence occupe en Italie.»<sup>xxv</sup> Liszt propose immédiatement d'y créer *Tristan und Isolde* puis le *Ring* et de faire venir Wagner pour qu'il les dirige. En mars 1861, quand *Tannhäuser* tombe à l'Opéra de Paris, il demande à Carl Alexander de remettre à Wagner l'ordre du Faucon blanc (*Ordens vom Weißen Falken*), dit aussi de la Vigilance (*Ordens der Wachsamkeit*). Le grand-duc raconte dans son journal que Liszt lui «parla avec feu de la honte qu'il y a pour l'Allemagne d'abandonner son plus grand compositeur moderne,» mais qu'il ne peut pas accéder à sa requête.<sup>xxvi</sup> Les raisons de ce refus sont en grande partie politiques: Wagner est toujours un fugitif, officiellement recherché par la police de son puissant voisin, le roi de Saxe. Son amnistie n'était encore que partielle. C'est à cette époque que Liszt décrit son rêve irréalisé pour Weimar: «une nouvelle période comparable à celle de Charles Auguste, et dont Wagner et nous étions les coryphées, comme autrefois Goethe et Schiller. La mesquinerie, pour ne pas dire la vilénie de certaines circonstances locales, toutes sortes de jalousies et d'inepties du dehors comme d'ici ont empêché la réalisation de ce rêve.»<sup>xxvii</sup>

En 1852, Wagner s'émerveille de l'activité de Liszt qui a toujours pour lui «des plans de conquête du monde en tête.»<sup>xxviii</sup> Dans les années 1850, Liszt a en

effet mené, selon sa propre expression, une intense «propagande wagnérienne.»<sup>xxix</sup> Il s'agit d'une stratégie en trois volets: 1) diriger les opéras de Wagner, 2) en transcrire des extraits et 3) publier des articles pour initier le public. En 1859, il envisagea même de réunir et de publier à Paris ses trois principaux essais sur *Lohengrin*, *Tannhäuser* et *Der fliegende Holländer*, sous le titre *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*.<sup>xxx</sup> Cela aurait été le premier véritable livre sur Wagner de l'histoire, écrit en français.

Entre 1848 et 1859, Alan Walker recense trente-six exécutions d'œuvres de Wagner, complètes ou par extraits, sous la direction de Liszt (en majorité à Weimar), contre treize de Berlioz. La plupart (35) ont lieu avant 1857, avec un point culminant en 1852 et 1853 (15). Les œuvres représentées sont *Lohengrin* (13 fois), *Tannhäuser* (8 fois), *Der fliegende Holländer* (4 fois), l'Ouverture de *Tannhäuser* (6 fois), le duo de *Der fliegende Holländer* (2 fois), l'*Ouverture de Faust*, le Prélude de *Tristan und Isolde* et *Das Liebesmahl der Apostel* (chacun une fois).<sup>xxxi</sup> Le premier cycle Wagner de l'histoire a lieu à Weimar sous sa direction du 16 février au 5 mars 1853 (*Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Der fliegende Holländer*).

Les quatorze œuvres pour piano de Liszt d'après Wagner (paraphrases et transcriptions) ont été composées sur près de trente-cinq ans, de 1847 à 1882, et d'après huit opéras: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Das Rheingold* et *Parsifal*. Cependant, leur chronologie laisse transparaître un apogée dans les années 1850; la plupart (9) ont en effet été écrites entre 1848 et 1861, ce qui correspond à la présence de Liszt à Weimar; abstraction faite du *Phantasiestück über Motive aus Rienzi*, il s'agit des quatre pièces d'après *Tannhäuser*, des trois d'après *Lohengrin* et du *Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer*, précisément les trois opéras qui ont constitué le cœur de sa propagande wagnérienne, les seuls qu'il a dirigés et les seuls auxquels il a consacré des analyses détaillées.

Les écrits de Liszt sur Wagner, enfin, sont regroupés au sein d'une période restreinte de sept ans (1849-1855) qui correspond au cœur de son activité de chef d'orchestre à Weimar. Ils furent écrits en collaboration avec la princesse Wittgenstein—ce qui n'est pas une raison pour en ôter la paternité à Liszt.<sup>xxxii</sup> Publiés sous diverses formes (articles en une ou plusieurs livraisons, brochures), ils concernent seulement quatre opéras: *Tannhäuser* (1849-51), *Lohengrin* (1850-51), *Der fliegende Holländer* (1854) et *Das Rheingold* (1855). À l'origine écrits en français puis traduits en allemand, ils ont paru le plus souvent dans un, deux ou trois journaux à peu de temps d'intervalle, et c'est notamment à ces parutions multiples que l'on doit leurs abondantes variantes. Dans les dix années suivant leur première parution, ils furent même traduits en anglais, en hollandais et en russe. En 1851, Liszt décida lui-même de réunir, sous forme de brochure, ses textes sur *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Les premières traductions allemandes, avec quelques gallicismes, furent jugées si peu germaniques qu'elles poussèrent Lina Ramann à une importante révision linguistique pour les *Gesammelte Schriften*.

