

## **La musique religieuse de Franz Liszt**

*“La musique telle que je l’aime, n’est pas beaucoup plus de ce monde que le royaume du ciel<sup>1</sup>”*

S’il y a bien un compositeur qui nous paraît essentiel afin de comprendre l’emprunte créative musicale de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il s’agit bien de celui de Liszt: Artiste aux multiples facettes, se présentant au fil de sa vie sous un esprit de tzigane, franciscain et virtuose, Franz Liszt su marquer le siècle romantique en apportant de nombreuses évolutions et nouveautés qui constituent son profil de génie original et dont la générosité envers ses collègues musiciens le démarque des autres compositeurs de son temps. C’est bien de cette dernière caractéristique dont nous allons nous intéresser plus particulièrement ici: De quelle manière ce sentiment s’exprime-t-il dans la musique? nous allons tenter d’y répondre en nous intéressant sur deux oeuvres du compositeur: l’*Oratorio Christus* et le *Via Crucis*.

S’il est bien un thème central pour comprendre le personnage et sa musique, c’est bien sa relation à la Foi et à Dieu, qui sera constamment présente depuis l’aube jusqu’au crépuscule de sa vie. Nous allons essayer de cerner quels sont les éléments qui nous permettent de comprendre les aspirations mystiques de l’artiste: en quoi la musique semble rapprocher Franz Liszt de Dieu et inversement comment sa piété su nourrir ses inspirations musicales au cours de sa longue et abondante vie.

---

<sup>1</sup> DUFETEL Nicolas ,Tout le ciel en musique- Pensées intempestives, p.48 n.159, France, Edition le passeur, 2019.

- **La fascination spirituelle, voisinage de l'art et la religion chez Liszt**

Il y a bien entendu de nombreuses autres anecdotes qui témoignent de la personnalité spirituelle du compositeur, nous avons choisi celles qui nous ont paru marquantes dans la vie du fameux pianiste virtuose.

Les parents du jeune Liszt ne voulurent pas exaucer le vœux de leur enfant à savoir entrer dans le cloître pour se consacrer à Dieu, (bien que son père, Adam Liszt, violoncelliste et ayant travaillé à Estherazy fut un personnage très dévot). Il s'agit ici d'un étonnant souhait venant d'un jeune homme à l'aube de sa vie. Entre 1827 et à nouveau en 1829 il réitère son vœux religieux auprès de ses parents, mais cela restera en vain. Pour l'instant.

*"Je l'ai ressenti à l'âge de 17 ans"*<sup>2</sup> dira-t-il plus tard. Et dans son testament datant du 14 septembre 1880, il affirme ceci: *"Oui J-C crucifié, la folie de l'exaltation de la croix, c'était là ma véritable vocation!"*<sup>3</sup> Pourquoi donc ce zèle, cet aveu si pressant de l'amour de Dieu? Liszt écrira bien plus tard, que *"la vie terrestre n'est qu'une maladie de l'âme, une excitation que les passions entretiennent! L'état naturel de l'âme, c'est la quiétude!"*<sup>4</sup> Cette nature si détachée de la vanité du monde matériel était déjà présente chez lui depuis toujours. *"Il est triste partout de ne voir que le mal, mais où aller et que faire pour échapper à cette nécessité de notre temps?"*<sup>5</sup> Cette citation de lui est plus que claire sur les aspirations de sa vie. Il était donc nécessaire que son art soit tourné vers sa quête idéaliste. Et cela était aussi nécessaire pour lui de

---

<sup>2</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p.66 édition du seuil, collections microcosms Solfège.

<sup>3</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p.65 édition du seuil, collections microcosms Solfège.

<sup>4</sup> DUFETEL Nicolas, Tout le ciel en musique- Pensées intempestives, p.171 n.1672 France,

<sup>5</sup> GUT Serge, pages romantiques, p.60, Editions d'aujourd'hui

composer de la musique en relation à ce qui n'est donc pas matériel, l'immatériel, l'esprit, l'univers, Dieu.

Nous retrouvons un autre témoignage de sa secrète vocation spirituelle lorsqu'il fut confronté au célèbre tableau de Raphaël: la *Sainte-Cecile*, la patronne de la musique:



*La Sainte-Cécile peinte par Raphaël*

*“L’expression de la sainte est égale à celle de l’homme dans sa participation aux mystères infinis alors qu’il sent et comprend qu’il ne pourra rien apporter aux homes du banquet celeste ou il a été convié”<sup>6</sup>*

St-Jean à droite de la sainte représente le sentiment chrétien, et de l’autre côté, Madeline évoque le côté profane qui ne trouve le beau que dans la sensualité. Devant St-Cecil, St-Paul représente la propagation de la foi chez

---

<sup>6</sup> GUT Serge, pages romantiques, p.252, editions d’aujourd’hui.

le peuple. Puis vient St-Augustin qui est celui qui fit un long chemin avant de parvenir à la vérité céleste.