\* \* \* \* \*

Le rôle des écrits de Liszt dans la réception de la musique de Wagner ne doit pas être sous-estimé.<sup>xxxiii</sup> Liszt mit son nom, sa renommée et son *autorité*—bien que contestée par certains—au service de l'œuvre encore inconnue de son ami. Le 13 novembre 1851, le *Journal de Francfort* publiait un compte rendu élogieux de sa brochure *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* («Richard Wagner jugé par Franz Liszt»). Quelques jours plus tard, il en reproduisait de longs extraits introduits pas ces lignes:

Nous avons fait connaître à nos lecteurs, dans notre numéro du 13 novembre, l'idée et la tendance du nouvel ouvrage de François Liszt, en promettant de donner des extraits de cette critique aussi profonde que poétique sur un des compositeurs allemands les plus distingués. Liszt a été par son piano l'apôtre de Beethoven dans les salons. Il est maintenant l'apôtre de Richard Wagner, au milieu de la nation [allemande]; car c'est à celle-ci qu'il s'adresse par son ouvrage, écrit, il est vrai, en français, mais par cela même accessible à la littérature générale. Voici comment le poète et artiste définit la manière tout originale et le système tout nouveau du compositeur.<sup>xxxiv</sup>

La louange du génie encore méconnu de Wagner, sorte de dieu dont Liszt serait l'apôtre ou le prophète, est un leitmotiv des articles avec lesquels il cherche en effet à exposer, expliquer et diffuser le nouveau système du compositeur. Mais Liszt prend soin de préciser que le public pourrait aussi être intéressé par sa *propre* conception des ouvrages de Wagner<sup>xxxv</sup>—précision fondamentale quand on sait que leurs idées et leurs interprétations divergent sur certains points. En effet, Liszt ne partageait pas toutes les idées de Wagner sur le rapport entre musique et drame, ce qui le poussa à entreprendre une série d'articles sur Beethoven, Weber, Mozart, Meyerbeer, etc. (repris plus tard dans les *Dramaturgische Blätter*).<sup>xxxvi</sup> Il envisagea de les réunir en 1859 et de les publier parallèlement à son livre sur Wagner (le manuscrit aujourd'hui perdu des originaux français fut même alors envoyé à Paris). Ce volume sur l'opéra était dans son esprit complémentaire de celui sur Wagner: une sorte d'histoire de l'opéra selon Liszt à travers le prisme du rapport entre livret (drame) et musique, en deux parties, que l'on peut ainsi résumer: *Avant Wagner et Wagner et après?* Les *Dramaturgische Blätter* de Ramann respectent ce plan originel.

Après les études sur *Tannhäuser* et *Lohengrin*, le troisième et dernier texte wagnérien de Liszt de grande envergure, publié en 1854, est consacré à *Der fliegende Holländer*. Rédigé comme les autres en français, il n'a malheureusement paru intégralement qu'en traduction allemande. Seule une petite partie a été publiée en français l'année suivante. La version française intégrale fut longtemps considérée comme perdue avant d'être redécouverte à la Beinecke Library (Yale University) au début des années 2000.<sup>xxxvii</sup> Elle a d'ailleurs permis de reconstituer le livre *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*.

Le bref article sur *Das Rheingold* n'a pas les mêmes dimensions que les trois précédents. Il n'était, selon Liszt, qu'une «petite indiscretion» occupant quelques

colonnes dans le numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1855 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, en guise de surprise pour les étrennes de Wagner.<sup>xxxviii</sup> Il est tout à fait intéressant de remarquer, cependant, que les écrits de Liszt se concentrent sur les trois «opéras romantiques,» et s'arrêtent au seuil de l'étape suivante de son développement, celle du *Ring*, dont il écrira plus tard qu'il «resplendit d'une gloire immortelle.»<sup>xxxix</sup>

\* \* \* \* \*

Dans son article *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1860), Baudelaire rend hommage à Liszt et conseille la lecture de sa brochure *Lohengrin et Tannhäuser* de 1851, qui traduit selon lui «avec un charme infini toute la rhétorique du maître [Wagner].»<sup>xl</sup> Les textes wagnériens de Liszt eurent une réelle influence sur les premiers auteurs wagnériens du XIXe siècle et furent même repris dans la *Revue wagnérienne*. Bülow admirait que Liszt ait réussi à «reproduire le contenu de l'opéra presque avec les mots de Wagner, en transférant la poésie allemande en français d'une façon qu'on n'aurait guère cru possible,» et le musicologue et critique August Wilhelm Ambros considérait qu'il avait:

Avec son livre *Tannhäuser et Lohengrin*, tracé la voie de Richard Wagner. Brillant dans son interprétation, avec approbation et enthousiasme très chaleureux, illustré avec des exemples musicaux parfaitement choisis, ce petit livre réussit ce que Wagner lui-même avec ses nombreux livres n'a pas réussi.<sup>xli</sup>

Le titre du projet de livre *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique* offre une clef de lecture essentielle pour comprendre les textes de Liszt. Il illustre en effet sa volonté de ne pas séparer le compositeur du librettiste, car l'union de ces deux aspects est un point essentiel du système dramatique wagnérien (l'alliance de la musique et de la poésie est aussi une de ses préoccupations dans le domaine symphonique, qui donnera naissance au poème symphonique). La structure de ses trois grandes études répond à cette préoccupation: après des propos d'ordre général vient un premier exposé narratif de l'action dramatique, dans ses grandes lignes, telle que donnée par le livret. Enfin, il reprend l'intrigue en détail et de façon poétique avec des informations concernant l'analyse musicale. C'est là que Liszt met en avant les moyens musicaux employés par Wagner pour opérer la fusion entre musique et drame. Liszt, pédagogue, cherche à familiariser le public avec le système de Wagner et ses trois opéras en particulier.

Parmi les éléments les plus significatifs du livre de Liszt figure la discussion de l'autonomie esthétique de l'ouverture de *Tannhäuser* et dans une moindre mesure de celle du *Fliegende Holländer*, comparées à des poèmes symphoniques; c'est un sujet récurrent dans la littérature de l'époque, et Wagner a lui-même écrit des «programmes» pour les présenter en concert. Notable également est la description de ce que Hans von Wolzogen généralisera sous le nom de *Leitmotive*, et que Liszt appelle des «phrases artères,» image rendant particulièrement bien

l'idée que ces motifs musicaux récurrents, en circulant dans l'œuvre, lui donnent vie comme le sang la donne au corps humain. Selon Liszt:

Les mélodies de Wagner sont en quelque sorte des personnifications d'idées; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement; c'est à elles que Wagner confie de nous révéler tous les secrets des cœurs. [p. 120 de ce volume].

L'historien de la littérature Sarga Moussa, qui a étudié avec un très grand soin *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie*, a récemment suggéré de reconsidérer les écrits de Liszt et sa recherche stylistique d'un point de vue littéraire:

Au moment où Baudelaire publie ses poèmes en prose, écrit-il, Liszt invente une prose à la fois serpentine et cadencée, faite de phrases souvent très longues, qui permettent de faire entendre une profusion de lettres, de mots et de syntagmes résonant les uns avec les autres, comme si la langue devenait elle-même musique – mais une musique totalement nouvelle, qui ferait appel à tous les registres sonores.<sup>xlii</sup>

À plusieurs reprises dans ses textes sur Wagner, Liszt développe en effet un langage mimétique, c'est-à-dire qu'il souhaite, par le style, reproduire chez le lecteur les sentiments suggérés par la musique. Ainsi les magnifiques lignes sur le Prélude de *Lohengrin* et la description du Saint Graal, partiellement citées par Baudelaire, sont un des passages les plus inspirés du livre.<sup>xliii</sup>

C'est au commencement une large nappe dormante de mélodie, un éther vaporeux qui s'étend, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents, qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres. Le motif est ensuite repris par les instruments à vent les plus doux; les cors et les bassons en s'y joignant préparent l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, avec un éclat éblouissant de coloris, comme si dans cet instant unique l'édifice saint avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante. Mais le vif étincellement amené par degrés à cette intensité de rayonnement solaire s'éteint avec rapidité, comme une lueur céleste. La transparente vapeur des nuées se referme, la vision disparaît peu à peu dans le même encens diapré au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures devenues plus éthérées encore. Son caractère d'idéale mysticité est surtout rendu sensible par le *pianissimo* toujours conservé dans l'orchestre, et qu'interrompt à peine le court moment où les cuivres font resplendir les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. Telle est l'image qui à l'audition de ce sublime *adagio* se présente d'abord à nos sens émus. (*Lohengrin*, p.177-78)

De façon poétique, la prose essaie de rendre, par le rythme, l'épuisement du langage, les allitérations et les assonances, l'abondance du lexique et des mots rares, les impressions causées par la musique. De même, dans le texte sur *Der Fliegende Holländer*, la prose de Liszt imite avec un effet terrible les craquements effroyables et les bruits fantomatiques du vaisseau fantôme (p. 192).

La culture convoquée dans les textes de Liszt est immense. Les trois analyses sont parcourues par d'innombrables références à la musique, naturellement, mais aussi à la philosophie, à la Bible, aux mythologies gréco-latine et germano-scandinave, à la littérature (Balzac, Chateaubriand, Dante, Goethe, Herder, Jean-Paul, Milton, Schiller, Shakespeare, Wieland, etc.) et aux beaux-arts: Berghem, Flaxman, Raphaël, Rembrandt, Ribera, Rubens, Léonard de Vinci, etc. (un parallèle remarquable est fait, dans l'analyse de *Fliegende Holländer*, avec l'école flamande).