Et il continue en synthétisant que ces quatre personnages représentés sur le tableau symbolisent les éléments essentiels de la musique et l'effet qu'elle a sur les hommes. *“La souffrance et l'expiation precedent ou suivent l'initiation”*<sup>7</sup>

Pour Liszt, le symbolisme de ce tableau est clair et détermine sa conception de la musique: *c'est une éloquence, un enseignement par intuition, une prédication plus voilée qui attire les coeurs à la vérité.*<sup>8</sup> Il précise qu'il est conscient que cela ne fut sans doute pas le but du message du peintre Raphaël, mais il a trouvé à travers ce tableau un symbole mystique et musical à la fois.

L'évènement qui viendra comblé la quête spirituelle de Liszt et qui fut à l'époque objet de sarcasme de ses semblables (Rossini, G.Sand..) fut sans doute la date de 1865 où Liszt se fait donner les ordres mineurs de la prêtrise, après que le pape refusa le mariage entre Liszt et la princesse Sayn-Wittgestein en 1861, bien qu'elle fut veuve en 1864. Cela démontre la vocation que Liszt portait envers la religion et la spiritualité.

- **L'aspiration idéale de Liszt: vers une musique pour le peuple et pour Dieu:**

Que se cache-t-il d'autre derrière les motivations de F.Liszt à vouloir faire de la musique religieuse une nécessité artistique : Est-ce une nécessité purement individuelle ou bien ne serait-ce pas au fond une réforme sociale

---

<sup>7</sup> GUT Serge, pages romantiques, p.255, éditions d'aujourd'hui.

<sup>8</sup> GUT Serge, pages romantiques, p.254, éditions d'aujourd'hui.

plus profonde qui serait à la source de la profusion d'oeuvres religieuses chez Liszt?

Nous avons vu dans la première partie que sa nature est celle d'un croyant pieux et zélé par les questions métaphysiques de la vie et de Dieu, mais cela va encore plus loin: Liszt s'est vu à un moment de sa vie, comme porteur d'une mission non seulement personnelle mais sociale, à travers la musique:

Il est important de noter que Franz Liszt avait conscience du malaise qui planait sur son siècle, comme d'autres ont pu le mentionner dans leurs oeuvres (Baudelaire et le "*spleen*" ou bien Musset avec "*Les confessions d'un enfant du siècle*").

Liszt écrira une lettre déterminante dans son parcours artistique, à la princesse Sayn-Wittgestein en 1856, le 16 septembre à Vienne, dans lequel il prend fermement position comme compositeur religieux et catholique: "*J'ai pris sérieusement position comme compositeur religieux et catholique. Or c'est là un champ illimité pour l'art et que je me sens la vocation de cultiver vigoureusement.*"<sup>9</sup> Et il précise plus loin: "*Là comme ailleurs, il s'agit de remonter aux fondements (...) et de pénétrer à ces sources vives qui rejaillissent jusqu'à la vie éternelle.*"<sup>10</sup>

L'attitude de Liszt au sujet de la religion peut sembler déroutante quand on voit ses convictions, cela est en raison des circonstances de son époque, mais il faut savoir que sa foi reste constante. Déjà nous l'avons dit, il fut dès très jeune religieux.

Dans son essai "*Über die Zukünftige Kirchen Musik*", dès 1834<sup>11</sup>, Il trouvait que l'Eglise catholique ne resplendissait pas à son époque et que ses façons d'agir et ne satisfaisait pas les besoins et nécessités spirituelles de ses gens.

---

<sup>9</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 150, édition du seuil, collections microcosms solfèges.

<sup>10</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 151, édition du seuil, collections microcosms solfèges.

<sup>11</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 62, édition du seuil, collections microcosms solfèges.