Liszt fait aussi état de ses propres opinions, qui peuvent diverger de celles de Wagner, et certains développements lui sont propres. Caractéristiques à cet égard sont ses analyses teintées de christianisme des légendes qui ont inspiré Wagner. Le commentaire de la princesse zu Sayn-Wittgenstein à propos de la traduction de l'article sur *Lohengrin* supervisée par Wagner est révélateur du gouffre qui les séparait sur ce sujet:

Wagner a été d'une étonnante modération, écrit-elle. Il n'a ajouté de son cru qu'une seule et longue phrase. Une bêtise naturellement, sur l'identité du St. Graal, avec le Nibelungen-Horts! afin de se donner une petite mine mécréante! Cela ne fait rien à ton article. Cela fera seulement rire un peu les gens qui le liront. Dieu merci ce n'est point dans ton original.<sup>xliv</sup>

Dans le texte sur *Lohengrin*, Herder est décrit comme «plus catholique que chrétien» (un passage sans doute dû, selon Rainer Kleinertz et Gerhardt Winkler, à la princesse),<sup>xlv</sup> et les paroles d'Elsa à la scène 2 de l'acte I sont présentées comme ayant une «naïve grâce» portant «si bien le cachet d'humble dignité particulière à la vertu chrétienne.» Outre cette «récupération» christianisée de la poésie wagnérienne, la présentation des héroïnes comme figures rédemptrices renvoie naturellement aux martyrs de la tradition chrétienne, qui fascinaient à la fois Liszt et la princesse. La fin de l'analyse de *Tannhäuser* est symptomatique de l'association du martyr à un amour sacré et profane mêlant à la tradition du *Cantique des cantiques* celle des Évangiles. En effet, à l'occasion d'une ultime description du «principe religieux» (le thème des pèlerins), «lumière radieuse» permettant à l'esprit de s'abandonner «sans résistance à l'illusion», Liszt compare le voyage des pèlerins vers Rome à la voie des douleurs (*Via Crucis*) vers l'Amour absolu (du Christ, qu'il ne mentionne pas), métaphore soulignée par le palindrome transformant «Roma» en «Amor» (*Eros* en grec):

[...] ce chant résonne dans l'âme comme la grande voix plaintive, espérante et aspirante de l'Humanité entière dans son pèlerinage vers la

Foreword

grande Rome, la Rome mystique, que dès son origine ses pontifes appelèrent mystérieusement et prophétiquement du nom d'Éros.

Nous tous, pèlerins qui cheminons vers cette Rome par la voie des douleurs, nous joignons notre soupir à ce grand chœur qui incessamment monte de la terre aux Cieux! (*Tannhäuser*, p. 77)

\* \* \* \* \*

En 1851, Carl Alexander s'émerveillait des facultés de son maître de chapelle:

Liszt grandit en importance incontestable. Il grandit en spirale car il présente toujours de nouvelles faces — être extraordinaire. Je ne serais pas étonné de lui voir quitter la musique tout à fait pour ne s'occuper que de littérature.<sup>xlvi</sup>

Huit ans plus tard, Liszt revient sur ses textes wagnériens dans une lettre à Charles Dollfus, rédacteur de la *Revue germanique et française*:

On veut bien affirmer que ce que j'ai publié sur Wagner a contribué à l'intelligence de ses œuvres et à leur propagation. Je ne les ai pourtant pas *prêchées*; je n'ai point doctriné à leur sujet—je me suis contenté de dire de mon mieux que je les trouvais admirables et de motiver mon admiration par leur description. En littérature aussi je ne puis qu'être artiste.<sup>xlvii</sup>

Cette ultime confession nous invite à reconsidérer son œuvre littéraire, à la relier davantage avec son œuvre musicale et à la considérer comme un élément essentiel de son héritage.

\* \* \* \* \*

[The following translation of the above Foreword was graciously provided by Dr. Nicolas Dufetel. For location of citations, refer to the French edition above. ~~Hall-Swadley]

“Wagner is now an Olympian, like Goethe and Victor Hugo.”

In the little brown leather wallet that Liszt used in 1883, one can still find a handful of long white hair and seven small pieces of paper: calling cards on which he wrote down some religious thoughts in Latin, French and German, as well as a tiny folded sheet upon which he wrote these words: “Vergangener sei nicht mehr berührt. In der Hülle seiner Unsterblichkeit verbleibt Ric[h]ard Wagner.” [“No longer in touch with the past. In the case of his immortality, Ric[h]ard Wagner remains.”] Maybe this thought was written when he learned about Wagner’s death

## Foreword

on 13 February 1883. Liszt's admiration for Wagner is well known, and this sentence provides a new evidence of it, although, perhaps, it was intended to remain private. As a private *ex-voto*, it also means that his genius and *oeuvre* are immortal in the future. Yet, it can also mean that the past, beyond the familial and artistic links between the two composers, had its moments of tension: the past shall not be bothered with any longer, and only Wagner's art must remain.