Par ailleurs, il évoque la souffrance qu'endure la musique dans l'Eglise: *"Nous ne savons plus ce qu'est la musique religieuse."*<sup>12</sup>

*"Le peuple, l'art et la vie se sont retirés de l'église catholique". Sa majesté Louis-Philippe va peu à la messe..*<sup>13</sup>

Liszt soutient l'idée que la musique religieuse doit pouvoir aussi perdurer en dehors de l'église" ... *Aujourd'hui que l'autel craque et chancelle et que les cérémonies religieuses sont devenues matières à doute et raillerie, il faut nécessairement que l'art sorte du temple, qu'il s'étende et accomplisse au dehors ses larges évolutions".*<sup>14</sup>

C'est donc ici qu'on retrouve ce qu'est l'idéal pour Liszt: Une musique qui s'enquiert du peuple et de Dieu, qui console l'homme, le bénisse et dans le but est la glorification de Dieu. Il continue en soutenant que pour cela, l'apparition d'une nouvelle musique religieuse est imminente. *"Elle devra être forte et agissante, dramatique et sacrée, pompeuse et simple, tempétueuse et calme"*<sup>15</sup> En un mot, cette musique devra résumer le théâtre et l'Eglise dans ses immenses proportions.

Une grande caractéristique de la musique au XIXe siècle est qu'elle est porteuse d'un message. D'ailleurs Franz Liszt évoque la puissance musicale qu'on retrouve dans le chant de la Marseillaise. Il a l'espoir et l'assurance que les hymnes de la nouvelle musique religieuse seront faits pour le peuple et chanter par lui. *"Vienne l'ère glorieuse pour l'art ou l'on n'utilisera plus le mot public mais peuple et Dieu"*<sup>16</sup>

Cet idéal qui paraît utopique ressemble presque à la réforme wagnérienne au sujet de l'art et du message que l'art doit porter au peuple.

---

<sup>12</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 62, édition du seuil, collections microcosms solfèges.

<sup>13</sup> p.63

<sup>14</sup> p.66

<sup>15</sup> p.66

<sup>16</sup> p.67

Liszt défend son “manifeste de la musique religieuse” par les faits qu’il a pu constater à son époque à savoir: la souffrance chez l’artiste: solitude, persécution, abaissement.. et la souffrance de l’art: exploitation, entraves... souffrance du public en colère, mécontent, et aux aspirations vers un avenir plus large et qui comblerait leur satisfaction.

*“Dans notre certitude des convictions acquises, nous crions sans relâche, qu’une grande mission religieuse et social est imposée aux artistes”<sup>17</sup>*

Liszt souhaite libérer la musique du sentiment fade musical dû à un excès de sentimentalité à la fin du XIXe siècle. La musique doit exprimer la dévotion et l’exaltation de la foi.

- **Les oeuvres religieuses**

On dit souvent que la musique religieuse de Liszt est moins connue que ses oeuvres profanes, c’est peut-être le cas, mais elle garde une place significative dans l’oeuvre de Liszt, tant bien par le caractère novateur qu’elle apporte par son retour aux sources antiques que par le symbolisme mystique qu’elle procure et qui lui permette de se distinguer des autres pièces en vogue à la fin du XIXe siècle.

Il est intéressant de remarquer que l’oeuvre religieuse de Liszt ne suit pas une logique parfaite dans son temps de composition mais cependant, on a remarqué une époque à partir des années 1860, ou le processus de composition se basait principalement sur des sujets religieux, bien qu’il ait déjà commence vers 1840 à composer partiellement des oeuvres religieuses (pièces brèves et motets).

---

<sup>17</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 71, édition du seuil, collections microcosms solfèges

Parmi toutes ses oeuvres que nous avons relevées, nous avons choisi de nous concentrer sur son oratorio *Christus* et sur son oeuvre *Via Crucis*, deux oeuvres qui témoignent de sa quête pour une musique religieuse mais ayant chacune une facette d'approche de la musique d'église différente l'une de l'autre. C'est ce que nous allons voir par la suite.

### **L'oratorio Christus: un oratorio ecclésiastique monumental**

L'oratorio *Christus*-(1862-66) est un triptyque constitué des événements de la vie de J-C. Cette oeuvre fait partie des "grandes oeuvres pour chœur et orchestre" de Liszt, parties de sa musique religieuse pour grand ensemble qui comprend notamment le *Psaume XIII*, la *Missa solemnis*, et son oratorio *Elisabeth*.<sup>18</sup>

*Christus* fut inspiré lors de son séjour à Weimar et fut terminé à Rome en 1866. C'est une oeuvre de caractère plus intime et personnel, si l'on compare cet oratorio à celui d'*Elisabeth*, *Christus* comporte moins d'accents dramatiques. Franz Liszt a voulu refléter dans son oeuvre un dépouillement de tous moyens d'expression, un effet d'effacement voulu, de méditation intérieure mais la pièce reste encore empreinte d'un romantisme tempéré. C'est aussi pour cela que son oeuvre fut souvent malheureusement mal comprise.

On peut apercevoir une évolution de la pensée et de la technique de Liszt. C'est lui-même qui a conçu le livret, en latin. Dans cette oeuvre, il utilise les

- 
- <sup>18</sup> SEARLE Humphrey, *Liszt*,p.62 - traduit de l'anglais par Corine derblum collection "domaine musicale- the new grove" Editeur J-P Bertrand Editions du Rocher, 1986



motifs grégoriens, mais non pas comme une base de développement thématique, comme ce sera le cas avec *Elisabeth*, mais il les utilise tels quels pour leur beauté archaïque.<sup>19</sup>

Notons aussi que Franz Liszt a voulu suivre l'idée du maître allemande J-S Bach, en s'inspirant de *l'Oratorio de Noël* du maître allemande : Chaque partie de cette composition est dédiée à une fête liturgique, ce qui sera aussi le cas dans le *Chritus*.<sup>20</sup>

Il est écrit sur le texte biblique, et comprend de la liturgie catholique et des hymnes en latins (dans la première partie).

La première partie, d'un caractère pastoral traite du sujet de la Nativité où l'on retrouve le *Stabat mater speciosa* et la *Marche des trois mages* à la fin de cette première partie. Elle comporte un caractère qui fait penser à la musique de chambre par son côté délicat.

L'introduction orchestrale témoigne de la volonté de Liszt à épurer la musique religieuse de toute volonté d'ornementation superficielle. Ici, la mélodie est simple, transparente et propice au recueillement spirituel.

On a souvent dit que cet oratorio est plus personnel, plus intimiste que *Elisabeth*. C'est également ici que l'on peut retrouver plus profondément, les élans mystiques de Liszt en musique.

*Le message des anges*, qui suit l'introduction, est dominé par une atmosphère lumineuse, lisse et limpide, on retrouve le chant "Allelujah" avec des passages diatoniques très beau.

Le *Stabat mater speciosa* (choeur et orgue) commence par une ambiance calme et trsansparent, il s'agit ici d'un climat très religieux et on peut

---

<sup>19</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 158, édition du seuil, collections microcosms solfèges

<sup>20</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 158, édition du seuil, collections microcosms solfèges

entendre des harmonies qui jouent avec les dissonances, propre à Liszt. Le langage est homophonique pour la clarté du texte chanté. Le chœur chante ici *a capella*.<sup>21</sup>

*Les bergers qui vont auprès de la crèche* est un passage orchestral très pastoral. Suivi de *la marche des mages* avec un côté plus dramatique.

“C’est le franciscain, qui parle ici” et non le tzigane”. Ici la temporalité est maintenue, et la musique contribue à un recueillement spirituel atemporel, proche de la prière: ici, pas d’action, ni de trame dramatique propre, comme on peut trouver dans *Elisabeth*.

Dans la **deuxième partie**, on retrouve “*les Béatitudes*”, composées dès 1855 et au caractère teinté d’intensité et de retenue. Dès les premières mesures, le motif qui se trouve au tout début de la première partie (de la Nativité), est repris ici et changé (le demi-ton devient ton) à l’orgue. Cette deuxième partie est d’une structure musicale étroitement en lien avec le cadre liturgique, surtout dans la partie des Béatitudes.

On trouve le langage diatonique qui anticipe le style qu’on retrouvera plus tard au début du “*Via Crucis*” dans le “*Vexilla Regis*”. Et les jeux de lumières harmoniques plaqués par les accords de la main gauche à l’orgue avant l’entrée du baryton *a cappella*. Le chœur fait écho à la voix du baryton, presque en style responsorial, dans le style antique. Les vers sont chantés de manière assez solennelle et calme. Cela se rapproche presque de la vraie office ecclésiastique et fut sans doute un effet réaliste voulu par Liszt pour purifier de tout artifice superficiel et touché l’auditeur dans la pure propagation de la foi.

---

<sup>21</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 175, édition du seuil, collections microcosms solfèges

Le style du chœur est grégorien, on se sent dans un climat modal. La parole "Beati" est parfois ornée d'appoggiatures mélismatiques à la façon ancienne. Ce qu'on retrouve aussi beaucoup chez Liszt, c'est la tierce majeure descendante, et cette tendance était nouvelle à l'époque, dans le langage tonal de la faire paraître dans le tissu mélodique plusieurs fois.