On 17 August 1876, in front of the many guests whom he had invited to Bayreuth for a great feast at the end of the first performance of the *Ring* cycle, Wagner gave a toast in honor of the friend who had been, twenty-five years before, the first champion of his music:

For everything that I am and have achieved, I have one person to thank, without whom not a single note of mine would have been known; a dear friend who, when I was banned from Germany, with matchless devotion and self-denial drew me into the light, and was the first to recognize me. To this dear friend belongs the highest honor. It is my sublime friend and master, Franz Liszt!

Among the many composers that Liszt admired, whom he played and of whom he conducted and transcribed their music, Wagner is unquestionably the one for whom he had the most absolute devotion. In 1868, he wrote to Agnes Street-Klindworth:

If I had to write a book on Wagner, I would happily use this remark by Victor Hugo on Shakespeare as an epigraph: 'I admire *everything*'—'I admire like a fool.' The only reservations I have do not involve the flawlessness of Wagner's genius, but rather, the public's intellectual capacities.

His unreserved admiration was known by his close relatives, as well as by the public. Many statements attest to it, and it became the object of many caricatures. One of them (in Hungarian) was issued on the occasion of the premiere of the *Ring*. A huge image of a weeping Liszt is wearing his traditional cassock. He is kneeling in worship of a small image of Wagner whom he raises from the soil in order to kiss his forehead as a sign of admiration. Its German title, *Nur die Niebelumpfen sind bescheiden*, is a play of words that is difficult to translate: "Only the Niebelumpfen are modest," in that the suffix "lumpfen" in the word "Niebelumpfen" translates as "shreds." The dialogue that exists with the caricature is even wittier, for it is both a parody of the admiration of the great Liszt and the huge vanity of the small Wagner. It says that the latter, as big as he may be, still owes much to Liszt—and maybe only because he remains his father-in-law:

*Liszt*: You're Dante! You're Shakespeare! You're Saint David!

*Wagner*: I'm big!

*Liszt (crescendo)*: You're Napoléon I, II, III, IV! You're Byron! You're Kościuszko! You're Christopher Columbus!

*Foreword*

*Wagner:* I'm bigger!

*Liszt (crescendo):* You're the great Christopher of the Rhine! You're the Buddha of notes! You're the Christ of counterpoint! You're the Garibaldi of music of the future! You're the Kossuth of German music! You're the Kálmán Tisza of opera! You're the Richard Wagner of Richard Wagner!

*Wagner:* I'm the biggest!

*Liszt:* Yes!—You're my son-in-law.

For more than a century, our knowledge of the Liszt-Wagner relationship has been flawed because traditional historiography is based on incomplete, modified, and censored sources—most of which were indeed published before Cosima's death in 1930—and the editorial practices in the fifty years after the death of the two composers were generally very different from today's editorial criteria. General interpretation and hermeneutics of the letters, for instance, are based on little reliable documents, and until a complete and critical edition of Liszt's correspondence and other primary sources are available, one must rely on isolated critical studies or directly on manuscripts. Unfortunately, Liszt studies still lack the critical musicological tools necessary to fit the modern standards. As far as Liszt and Wagner are concerned, it is, however, possible today to unveil some biographical and artistic features, and some recent publications help to reexamine their relationship—for example, the new French edition of their correspondence issued in 2013 with a very complete critical appendix. The field of source studies is so vast in the Lisztian studies, that one could consider writing a biography entirely based on unpublished documents, thus putting the “poetical” truth face to face with the “empirical” one.

If Liszt's admiration for Wagner was absolute, it also was not totally blind on some aspects, in particular, on the latter's (sometimes) awkward temperament. Let us quote, for example, two letters from Liszt to Hans von Bülow that were censored by La Mara in her 1898 edition, the only one available today, which was only published in 2009. In October 1859, Liszt explains to his then son-in-law that he distanced himself from Wagner because of the pressure he generally puts on his relatives, his ingratitude, and his repeated jeremiads about his material situation:

As long as I can serve him in anything, be sure that I won't fail, how singular may be his schemes and demands. The greatness of his genius helps me gladly to forget how upsetting his temperament can be. May he only not feel it himself—and not blame his friends for the sad disappointments that he exposes himself with as a sort of obstinacy.

A few days later, Liszt advises Bülow to remain moderate about Wagner's solicitations:

Relative to the commissions that Wagner made you responsible for, I invite you to be appropriately measured, and to not strictly follow his

## Foreword

instructions, which are so often capricious and contradictory. In my opinion that is the only way to serve him effectively—what we do constantly, even if he would make it more difficult than we expect. Don't you think that one has to treat him as a great sovereign, a bit sick, but all the more irresponsible?

The last sentence says a lot, and it proves that for Liszt, his artistic genius stands above any reproach about his oddities. His *oeuvre* is above anything else. He forgets the man, and he considers only the artist for whom his admiration is unconditional.