C'est en ayant écouté ce numéro à Meiningen en 1897 que Nietzsche déclara que Liszt avait trouvé la nature du Nirvâna hindou.<sup>22</sup>

Dans le *Pater Noster* (qui fera l'objet d'une transcription pour piano, dans les harmonies poétiques et religieuses.), on retrouve beaucoup Liszt qui expérimente une nouvelle mise en lumière de l'harmonie par des relations de tierce. On retrouve dans cette section des entrées imitatives et aussi des rencontres homophoniques dans lesquelles il se concentre plus sur l'effet harmonique.

La troisième partie, le *fondement de l'église*, comporte une ambiance plus concertiste (constitué de l'orchestre et du chœur) et contraste beaucoup avec les parties antérieures qui étaient quant à elles plus intimistes et calmes. Le début est déclamatoire et plus grave, il s'agit du serment fait par Jésus-Christ à St-Pierre.

C'est dans cette partie que Liszt fera entrer les voix avec parcimonie en augmentant l'intensité à chaque entrée de voix.

Ici les mélismes vocaux du chœur (sur le mot *pasce*) et les jeux de timbales renforcent la dynamique de l'œuvre. L'action n'avance pas plus loin que le

---

<sup>22</sup> SEARLE Humphrey, *Liszt*, - p.64, traduit de l'anglais par Corine derblum collection "domaine musicale- the new grove" Editeur J-P Bertrand Editions du Rocher, 1986

serment fait, le chœur reprend les paroles et crée ainsi une emphase sur l'évènement sacré du fondement de l'église par le Christ.

La quatrième partie, *le miracle*, (pour baryton-choeur et orchestra) est emprunt d'un tissu orchestral dramatique qui aide à donner la sensation de l'eau et de la tempête. On retrouve donc ici, presque au même titre que la tempête dans *Elisabeth*, un effet dramatique voulu musicalement et ce procédé trouve son climax lorsque les disciples apeurés appelant leur seigneur " *domine salva nos perimus*". Auxquels J-C répond " *quid timidi estis modicae fidei*" en style de recitatif. Le contraste entre le début et la fin de cette partie est saisissant, le miracle a apaisé la mer et les disciples. On retrouve une ambiance transparente et lumineuse accompagnée de la harpe, symbole du miracle accompli, le chœur entonne " *et facta est tranquillitas*" dans une atmosphère miraculeuse. C'est un moment très beau et paisible qui transporte l'auditeur vers la paix et la plénitude.

La cinquième partie, l'entrée à Jerusalem, commence par une introduction orchestrale qui fait presque penser à une introduction symphonique, tranquille et qui avance. Le chœur entonne le " *Hosanna*" soutenu par l'orchestre. On trouve un traitement fugato vers la fin " *filio davids hosanna*" et la fin se clot de manière pompeuse et sublime avec cymbales sur " *hosanna in altissimi*".

### **3e partie passion et resurrection**

C'est dans cette troisième partie de l'oeuvre que nous pouvons apercevoir une intention "un peu dramatique" voulue par Liszt. Le prélude

instrumental aux accents douloureux et le premier épisode est également d'un ton expressif.<sup>23</sup>

Dans l'introduction du *Tristis est anima mea*, Liszt continue d'utiliser les tierces descendantes et les demis-tons, ce qui contribue à installer le climat mystique et assez mystérieux de cette partie d'introduction du troisième et dernier triptique de l'œuvre. L'indication des cordes "*dolente*" avant l'entrée du baryton est intéressante à constater. Par ailleurs à titre d'exemple nous retrouvons encore une fois un exemple de tierce majeure descendante voulue par le simple fait de l'altération marquée par le compositeur sur les paroles "*ad mortem*": il y a 4 dièses à la clé et le fa bécarre est suivi d'un ré bémol. Cela montre que Liszt souhaitait une altération bémolisante qui descend (pour marquer le mot de la mort-mon âme est triste à la mort) et non un do dièse...

Plus loin, l'expression indiquée pour les bassons-*espress dolente*- renforce le côté dramatique de la prière de J-C.

Nous trouvons en seconde section le *Stabat mater dolores*, avec intervention du chœur et de quatre solistes dans un climat d'émotion sacrée, très beau. La ligne grégorienne est modifiée et harmonisée différemment avec subtilité.<sup>24</sup> Beaucoup de contrastes d'ambiance règnent dans cette section, ainsi qu'un chromatisme expressif descendant, figuraliste, sur le mot "*plangere*" que chante le soliste soprano.

Le changement d'atmosphère est saisissant avant la partie "*quando corpus morietur*" renforçant l'action qui se passe par une sorte de sanctification, évoquée dans le calme et la musique transparente de ce passage. "et l'orgue qui illumine la fin de cette partie sur les paroles "*Paradisi Gloria*". On finit en fa majeur, après l'Amen.

---

<sup>23</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 160, édition du seuil, collections microcosms solfèges

<sup>24</sup> ROSTAND Claude, Liszt, p. 161, édition du seuil, collections microcosms solfèges

L'hymne de Pâques (O filii et filiae), accompagné de l'harmonium et de la clarinette, est teinté du style grégorien. Cela rend un aspect pur sur les mots "Allelujah", chanté par les alti et soprani. Le motif mélodique est répétitif et rend les mélodies importantes par leur simplicité.

L'ultime numéro de l'oeuvre est le *resurrexit*, une fugue aux harmonies lumineuses et glorieuses "*Resurrexit tertia die*". Les cloches apparaissent et Liszt procède à un traitement en fugato sur "*christus vincit-christus regnat*". L'oeuvre termine de manière grandiose, ce que Liszt a bien voulu pour la nouvelle musique religieuse.

### **Via Crucis**

La pièce *Via Crucis* date de 1878-79. Elle fait partie des oeuvres dites tardives de Liszt. Contrairement à l'Oratorio *Christus*, d'une facette pour grand effectif, le *Via Crucis* est une oeuvre avec un effectif plus restreint: clavier (orgue ou harmonium) et voix (solistes et chœurs). Sa durée est d'environ quarante-cinq minutes. Ici, on trouve une atmosphère calme, sereine de dévotion pudique. Le texte est agencé par la princesse Sayn-Wittgestein à partir de citations bibliques et d'hymnes en latin.<sup>25</sup> Cette pièce est intéressante pour un aspect en particulier: c'est une pièce dans laquelle on retrouve des harmonies dites expérimentales ce qui lui donne un aspect "étrange". La pièce fut d'ailleurs refusée lorsque Liszt voulu la faire éditer par le principal éditeur de la musique d'Eglise Catholique.<sup>26</sup> C'est une pièce

---

<sup>25</sup> SEARLE Humphrey, *Liszt*, - p.65, traduit de l'anglais par Corine derblum collection "domaine musicale- the new grove" Editeur J-P Bertrand Editions du Rocher, 1986

<sup>26</sup> SEARLE Humphrey, *Liszt*, - p.64, traduit de l'anglais par Corine derblum collection "domaine musicale- the new grove" Editeur J-P Bertrand Editions du Rocher, 1986

de caractère très intérieure et d'une austérité profonde. Elle comporte quinze parties et évoque, comme son titre l'indique (chemin de croix), le calvaire de J-C sur le chemin de la croix.

La première partie est une introduction sur un hymne latin d'un texte de Fortunat le *Vexilia regis* (l'étendard du roi).

Les voix d'hommes et femmes chantent de manière homophonique, de façon à former qu'une ligne mélodique, une mélodie à l'unisson. Cela donne d'entrée un aspect grégorien à la pièce. On retrouve dans cette mélodie un caractère diatonique et la sensible (le demi-ton) est ommise lors des cadences, Liszt utilise le style modal pour renforcer ce côté de musique grégorienne archaïque. L'Orgue semble faire écho au chœur, et rappelle le style responsorial ancien. Les accords au clavier donnent à cette introduction un style un peu hiératique et vertical. La mélodie de l'orgue est constituée d'octave en accompagnant le chœur avec la même mélodie: elle est dépourvue de tout embellissement qui pourrait sembler artificiel au context de la pièce.

C'est surtout dans la deuxième partie de cette introduction (*O crux*), dans laquelle les voix entrent une à une, que l'on trouve les harmonies expérimentales lisztiennes, avec parfois beaucoup de tensions dans l'accord: C'est le cas sur le mot *spes* (espoir), de la phrase *spes unica* (espoir unique). Liszt a voulu renforcer la dramaturgie de la phrase en accentuant par une dissonance le mot *espoir* (do dièze contre un si bémol et un mi bécarré).

Il expérimente aussi l'enharmoine à quelques notes près (*Piis ad auge gratiam*) en utilisant des bémols (ré bémol- sol bémol) et plus tard termine avec des dièzes (di dièze-fa dièze). Il est aussi intéressant d'ajouter que ce

changement harmonique et le passage des bémols aux dièses est un symbole sous-jacent de la montée vers le ciel et la lumière, en référence au chemin spirituel. Il reflète aussi la fin de cette première partie sur le mot Amen qui termine dans un calme extrême.

La fin de cette première partie est conclue par les paroles *Amen* en tierce majeur descendante, ce qui donne un côté assez mystérieux et presque mystique à la conclusion de cette première partie.

Cette oeuvre rappelons-le est teintée d'une ambiance de procession présente jusqu'au bout, c'est l'effet que Liszt a voulu donner à l'oeuvre de manière à l'auditeur d'être presque présent au coeur du drame de la passion christique.

La deuxième partie est introduite par un passage à l'orgue dramatisant la scène. Le rythme ainsi que l'alternance des modes (déjà présent dans le Christus) renforcent la trame du calvaire de J-C. Le passage à l'orgue (qui s'arrête sur un si) laisse place à la voix incarnant Ponce Pilate ( je suis innocent du sang du juste) a cappella. Cela renforce l'austérité de la pièce.

L'orgue reprend dans la troisième partie, dans le registre grave, presque mortifère et lent. Cette partie termine sur un accord augmenté, ce qui est expérimental et nouveau à l'époque.

La voix du baryton (ave, ave crux- salut, croix) est aussi a cappella. Liszt renforce les demis-tons (fa dièse-sol; do-si). Le tout est déclamé et chanté avec indication *dolente*.



L'orgue avec indication *pesante*, continue avec une marche par demi tons, donnant des harmonisations nouvelles et lumineuses, parfois très dissonantes.

Le chœur revient (Jesus tombe), pour illustrer la première chute de J-C sur le chemin de la croix.

Les voix de femme sur le *stabat mater dolorosa*, chantent de manière homophonique mais avec des dissonances dramatiques. C'est un passage qui cependant laisse transparaître une clarté pure.

L'orgue suit avec un accord extrêmement dissonant à la basse (fa-sol-si bémol-do dièse) et ré dièse à la mélodie, illustre la rencontre de J-C avec sa mère Marie. L'échelle mélodique chromatique donne un air mystique à la pièce et contribue à la méditation interne du drame.

Suit le passage de l'orgue avec le jeu des modes sur les accords et l'effet dissonant à la mélodie de la main droite. Les fins de phrases sont ouvertes et ne sont pas conclues par une cadence parfaite: C'est un drame continu entre les numéros.

Nous retrouvons un magnifique chœur de style germanique (*O Haupt voll Blut und Wunden*) dans le passage de Sainte Véronique, essuyant le visage de Jésus ( numéro VI). Liszt s'est inspiré du style choral, qu'on trouve dans les oeuvres de J-S Bach. On trouve donc ici l'ombre du style de J-S Bach. Ce qui contraste avec toutes les autres parties de l'oeuvre qui sont de style plus linéaire, les interventions de voix se faisant de manière *A cappella* dans ses autres parties. Cette partie chorale est arrangée harmoniquement de façon clairement tonal contrairement au reste. Cela donne un effet encore plus saisissant. Le même effet sera retrouvé avec un autre chœur plus tard dans l'oeuvre ( *O Traurigkeit*) mais dans celui-ci nous retrouverons les

harmonies lisztiennes s'éloignant de la tonalité et comportant beaucoup d'accords diminués.

Les parties illustrant les trois chutes de J-C sont pareilles et ponctuent le chemin de J-C portant la croix, cependant elles s'intensifient dramatiquement à chaque fois, les voix deviennent plus insistantes.

Les passages à l'orgue, alternant des accords dissonnants sur un *forte* tenu suivi d'une mélodie solitaire sur une nuance *piano* est aussi une marque expérimentale dans la dynamique de l'oeuvre qui caractérise la pièce. Cela fut sans doute une des raisons pour lesquelles l'oeuvre a souvent été mal comprise à cette époque.

Cependant, les interventions des voix (par exemple: *Nolite flere super me-Ne pleurez pas sur moi*) nous font penser au passage des *Béatitudes* de l'Oratorio dont on a parlé précédemment *Christus* par le côté étroitement liturgique. C'est une des caractéristiques propre au *Via Crucis* que l'on retrouve qu'une fois dans le *Christus*.

La dramatisation évoquée par l'Orgue ( numéro X - *Jésus est dépouillé de ses vêtements*), qui a pour but d'évoquer un passage de la trame est aussi une facture nouvelle dans cette oeuvre. Cela nous confirme d'autant plus que Liszt s'inscrit dans un contexte de musique à programme, la musique dite du *future* et qui s'oppose à la *musique absolue* représentée par Hanslick.

L'utilisation des intervalles mélodiques dissonnants (Eli, Eli- sur un interval de triton descendant ré-sol dièze) est une des techniques que Liszt a su maîtriser et qui arrive à maturité dans *Via Crucis*. La phrase du Christ sur la

croix (Eli Eli lamma sabacthani- Seigneur seigneur, pourquoi m'as-tu abandonné?) est écrite sur un mode mineur mélodique (on retrouve do dièse suivi de si bémol) et nous donne l'effet d'une mélodie modale. L'orgue est au limite de la tonalité, nous ne trouvons pas d'appui sur un sôcle tonal défini (voir le passage Andante non troppo lento, après les paroles de J-C sur la croix). Nous nous trouvons dans une atmosphère en suspens, hors du temps. L'oeuvre est dépourvue de toute grande virtuosité qui caractérise la musique pour clavier de Liszt, encore une fois, on retrouve une sorte d'effacement, l'essentiel dramatique se trouvant dans les accords aux harmonies "expérimentales" de cette oeuvre.

Les pauses ainsi que la durée longue des accords, sont constituées d'autant de signification si ce n'est plus, dans cette oeuvre que dans une autre, renforçant la sacralité de l'évènement. Les interventions du choeurs souvent assez brèves sont aussi assez nouvelles dans cette pièce.

Le *Via Crucis* se termine avec une variation du choeur, polyphonique de *Vexilia regis*, la première partie de la pièce.

*Via Crucis* est donc une pièce de maturité écrite alors que Liszt avait près de 67 ans. Elle est unique dans les nouveautés qu'elle apporte: dépouillement quasi intégral, accords expérimentaux harmoniquement, usage d'intervalles dissonants mélodiques à des fins expressifs et dramatiques, présence de la technique *A cappella* en continue, font de cette oeuvre une facture lisztienne unique et contemporaine à son époque.

- **Conclusion**

Nous avons pu apercevoir à travers les oeuvres de *Christus* et le *Via Crucis* l'évolution du style musical religieux chez Liszt. Nous pouvons nous apercevoir que Liszt fut fidèle à sa volonté de vouloir restaurer la musique religieuse et de la rendre plus dramatique, grandiose et parfois pompeuse. Cependant, Liszt est resté fidèle et sincère dans ce qu'il a voulu donner à "la nouvelle musique religieuse" et cette volonté que nous pouvons trouver dans sa musique.

Le style que nous trouvons particulièrement dans le *Christus* a bien ouvert la voie au style religieux de la maturité chez Liszt dans les oeuvres plus tardives telles la *Missa choralis a cappella* s.10 aux côtés plus hiératiques et épuré (1865) et *Via Crucis* (1878) avec une présence des thèmes et styles grégoriens et un langage plus diatoniques et homophonique qui donne un cadre ecclésiastique propre aux évènements de la vie de Liszt, sa volonté de vivre à la villa d'este et au Vatican à la fin de sa vie.

Dans la *Missa choralis*, on trouve des *lunga pausa*, des moments clé chromatiques qui renouent avec la tradition du figuralisme de Gesulado à des fins expressive (notamment dans le credo. (sub ponte pilato passus) ou le miserere chromatique dans le Agnus dei. Ce qu'on retrouve aussi dans la première partie de *Via Crucis*.

Aujourd'hui la musique vocale de Liszt est toujours interprétée mais il faudrait que ces oeuvres, bien que très longues, soient plus souvent jouées, car elles comportent des passages sublimes et d'un grand génie, d'une grande lumière, et cela ferait justice au compositeur et au génie musical de Liszt.

## **Bibliographie**

- DUFETEL Nicolas, *Franz Liszt, Tout le ciel en musique- Pensées choisies et présentées par l'auteur*, Edition le passeur, 2019
- GUT Serge, *Pages romantiques*, Editions d'aujourd'hui
- KNEPPER Claude & HURE Pierre Antoine, *Liszt en son temps*, Editions Pluriel inédit dirigée par G.Liébert, 1987
- ROSTAND Claude, *Liszt*, édition du seuil- collections microcosme Solfèges
- SEARLE Humphrey, *Liszt*, - traduit de l'anglais par Corine derblum collection "domaine musicale- the new grove" Editeur J-P Bertrand Editions du Rocher, 1986