Wagner acknowledged Liszt's influence on his harmony, but he believed that it should remain private, claiming that its disclosure would be a "jeopardizing indiscretion" for both of them. The true nature of their musical relations and influences has still to be studied, maybe even revealed, because it has often been reduced to hasty or biased conclusions that are rarely based on deep, complete, and varied analysis. However, some recent and very serious studies allow our knowledge of their musical mutual influences to improve, even if many facets of those influences are still to be studied in the scores.

Yet, aesthetics and spirituality divided them absolutely. According to John Deathridge, the two composers "had less in common than is usually thought, which is probably why they got on tolerably well." As only an example: both of them wanted to put supernatural light into music, for instance, Liszt in his *Dante-Symphony* and his oratorio *Christus*, and Wagner in *Lohengrin*, *Parsifal*, and also at the end of *Rheingold*. In the *March of the Three Holy Kings* from *Christus* (1866), the violins and the harp feature the star that indicates where Jesus, the Son of God among men, is, and the wind and brass instruments play a solemn theme in D-flat major (see Example 1 on page xviii). The orchestration, harmony, and theme are very similar to the end of *Rheingold* (1854), when the irradiant Bifröst appears to reveal Walhalla and lead the gods up to their celestial Burg (see Example 2 on page xix). The similarity between these two pages is striking, but their significance is diametrically divergent: in the image of the world that stands between the two composers and the universes that inspire them. Meanwhile, with Liszt the Catholic, the light of the star indicates where the men can find the Child of God who has descended to Earth, but with Wagner the anti-dogmatic, the light shows the way to the fortress where the pagan gods are to take refuge, which is in the sky and far away from humanity. In one case, God goes down to earth to be close to humanity, and in the other case, the gods ascend to flee away from them! Liszt's and Wagner's cultures and beliefs are also opposed with regard to the *Dante-Symphony*, which is dedicated to Wagner. Nevertheless, the latter recognized that the *Divine Comedy* had found its best interpreter in Liszt: "Here the soul of Dante's poem is shown in purest radiance." However, he also notes that

This work has remained as good as unknown to our age and its public.  
. . . Plainly, these conceptions of Liszt's are too potent for a public that lets *Faust* be conjured up for performance at the Opera by the sickly Gounod, [and] in the concert hall by the turgid Schumann.

## Foreword

Wagner acknowledged Liszt's influence for his way of conceiving harmony, and he admired his conceptions in the *Dante-Symphony* and the symphonic poems, from which he took inspiration and that he called the "*repaires de voleurs*" ["den of thieves"], but he couldn't understand the harmonic and formal explorations of Liszt's late works. In her diary, Cosima writes down a conversation on the occasion of their mutual stay in Venice only a few weeks before Wagner's death:

Once again, Richard starts to talk about my father with an abrupt and veracious manner; he considers his late works as "*folie en germe*" ["germinated madness"] and says that he tried to make gains . . . with dissonances, and he explains all of that in a detailed way; I remain silent and sad, as I am not able to answer with anything!

This remark is partially erased in the manuscript of Cosima's diary, because, of course, it darkens the golden legend of their relationship. Likewise, *Das braune Buch*, the diary presented by Cosima to Wagner in 1864 at the beginning of their affair, contains statements that chip the corner of their idealized friendship.

\* \* \* \* \*

Liszt and Wagner met for the first time in Paris in 1840, when the former was at the top of his career as an international pianist, and the latter was still totally unknown. They met again in 1844 in Dresden, where Liszt heard *Rienzi*. But the true starting point of their friendship and artistic relationship dates from 1848, when they met again in Dresden. Nine years later, Liszt remembered that moment with an emotion and intensity that is typical of the first years of their correspondence:

How could I fail to think of you always with love and fervent devotion, especially in this town, in this room, where we first drew nearer to each other, and your genius flashed its light on me?

In 1848, shortly after he settled in Weimar where he had been appointed Kapellmeister "in extraordinary service," Liszt conducts the overture to *Tannhäuser* at the Hoftheater (12 November 1848), and then on 16 February 1849, he conducts the complete opera. A few days after, he writes a letter to Wagner that is full of hope:

To say it once and for all: from now on, please count me among your most zealous and devoted admirers—from near or far, you can rely on me and consider me at your service.

In May 1849, Wagner was fleeing Germany; a warrant had been issued for him after his involvement in the Dresden Insurrection. Liszt helped him to stay undercover in Weimar, where he could secretly attend a rehearsal of *Tannhäuser*.

Then he helped him to escape out of Germany. On 28 August 1850—Goethe's birthday—he conducted the premiere of *Lohengrin*, which is dedicated to him, at the Hoftheater.

In the 1850s, Liszt succeeded in turning the modest Weimar stage into the flagship of the *Neudeutsche Schule* of music, and of Wagner's music, in particular; he always tried to use his influence on his patron, the Grand Duke Carl Alexander, to spread the music of his exiled friend, support him financially, and even to obtain his amnesty—unfortunately, his attempts were always in vain. In February 1861, the Grand Duke and Liszt talked about a cultural plan to “continue and complete Carl August's and Goethe's *oeuvre* in order to guarantee for Weimar and Germany the place that Florence occupies in Italy.” Liszt immediately suggests the premiere of *Tristan und Isolde* and the *Ring* in Weimar and for Wagner to conduct them. In March 1861, when *Tannhäuser* fails at the Paris Opera, he begs Carl Alexander to give Wagner the Order of the White Falcon (*Ordens vom Weissen Falken*), also known as the Order of the Vigilance (*Ordens der Wachsamkeit*). The Grand Duke writes in his diary that Liszt “spoke with fire over the shame that Germany had abandoned its greatest modern composer,” but that he cannot grant his request. The reasons for his refusal are mainly political: Wagner is still a fugitive, who is still officially being searched for by the police of his powerful neighbor, the King of Saxony. At first, his amnesty was only partial. It is at that time that Liszt left a description of his unrealized dream for Weimar: “a new period comparable to the one of Carl August, of which Wagner and I were the coryphaei, like Goethe and Schiller were at one time. The pettiness, not to mention the villainy of certain local circumstances, all kinds of jealousy and stupidity from outside and from here prevented the achievement of this dream.”

In 1852, Wagner was amazed by Liszt's activity; he thought that he always had “plans to conquer the world in his head.” Indeed, in the 1850s, Liszt led a “Wagnerian propaganda” campaign to tout his own formula. It was a three-faceted strategy: 1) to conduct Wagner's operas, 2) to transcribe some excerpts for the piano, and 3) to write about them, as a means to initiate the audience. In 1859 in Paris, he even wanted to publish together his three main essays on *Lohengrin*, *Tannhäuser*, and *Der fliegende Holländer* under the title *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*. This book would have been the first ever published in French on Wagner.

Between 1848 and 1859, Alan Walker lists thirty-six performances of Wagner's works, complete or partial, under Liszt's baton. Most of them (thirty-five) took place before 1857, with a climax in 1852 and 1853 (fifteen). The works performed were *Lohengrin* (thirteen times), *Tannhäuser* (eight times), *Der fliegende Holländer* (two times), the Overture to *Tannhäuser* (six times), the duet from *Fliegende Holländer* (two times), the *Faust Overture*, *Tristan's* Prelude, and *Das Liebesmahl der Apostel* (one time).<sup>xlviii</sup> The first Wagner cycle in history took place in Weimar under Liszt's baton from 16 February to 5 March 1853 (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*).

Liszt's fourteen piano works after Wagner (paraphrases and transcriptions) were composed over thirty-five years, from 1847 to 1882, and are based on eight operas: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tristan und*

*Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Das Rheingold, and Parsifal*. However, their chronology shows a peak in the 1850s; most of them (nine) were actually composed between 1848 and 1861, a period that corresponds to Liszt's most active presence in Weimar. This does not take into account the *Phantasiestück über Motive aus Rienzi*, four pieces after *Tannhäuser*, three after *Lohengrin*, and the *Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer*, which are precisely the three operas that constituted the core of Liszt's Wagnerian propaganda, the only three that he conducted, and those that he wrote substantial articles about.

Liszt's writings on Wagner come from a narrow period of seven years (1849-1855), and they correspond to his main activity as a conductor in Weimar. They were written in collaboration with princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein—but this is not a reason to deny Liszt's authorship. They were published in various forms (articles and a brochure), and are related to four operas: *Tannhäuser* (1849-51), *Lohengrin* (1850-51), *Der fliegende Holländer* (1854) and *Das Rheingold* (1855). They were originally written in French then translated into German. As they were published in one, two, or three journals almost at the same time, there are many different versions. In the decade after their publication, some of them were even translated into English, Dutch, and Russian. In 1851, Liszt decided to publish his texts about *Lohengrin* and *Tannhäuser* together. The first German translations, with a few Gallicisms, were considered such inconsequential German that Lina Ramann decided to revise the whole language for the *Gesammelte Schriften*.

\* \* \* \* \*

The importance of Liszt's writings for Wagner reception cannot be underestimated. Liszt used his name, fame, and authority—although some contest this—to defend the works of his still unknown friend. On 13 November 1851, the *Journal de Francfort* published a laudatory review of Liszt's brochure *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* ("Richard Wagner jugé par Franz Liszt" [Richard Wagner judged by Franz Liszt]). A few days later, the journal published long quotes from it with this introduction:

In our issue of 13 November, we made known to our readers the idea and the orientation of François Liszt's last work, while swearing to give some excerpts of this critic as profoundly deep about one of the most distinguished German composers. Liszt has been Beethoven's apostle on the piano in the salons. Now he is Richard Wagner's apostle in the [German] nation; because it is to this nation that he addresses his work, albeit written in French. But in this way, it is accessible as general literature. This is how the poet and artist describes the composer's very original manner and the totally new system.

The worship of Wagner's unknown genius, a kind of God of whom Liszt would be the apostle or prophet, is one of the *Leitmotifs* that permeates the articles, in which he tries to explain and disseminate the new musical system. But Liszt

## Foreword

also thought that the public might be interested in his own conception of Wagner's works. This is important to consider because we know that their conceptions differ on many topics. Indeed, Liszt did not share all of Wagner's ideas about music and drama, and this different point of view led him to write a series of articles about Beethoven, Weber, Mozart, Meyerbeer, etc. (which were later gathered together in the *Dramaturgische Blätter*, Part 1). He also tried to publish them together in 1859 in conjunction with his book on Wagner (the manuscript of the original French version that was sent to a Paris publisher is now lost). Liszt's volume about opera was, in his mind, complementary to his volume on Wagner: a kind of history of opera that is based on the link between libretto (drama) and music and is separated into two parts, which one can summarize in this way: "before Wagner" and "Wagner and beyond." Ramann's *Dramaturgical Leaves*, which was divided into two volumes, respects his original idea.

After his studies of *Tannhäuser* and *Lohengrin*, Liszt's last big Wagnerian text is dedicated to *Der fliegende Holländer* (1854). Like the others, it was written in French, but it was only published as a German translation. Only a small part of it was published in French in 1855. But the French version, long considered to be lost, found its way to Beinecke Library (Yale University) where it resurfaced at the beginning of the 2000s. It was used to reconstitute Liszt's book *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*.

Liszt's short article on *Das Rheingold* does not have the same dimension as the three previous ones. It was only, to quote him, a "small indiscretion" issued on 1 January 1855 in the *Neue Zeitschrift für Musik* as a surprise New Year gift for Wagner. It is worth remarking that Liszt's writings focus only on Wagner's three "romantic" operas, and they stop at the beginning of his next development step, *The Ring*, of which he would later write "it shines with an immortal glory."

\* \* \* \* \*

In his article *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1860), the French poet Charles Baudelaire pays tribute to Liszt and recommends his brochure *Lohengrin et Tannhäuser* (1851), which translates "all the master's rhetoric with infinite charm." It is true that Liszt's texts about Wagner influenced the first nineteenth-century Wagnerian writers, and some of the writings were reissued in the *Revue wagnérienne*. Bülow admired the way Liszt managed to "reproduce the content of the opera almost with Wagner's own words, transferring the German poetry in French in a manner that one would not have thought possible." The critic August Wilhelm Ambros considered:

With his book *Tannhäuser et Lohengrin*, he opened the path to Richard Wagner. Brilliant in his interpretation, with a very warm approbation and enthusiasm, illustrated with perfectly selected musical examples, this little book succeeds at doing what Wagner himself did not manage to do with his several books.

The title of Liszt's book project, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, gives an important clue to understand his main purpose. Because he knew that the combination of music and text is central to Wagner's music drama system, it illustrates his will to consider both the composer and the poet (the union of music and poetry was also one of Liszt's concerns as a symphonic composer, which led to the invention of the symphonic poem). The structure of his three main texts about Wagner is related to this feature: first he gives a general introduction, then a narrative exposé of the drama based only on the text. Finally, he once again explains the narrative with poetical and musical complements. It is in these sections that Liszt explains the musical ways used by Wagner to make a fusion between drama and music. Liszt, as a pedagogue, tries to familiarize the public with the new system and his three operas.

Among the most significant elements of his book, one may emphasize the aesthetic autonomy that he gives to the *Tannhäuser* and *Fliegende Holländer* overtures, which he compares to symphonic poems; it was a common idea at the time, and Wagner himself wrote "programs" to introduce them at concerts. What is also notable is the description of the *Leitmotifs*, a term not yet invented by Hans von Wolzogen. Liszt calls them "phrases artères" ("artery phrases," and "leading phrases" in the present translation based on the German language; see page 182 of this volume). This metaphor conveys the idea that these recurrent musical motifs, circulating in the score, give it its life, like blood gives life to the human body. Indeed, Liszt also wrote:

To a certain degree, his melodies are personified Ideas. Their repetition indicates moments of Feeling that words alone are not entirely capable of expressing. Wagner grants them the function of exposing all of the heart's secrets to us [page 120 of this volume].

The historian of literature Sarga Moussa, who has recently studied *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie* with great care, states that Liszt's writings should be reevaluated from a stylistic and literary point of view:

While Baudelaire publishes his *poèmes en prose*, Liszt invents a prose that is both serpentine and rhythmical, made of long sentences that allow letters, words, and syntheses to resonate together, as if the language was transforming itself into music—but a totally new music that would use all sounding registers.

On several occasions in his texts about Wagner, Liszt develops a *mimetic* language that speaks in a style that tries to reproduce for the reader the sentiments suggested by the music. Thus, his beautiful lines about *Lohengrin's* Prelude and his description of the Grail, partially quoted by Baudelaire, are some of the most inspiring parts of the book: