



HAL
open science

La Signification esthétique des harmonies non fonctionnelles chez Wagner d'après Liszt et Schoenberg : le Prélude de "Lohengrin"

Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Nicolas Dufetel. La Signification esthétique des harmonies non fonctionnelles chez Wagner d'après Liszt et Schoenberg : le Prélude de "Lohengrin". *Analyse Musicale*, 2013, Anniversaires Wagner - Verdi, 70, pp.34-43. halshs-01422195

HAL Id: halshs-01422195

<https://shs.hal.science/halshs-01422195>

Submitted on 24 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Dufetel (*)

La Signification esthétique des harmonies non fonctionnelles chez Wagner d'après Liszt et Schoenberg : le Prélude de *Lohengrin*

Dans le premier chapitre de ses *Fonctions structurelles de l'harmonie* (*Structural Functions of Harmony*), Arnold Schoenberg expose une conception originale de la nature des accords parfaits (ou « triades »), considérés comme indéfinis dans leur signification harmonique s'ils sont isolés, mais définis s'ils sont ordonnés. Il décrit deux façons de les agencer (*succession* ou *progression*), ce qui pose la question de leur signification, ou « fonction » tonale :

« Un accord parfait [triad] isolé est entièrement indéfini dans sa signification harmonique ; il peut être la tonique d'une tonalité ou un degré de plusieurs autres. L'addition d'un accord parfait ou de plusieurs autres peut restreindre sa signification à un nombre plus limité de tonalités. Un certain ordre fait passer une telle succession d'accords à la fonction de progression.

Une succession n'a pas de but ; une progression va vers un but défini. Que ce but soit atteint ou non dépend de la continuité. Elle peut aider cet objectif ; elle peut le contrecarrer.

Une progression a la fonction d'établir ou de contrecarrer la tonalité. La combinaison d'harmonies qui constituent une progression dépend de son but – qu'il s'agisse d'établir, de moduler, de faire une transition, de contraster ou de réaffirmer.

Une succession d'accords peut être non fonctionnelle [functionless], sans exprimer la moindre tonalité ni requérir une continuation définie. De telles successions sont fréquemment utilisées dans la musique descriptive¹ ».

Ces lignes constituent un résumé théorique de la façon dont la musique tonale a évolué entre le début du XVII^e et le milieu du XIX^e siècle, pour aboutir à la rupture des fonctions traditionnelles assignées par l'enchaînement des degrés. Dès le début de son livre, Schoenberg prend garde d'énoncer la limite de sa théorie : « *c'est un défaut de chaque théorie — et cette théorie ne peut pas être considérée comme une exception ; aucune théorie ne peut exclure ce qui est faux, faible ou même détestable, et n'inclure que tout ce qui est correct, bon, ou beau²* ». La force de son point de vue réside cependant à la fois dans sa généralité et dans sa concision, car il illustre la pensée d'un compositeur dépositaire de l'héritage musical occidental et de son expérience compositionnelle, analytique et pédagogique. Beaucoup moins imposant et moins connu que le *Traité d'harmonie* (*Harmonielehre*), dont il propose un résumé, celui des *Fonctions structurelles de l'harmonie*, né au fil des leçons données par Schoenberg à l'University of California (Los Angeles), fut en effet conçu comme une sorte de *vademecum*. Rédigé avec la complicité de son élève et assistant Leonard Stein, qui en a d'ailleurs préparé la première édition (posthume, en 1954), il rassemble ses dernières pensées sur l'harmonie³. Bernard Floirat, qui est l'auteur d'une des très rares études françaises sur ce petit traité, considère que Schoenberg ouvre une troisième voie dans la conception de l'harmonie, entre la théorie des fonctions et celle des degrés : « *la théorie schoenbergienne, héritière de la tradition autrichienne, est tout autre : c'est la progression harmonique qui dote les accords d'une fonction, qui peut varier selon la manière dont les harmonies sont amenées et quittées⁴* ». Selon Floirat, « *une fonction naît de l'inscription de l'accord dans une structure, c'est-à-dire une succession d'accords* », et « *la fonction d'un accord n'est pas indépendante de son contexte⁵* ». Schoenberg établit la différence entre une progression fonctionnelle et une progression non fonctionnelle qu'il appelle « succession »,

car, à l'inverse de « succession », le terme « progression » intègre la dimension d'organisation, téléologique, du point de vue tonal. Au risque de frôler le pléonasm, mais pour des raisons de clarté, il sera parfois fait mention, dans les pages suivantes, de « successions non fonctionnelles ».

Après l'exposé théorique initial reproduit ci-dessus, Schoenberg écrit que les successions d'accords sans fonctions et donc sans tonalité définie sont « fréquemment utilisées dans la musique descriptive⁶ ». Il donne alors six brefs exemples – cinq de Wagner et un de Schubert, dont voici les deux premiers :

a) Wagner : *Lohengrin*, Prelude

b) *Lohengrin*

8va

Nun sei be-dankt

I VI I I VI I

Exemple 1. Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, p. 1.

Le premier de ces exemples correspond à l'enchaînement (succession) harmonique caractéristique du Prélude de *Lohengrin* (I-VI-I, mm. 5-6), que l'on retrouve plusieurs fois au cours de l'opéra (« Nun sei bedankt », I, 3 : mm. 691-692). Or c'est précisément à ce Prélude que Liszt consacre une très longue *description* dans son analyse de *Lohengrin*.

Les pages suivantes proposent, dans un premier temps, de confronter la partition de Wagner et son analyse par Liszt à la thèse de Schoenberg selon laquelle les progressions non fonctionnelles « décrivent » quelque chose. Il s'agira dans un deuxième temps d'étudier l'envers des propos de Liszt, c'est-à-dire s'il ne « projetterait » pas dans la musique de Wagner certaines de ses propres idées et préoccupations dont cette dernière serait le prétexte. Enfin, nous interrogerons la présence et la signification des successions harmoniques similaires dans la musique de Liszt.

I. LISZT ET LOHENGRIN

Liszt dirige la première de *Lohengrin* le 28 août 1850 à Weimar. Sa correspondance avec Wagner témoigne de discussions précises sur les répétitions, les coupures, les mouvements métronomiques, etc., dans le but de préparer la création de l'opéra en absence de Wagner, alors au début de son long exil. Afin d'en assurer la « propagande⁷ » et d'exposer le système de Wagner, Liszt envisage immédiatement, comme pour *Tannhäuser* qu'il avait dirigé l'année précédente, de consacrer un article au nouvel opéra. Son texte paraît comme feuilletton le 22 octobre 1850 dans le *Journal des débats*, sous le titre « Les Fêtes de Herder et de Goethe à Weimar » (*Lohengrin* était programmé à l'occasion de ces festivités, le jour de l'anniversaire de Goethe). L'année suivante, augmenté et révisé avec l'aide de la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, il est publié sous forme de brochure et associé au texte sur *Tannhäuser* : *Tannhäuser et Lohengrin de Richard Wagner* (Leipzig, Brockhaus). Après avoir publié un texte sur *Der fliegende Holländer*, qu'il dirige également à Weimar en 1853, Liszt envisage de réunir ses trois textes wagnériens en un seul volume. Celui-ci aurait dû être publié autour de 1859 à Paris, chez Michel Lévy, sous le titre *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique⁸*. Cette double approche est caractéristique des idées de Liszt sur la critique musicale et de sa perception du système wagnérien : d'une part, il considère que les critiques doivent maîtriser la musique et craint que Wagner ne soit livré à des commentateurs dénués de toute compétence dans cette matière, et, d'autre part, il souhaite, par l'association de la musique et de la poésie, être fidèle à la théorie fondamentale selon laquelle le drame est précisément constitué de l'alliance entre ces deux éléments. Ses

textes sur *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Der fliegende Holländer* comportent en effet un résumé général de l'action et une description des moyens musicaux au service du drame, avec des repères et des exemples musicaux précis. La lecture des données « analytiques » doit naturellement être comprise dans le contexte du milieu du XIX^e siècle et non mise au même niveau que les critères analytiques contemporains, car elle décevrait tout spécialiste qui attendrait d'un compositeur de l'époque une approche aussi détaillée et spécialisée qu'aujourd'hui⁹. Les analyses de Liszt doivent être approchées par le prisme historiographique et perçues comme l'exposé d'une signification liant technique et expression, ce qui renvoie au présupposé de Schoenberg sur la signification descriptive des harmonies non fonctionnelles.

La description du Prélude occupe de longues pages de l'analyse de *Lohengrin* par Liszt. Ce dernier commence par l'opposer à l'Ouverture de *Tannhäuser*, dont il avait mis en valeur la dimension symphonique et affirmé l'autonomie esthétique en la comparant avec un poème symphonique¹⁰ :

« Wagner a donné à l'ouverture de Tannhäuser l'étendue d'une grande composition symphonique, et quoique les motifs principaux de l'opéra en forment la substance, cette ouverture peut néanmoins être considérée comme une œuvre à part, qui, détachée du reste, garderait toujours sa valeur intrinsèque et serait comprise et admirée de ceux mêmes qui ne connaîtraient pas le drame dont elle est le magnifique résumé. Il n'en est pas ainsi du prologue instrumental qui précède Lohengrin¹¹ ».

Liszt considère que ce dernier, « trop court, car il n'a que soixante-quinze mesures, pour être exécuté séparément, [...] n'est qu'une sorte de formule magique, qui, comme initiation mystérieuse, prépare nos âmes à la vue de choses inaccoutumées et d'un sens plus haut que celles de notre vie terrestre¹². » Il décrit une musique qui pourrait élever l'âme, la transporter et avoir un effet surnaturel sur les sens de l'auditeur. Pour reprendre la terminologie des catégories esthétiques du Sublime, il s'agirait d'une fenêtre contemplative sur le monde de l'Infini, manifestation musicale de l'*Andacht* (dévotion), notamment expliquée par Herder et par Kant comme la réceptivité à l'influence divine¹³. Un abondant vocabulaire mystérieux, sacré et contemplatif, voire mystique, est employé sans qu'aucun indice concret ne soit immédiatement donné pour identifier l'élément extra-musical auquel la musique est liée, ou dont elle serait la représentation. Liszt ménage en quelque sorte le suspense avant de nous révéler que l'objet de la représentation musicale est un sanctuaire, le Mont Salvat – celui du Saint-Graal –, qu'il décrit avec une opulence d'images visuelles et olfactives inspirée du psalmiste (24, 3-4) :

« Cette introduction renferme et révèle l'élément mystique, toujours présent et toujours caché dans la pièce : secret divin, ressort surnaturel, suprême loi de la destinée des personnages et de la succession des incidents que nous allons contempler. Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord la beauté ineffable du sanctuaire, habité par un Dieu qui venge les opprimés et ne demande qu'amour et foi à ses fidèles. Il nous initie au Saint Graal ; il fait miroiter à nos yeux ce temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or, aux solives d'asbeste, aux colonnes d'opales, aux ogives d'onyx, aux parvis de cymophane, dont les splendides portiques ne sont approchés que de ceux qui ont le cœur élevé et les mains pures. [...] »¹⁴

Une fois décrite de façon poétique, ou plus précisément esthétique, l'« initiation » représentée par la musique, Liszt en arrive à une description plus musicale, sans pour autant abandonner sa lecture métaphorique :

« C'est au commencement une large nappe dormante de mélodie, un éther vapoureux 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.

[...] La mélodie s'élève d'abord comme le frêle, long et mince calice d'une fleur monopétale, pour s'épanouir ensuite de même qu'elle en un élégant évasement, une large harmonie sur laquelle se dessinent de fermes arêtes, dans un tissu d'une si impalpable délicatesse que la fine gaze paraît ourdie et renflée par les souffles d'en haut ; graduellement ces arêtes se fondent ; elles disparaissent d'une manière insensible dans un vague amoindrissement jusqu'à ce qu'elles se métamorphosent en insaisissables parfums qui nous pénètrent comme des senteurs venues de la demeure des Justes¹⁵ ».

La description musicale concrète de la partition, qui peut être considérée comme niveau neutre en termes de sémiologie musicale, est intimement mêlée à la projection esthétique et ne fait aucun recours à un vocabulaire technique hermétique. Liszt est très précis sur l'orchestration, la répartition des instruments et la structure de l'œuvre, qu'il découpe en quatre grandes phrases répétant le même thème. Une telle description métaphorique vise clairement à établir des correspondances symboliques et perceptibles par tout un chacun entre trois niveaux de réceptions : la musique, l'objet représenté (le Saint-Graal) et le sentiment provoqué (la contemplation ou l'extase).

Dans son texte sur *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Baudelaire revient assez longuement sur le Prélude de *Lohengrin*. Il évoque le « magnifique éloge » de Berlioz « en style technique¹⁶ » et résume sa propre théorie des correspondances (il cite d'ailleurs les deux quatrains initiaux de son sonnet homonyme). Dans la musique, « qui est cependant le plus positif des arts, écrit-il, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur ». Il cite alors de longs extraits du texte de Liszt sur le Prélude, dont il conseille la lecture en reconnaissant qu'elle est certes rédigée dans « cette langue un peu bizarre » que Liszt « affecte [...], espèce d'idiome composé d'extraits de plusieurs langues », mais qu'elle traduit « avec un charme infini toute la rhétorique du maître ». D'une part Baudelaire considère que « les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste ». D'autre part, et c'est ce qu'il veut démontrer en citant ce qu'il appelle la « traduction » de Wagner du Prélude de *Lohengrin* (c'est-à-dire un programme, transposition dans un autre domaine d'expression qu'on pourrait désigner comme signifiant) puis longuement celle de Liszt, « la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents ». Les démarches de Liszt et de Baudelaire restent à étudier et à comparer¹⁷, mais on peut supposer qu'analyser les textes du compositeur à l'aune de la théorie baudelairienne des correspondances et de leur conception de la critique musicale laisserait transparaître des similitudes, notamment sur l'idée que cette dernière formerait un pont entre le niveau de la création (*poïesis*) et celui de la réception (*esthesis*).

Riche en vocabulaire aussi recherché qu'imaginé, en digressions jugeront certains, le texte de Liszt abonde en métaphores. Celles-ci constituent une transposition, une « traduction » en prose (signifiant) de l'effet produit par la musique sur l'auditeur (signifié). Car susciter chez le lecteur les mêmes sentiments que provoque la musique sur l'auditeur est en effet un objectif possible des textes de Liszt sur Wagner et de sa vision de la critique musicale. Une « traduction » du Prélude de *Lohengrin* dans un autre domaine d'expression, celle de Fantin Latour, est bien connue : son *Prélude de Lohengrin* (1892) représente l'extase sous la forme des anges adorant le Saint-Graal¹⁸.

Comme pour correspondre au dessein wagnérien d'alliance entre texte et musique constitutive du *Musikdrama*, Liszt a l'ambition, dans ses analyses wagnériennes, de présenter

la musique de façon poétique et musicale. Cependant, dans son texte sur le Prélude de *Lohengrin*, comme ailleurs dans ses textes sur Wagner, le propos analytique est en apparence limité à une description des mélodies, de l'instrumentation et des effets de timbre ou de leur alliance. Dans le cas du Prélude, il n'est question ni d'harmonie ni d'éléments trop techniques : la succession I-VI-I (*la majeur-fa# majeur-la majeur*) n'est pas mentionnée. Non fonctionnelle selon les règles tonales, elle constitue cependant un élément fondamental de l'originalité de ces mesures et de leur effet inhabituel. Cette succession ne ferait pourtant pas le même effet si elle n'était pas servie par une orchestration délicate et finement ciselée qui participe à la création de l'atmosphère si éthérée correspondant à la magie surnaturelle et sacrée du Saint-Graal.

Si son but est d'éveiller ou de décrire chez le lecteur lambda le sentiment d'extase lié au Saint-Graal, il ne faut pas s'étonner que Liszt ne rentre pas dans le détail trop technique de l'harmonie. À l'instar de ses contemporains, et surtout des compositeurs, il le fait rarement : à l'époque (pas plus qu'aujourd'hui, d'ailleurs), la critique musicale ne dissèque généralement pas les partitions de façon trop technique. (La description de l'orchestration requiert moins de connaissances techniques de la part du lecteur et reste moins hermétique que celle de l'harmonie, plus abstraite.) La progression non fonctionnelle I-VI-I réduite au piano ou jouée par un orchestre rudimentaire et classique ne ferait pas beaucoup plus d'effet que la progression fonctionnelle I-V-I dans une orchestration chatoyante et raffinée. Finalement, Liszt, avec son approche de l'orchestration, et Schoenberg, avec celle de l'harmonie, présentent deux paramètres qui, associés, se complètent pour représenter la signification (ou projection) extra-musicale du Prélude de *Lohengrin*.

II. LISZT OU WAGNER ?

La description du Prélude de *Lohengrin* comme vision extatique est l'occasion pour Liszt d'exprimer des idées étroitement liées à ses propres préoccupations religieuses, musicales et esthétiques. La première « projection » de ses idées sur la musique de Wagner est donc celle du christianisme, voire du catholicisme (le rôle de la princesse zu Sayn-Wittgenstein, qui l'a aidé à la rédaction de ses textes, ne doit pas être sous-estimé). Certes, le fonds de *Lohengrin* est une légende chrétienne, celle du Saint-Graal, mais Liszt met en valeur cette dimension et en fait l'objet principal du drame, alors que chez Wagner il ne s'agit peut-être que d'un contexte. Liszt écrit que son analyse donnera certes « *une idée plus complète du génie de Wagner* » mais aussi de sa propre « *conception de ses ouvrages*¹⁹ », et effectivement, ses textes nous en apprennent autant, sinon plus, sur lui-même que sur Wagner. Il n'est pas surprenant que sa description du Prélude soit une projection chrétienne où on trouve même, comme on l'a vu, une influence du psalmiste. En revanche, il est beaucoup plus étonnant de lire certaines interprétations du poème de Wagner que d'aucuns considéreront comme des déformations (mais n'est-ce pas le propre de l'interprétation ?), comme celle des paroles d'Elsa à la scène 2 de l'acte I, présentées comme ayant une « *naïve grâce* » portant « *si bien le cachet d'humble dignité particulière à la vertu chrétienne*²⁰ ». L'analyse de *Tannhäuser* est encore plus révélatrice. En effet, en traduisant en français les paroles d'Élisabeth à la scène 4 de l'acte II (mm. 846-861), Liszt interprète leur sens pour les rapprocher du glaive des douleurs qui transperce la Vierge selon le texte du Stabat Mater (« *pertransivit gladius* »). Les vers : « *Zurück ! Des Todes achte ich sonst nicht ! / Was ist die Wunde eures Eisen's gegen / den Todes'stoß, den ich von ihm empfang ?* » inspirent le commentaire suivant, appuyé par un champ lexical indéniablement catholique :

« *Mais Élisabeth, qui à cette révélation cruelle s'était d'abord affaissée dans son accablement, se jette devant lui à cette vue, le couvre de son corps vierge comme d'un éblouissant bouclier, 'sans craindre d'être atteinte par les pointes de leurs glaives nombreux, son âme venant d'être transpercée d'un bien autre glaive de douleur' !²¹ »*

La christianisation de *Tannhäuser* franchit une étape supérieure et un aboutissement à la fin du texte avec la « catholicisation », ou romanisation du drame wagnérien. En effet,

Liszt conclue en évoquant le palindrome Roma-amor (Éros), par l'apologie de la capitale catholique :

« [...] à quelque'une de ces minutes qui sont pour les artistes les visions d'en Haut et les Cieux entr'ouverts, ce chant [des pèlerins] résonne dans l'âme comme la grande voix plaintive, espérante et aspirante de l'Humanité entière dans son pèlerinage vers la grande Rome, la Rome mystique, que dès son origine ses pontifes appelèrent mystérieusement et prophétiquement du nom d'Éros ! [Amor]

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 !...²² »

Rome est interprétée comme l'allégorie de l'amour suprême, celui de Dieu, auquel le pèlerin aspire et qu'il atteint, comme le Christ, par la « voie des douleurs » (la mort). Liszt, qui voue une grande dévotion à cet aspect de la mystique catholique, songe dès les années 1860 à composer une « via dolorosa ». *Via Crucis* sera achevée en 1879 mais ne sera publiée qu'à titre posthume (LW J33, S53).

L'autre type de « projection » de Liszt a plus de choses en commun avec Wagner, car elle ne porte pas sur la religion catholique, élément de profond désaccord entre les deux compositeurs, mais relève de la dimension technique : l'harmonie. On sait les liens étroits qui unissent les langages musicaux de Liszt et Wagner. Ce dernier reconnut qu'il était devenu « un type tout à fait différent comme harmoniste depuis sa connaissance des compositions de Liszt²³ ». Cette confession se trouve dans une lettre privée de 1859, motivée par une critique de Richard Pohl à propos du Prélude de *Tristan und Isolde* que Liszt avait dirigé. Pohl y écrit que Wagner, comme on l'entend dans cette œuvre, doit beaucoup à Liszt, qui avait été une sorte de « brise glace » dans le domaine de l'harmonie et de la tonalité. Cette révélation publique n'avait pas été du goût de Wagner, qui se fâcha et qui écrivit dans cette lettre privée que certes, Liszt l'avait influencé, mais que cela relevait du domaine de leur relation privée et ne devait pas être révélé en public...

Si on trouve chez Liszt d'innombrables passages qui correspondent aux successions harmoniques décrites par Schoenberg, ils ne semblent pas systématiquement *signifier* quelque chose, car ce type d'enchaînement est devenu un élément constitutif général de son langage musical. L'ensemble de la musique de Liszt est en effet représentatif d'une recherche d'harmonies non fonctionnelles et de stratégies d'évitement des pôles traditionnels, des aspects de tension/détente et des fonctions tonales : par exemple les mouvements chromatiques, diatoniques, et les relations de tierces incluant, pour la tierce supérieure (I→III) un double chromatisme (par exemple *do* majeur → *mi* majeur) ; remarquons que l'enchaînement I-VI-I de *Lohengrin* est d'ailleurs apparenté à un rapport de tierce inférieure. Une analyse historique peut rattacher ces gestes lisztien aux harmonies similaires et sans doute inspiratrices du grand opéra et de Meyerbeer en particulier, mais aussi à la théorie de l'ordre « omnitonique » de Fétis, qu'il a exploré : « *progrès historique : unitonie, pluritonie (polytonie), chromatique, enharmonie – but final : omnitonie* », écrivit-il en marge de son exemplaire de sa biographie par Lina Ramann²⁴. Liszt partage avec Wagner la volonté de sortir la musique de son carcan tonal, et on aurait tort de faire du chromatisme le seul élément de cette extension du domaine tonal, étiqueté par Schoenberg comme tonalité étendue ou suspendue (la modalité et le diatonisme ont joué pour Liszt un rôle fondamental).

Cependant, ce genre d'enchaînements harmoniques prend chez Liszt une signification particulière lorsqu'ils sont liés à une description extra-musicale dans le domaine spirituel (transcendance, contemplation, extase, etc.). J'ai étudié ailleurs cette caractéristique sous le nom de « champs transfiguratoires » liés à l'expression de l'extase et de visions contemplatives dans son œuvre religieuse²⁵. Ces épisodes correspondent techniquement aux successions non fonctionnelles de Schoenberg et forment un élément essentiel d'une rhétorique musicale de l'extase et de la lumière contemplative qui reste à définir méthodiquement. Les exemples étudiés ci-dessous visent à illustrer la signification des harmonies non fonctionnelles comme expression de l'*Andacht*.

III. LES HARMONIES « LUMINEUSES » DE LISZT

3.1. *Gaudeamus igitur*

A propos de son *Humoreske* « *Gaudeamus igitur* » pour orchestre, chœur et solistes, œuvre de circonstance composée pour l'Université de Jena en 1870, Liszt écrit avoir eu peine à se « remettre à ce ton quasi banal, qui ne [lui] convenai[t] que médiocrement²⁶ ». Cependant, son enthousiasme a été réveillé par quelques vers: « Heureusement que dans les quelques vers latins de la fin le nom de Ste Cécile se trouve. Cela m'a donné l'occasion de placer une de ces progressions harmoniques, pour lesquelles j'ai presque trop de propension²⁷ », confie-t-il. Il avait déjà écrit à l'auteur du poème, Carl Gille, que le vers « *S[anc]ta fac Caecilia* » l'avait surtout inspiré et qu'il avait composé pour lui une « *ächt Liszt'sche, schillernde Progression*²⁸ » (« véritable progression lisztienne chatoyante »). Il donne ainsi une clef d'analyse en précisant que le nom de sainte Cécile a motivé l'utilisation d'une « progression harmonique » qu'il affectionne et qui lui serait propre. La patronne des musiciens est associée par Liszt, via le célèbre tableau de Raphaël dont il a livré une interprétation détaillée dans sa treizième *Lettre d'un bachelier ès-musique*, aux harmonies célestes, au chant des anges et à l'extase²⁹. Le passage consacré à la Sainte dans l'*Humoreske* correspond à cet état esthétique. Au sein d'une musique de circonstance à l'harmonie rudimentaire et dont on pourrait aisément assimiler le « ton quasi banal » à ce qui est souvent appelé un peu trop rapidement le « style pompier », la section « sainte Cécile » (mm. 311-349) constitue effectivement une sorte d'îlot « chatoyant » et autonome n'ayant presque rien à voir avec le reste de l'œuvre. Le tempo est plus modéré, l'énergie rythmique et les accents inhérents au thème incisif du *Gaudeamus* s'affaiblissent puis disparaissent, et enfin, le *legato* succède au *staccato* et aux modes de jeu détachés. On est alors dans un monde de demi-teintes sonores. Seule la moitié du chœur, discrètement soutenue par les instruments à vent (clarinette solo, cors et bassons), tient de longues harmonies *dolce* et *dolcissimo* sur les vers « *Sancta fac Caecilia / laeta quae favore / gaudes principum nostrum* ». Le temps semblerait être suspendu si les premiers violons divisés et occasionnellement doublés par les flûtes et le hautbois ne faisaient entendre une arabesque *dolce espressivo* au-dessus de l'ostinato des seconds violons et des altos, qui demeure imperturbable, telle une douce litanie accompagnant calmement les successions non fonctionnelles et « chatoyantes » issues d'enharmories et de mouvements chromatiques.

3.2. *Cantantibus organis*

Tout comme le *Gaudeamus igitur*, l'antienne *Cantantibus organis* pour alto solo, chœur et orchestre, est liée à sainte Cécile. Composée en 1879 pour l'inauguration d'un buste de Palestrina à Rome, elle est fondée sur le texte liturgique de la première antienne des vêpres de l'office de la Sainte (22 novembre). C'est une œuvre emblématique de la « régénération » opérée par Liszt dans la musique religieuse puisqu'elle est fondée sur le chant grégorien et le style *alla Palestrina*. Elle est aussi représentative de la vision historiciste de Liszt, à la fois traditionaliste et progressiste³⁰. L'hommage à Palestrina est double : premièrement, ce dernier avait lui-même composé un motet intitulé *Cantantibus organis* ; deuxièmement, Liszt y cite, en les développant, les accords initiaux du *Stabat Mater* de son aîné, qui sont une progression harmonique non fonctionnelle (*la* majeur-*sol* majeur-*fa* majeur, exemples 2 et 3). Comme il l'explique à la princesse zu Sayn-Wittgenstein, l'œuvre fut accueillie avec réserve lors de sa création : « *Le public cherche le divertissement ; peu lui importe à quels dépens il s'émoustille. Volontiers je me résigne à en rester pour mes frais de modestie, dans mes compositions religieuses. Elles sont faibles, sans doute, peut être même manquées ; mais non d'un goût commun. Faire briller, triller, roucouler et brailler Sainte Cécile me répugne*³¹ ».

Sopranos
Sta - bat Ma - ter

Altos
Sta - bat Ma - ter

Ténors
Sta - bat Ma - ter

Basses
Sta - bat Ma - ter

Exemple 2. Palestrina, *Stabat Mater*, m. 1-2 (premier chœur).

Alto
Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Do

Sopranos
Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Do

Altos
Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Do

Ténors
Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Cae - ci - li - a Do

Basses
Cae - ci - li - a Do

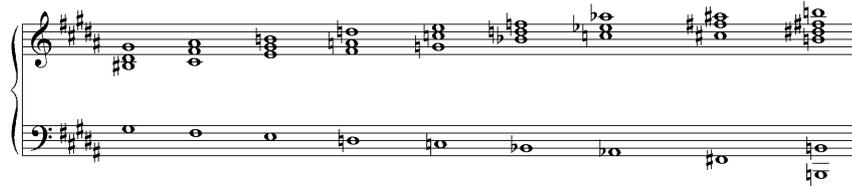
Harmonium
un poco cresc. più cresc.

Piano
un poco cresc. più cresc.

Exemple 3. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 46-59 (réduction pour piano et harmonium du compositeur).

Comme il l'a lui-même indiqué sur deux manuscrits conservés à Weimar, Liszt s'est plusieurs fois inspiré de la succession d'accords du *Stabat Mater* de Palestrina, qui lui permet de rattacher sa musique à celui qu'on considérait alors comme le « sauveur » de la musique catholique, et dans laquelle il a vu des germes de modernité, en raison de son absence de fonction tonale³². Il donne l'exemple de la fin de la *Dante-Symphonie*, qui correspond à la vision du Paradis ; les trois accords forment le modèle, ou le « pattern » d'une gamme par tons qui s'étend lentement, harmonisée par des accords parfaits. Soutenu par les longues tenues des instruments à vent et les arpèges des deux harpes, le chœur d'enfants ou de femmes chante « Hosanna, Alleluia » pendant que les altos font entendre l'intonation du plain chant du *Magnificat*. Liszt lui-même insista sur la particularité harmonique de ce passage dans une lettre à Julius Schäffer, avant d'en réduire le schéma harmonique et de revendiquer l'invention de ce procédé de « *Dreiklangs-Scala in großen Tönen* » :

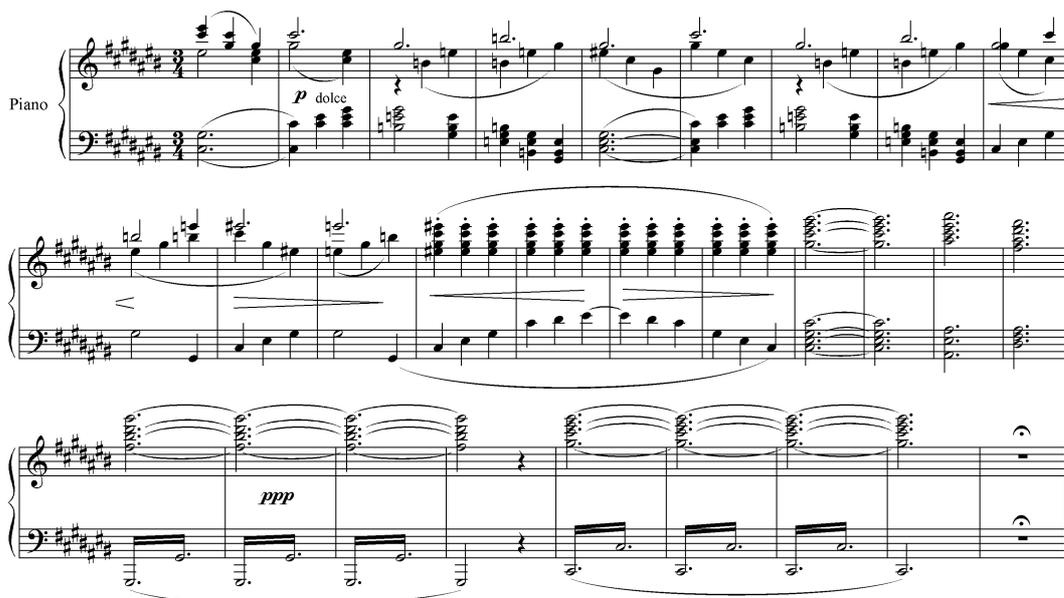
*A la fin de ma Dante-Symphonie, j'ai essayé d'insérer l'intonation liturgique du Magnificat. Peut-être la gamme d'accords parfaits par tons entiers [Dreiklangs-Scala in großen Tönen] vous intéressera-t-elle aussi, laquelle (du moins à ce que je sache) n'a jusqu'à maintenant jamais été utilisée dans son entièreté [:]*³³



Dans la symphonie, l'effet harmonique est renforcé par l'orchestration et correspond à l'extase de la vision du Paradis et du chœur des anges (on trouve le titre « Vision » et non « Magnificat » sur le manuscrit de l'œuvre³⁴). Il faut comparer ce passage de doux et éthéré « Hosanna » à la fois aux chants 7, 8 et 28 du *Paradis* de la *Divine Comédie*, et à ce que Liszt écrit à propos du chant des anges dans la *Sainte Cécile* de Raphaël, d'après le livre d'Isaïe (VI, 3). Le vocabulaire littéraire « lumineux » de Liszt à propos du Prélude de *Lohengrin* pourrait s'adapter à sa propre composition.

3.3. Das Wunder

En 1865, alors qu'il est en train de composer l'épisode du miracle (*Das Wunder*) de *Christus*, Liszt écrit à la princesse zu Sayn-Wittgenstein qu'il cherche une « lumière surnaturelle » pour représenter l'accalmie surnaturelle apportée par le Christ après la tempête et le déchaînement des flots qui menaçaient de renverser la barque dans laquelle les disciples étaient, pendant le sommeil de leur maître, terrorisés. « Fainéant est empêtré dans son 'calme' qu'il voudrait ne pas rendre trop plat ! Ce ne seraient qu'une cinquantaine de mesures, auxquelles il faudrait une lumière surnaturelle³⁵ », écrit-il. L'épisode correspondant, plus ou moins la deuxième partie du mouvement, développe une progression harmonique non fonctionnelle servie par une orchestration raffinée déployant les accords parfaits en arpèges (mm. 176-242). Les dernières mesures, elles-aussi, fonctionnent sur un balancement de relation par tierces chromatique (*do#* majeur-*mi* mineur-*do#* majeur etc.), permettant de préparer la cadence parfaite finale et de créer une sensation d'éclairage harmonique, un peu à l'instar d'une tierce picarde dont l'effet serait décuplé (mm. 300-328, exemple 4).



Exemple 4. Liszt, *Das Wunder (Christus)*, m. 300-328.

On pourrait multiplier les exemples, dans l'œuvre instrumentale et vocale de Liszt, de situations harmoniques liées à la lumière, à l'éther et à l'état contemplatif : par exemple les mesures finales du « Chor der Tritonen » dans les *Chöre zu Herder's « Entfesselten*

Prometheus », où les successions d'accords non fonctionnels sont associées au mot « Aether » (éther) ; *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* pour piano, inspirée de la Transfiguration du Christ, est une continuelle succession d'« harmonies kaléidoscopiques », pour reprendre le terme employé par Jean-Pierre Bartoli afin de caractériser de façon générale l'émergence de la notion de « couleurs » harmoniques au XIX^e siècle³⁶. Enfin, le poème symphonique *Orpheus* offre un autre lien entre lumière et harmonie non fonctionnelle. Dans sa préface, Liszt écrit qu'« aujourd'hui comme jadis et toujours, Orphée, c'est-à-dire l'Art, doit épandre ses flots mélodieux, ses accords vibrants comme une douce et irrésistible lumière, sur les éléments contraires qui se déchirent et saignent en l'âme de chaque individu [...] ». Il précise aussi qu'il aurait voulu « rendre le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute œuvre d'art ; leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l'âme, leur ondulation douce comme des brises de l'Élysée, leur élèvement graduel comme des vapeurs d'encens, leur Éther diaphane et azuré enveloppant le monde et l'univers entier comme dans une atmosphère, comme dans un transparent vêtement d'ineffable et mystérieuse Harmonie³⁷ ».

Orpheus est caractérisé par des successions harmoniques dont la plus remarquable est sans doute la dernière (do⁵-la⁵-sol^b-mib⁵-fa[#]⁶-fa[#]⁶-sol[#]⁷-sol⁺⁷-do⁵), emblématique de l'« Éther diaphane et azuré » mentionné dans le programme, contemporain et très proches des lignes de Liszt sur le Prélude de *Lohengrin* avec lequel elles partagent certains éléments extra-musicaux.

CONCLUSION : LISZT « LUMINARISTE » ?

« *God appears, and God is light* », écrit William Blake, et on prête à Joseph Mallord William Turner, un des plus grands artisans de la lumière de l'histoire de la peinture, ces mots : « *The Sun is God* », prononcés sur son lit de mort³⁸. Quant à Goethe, on connaît la légende de ses dernières paroles, « *Mehr Licht ! Mehr Licht !* », que Liszt a mis en musique (LW M28, pour chœur d'hommes et cuivres). La notion de lumière est liée à la théologie mystique, aux visions et à la transfiguration, ainsi qu'à leurs représentations artistiques, notamment picturales : « à toute époque, la lumière, force vitale, occupa la pensée humaine, et penseurs, hommes de science et artistes ont cherché à en pénétrer les mystères », écrit René Verbraeken³⁹. Les termes « lumiériste » et « luminariste » furent précisément utilisés au XIX^e siècle au sujet de certains artistes contemporains, mais ils pouvaient aussi s'appliquer à des artistes du passé comme Rembrandt ou Le Corrège⁴⁰. Le terme « luminariste » fait même son apparition dans la deuxième édition du *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1872-1877), où il renvoie à un « peintre qui répand la lumière dans ses tableaux » (les exemples donnés sont les naturalistes hollandais du XVII^e et les anglais du XVIII^e siècle).

Schoenberg, très sensible, comme on le sait, à la peinture, a lui-même exploité des harmonies non fonctionnelles, notamment dans *Die verklärte Nacht*, dont le programme correspond précisément à l'installation puis au rayonnement d'une lumière surnaturelle, transfigurée et chatoyante, que viennent renforcer des effets instrumentaux (bariolages, trémolos, sons harmoniques). Cette œuvre mériterait une analyse comparée, dans ses liens programmatiques et techniques (transformation thématique, harmonie, forme) avec des œuvres de Liszt au programme similaire.

En raison d'une part de sa grande inspiration synesthésique, dont Laurence Le Diagon-Jacquin a démontré l'importance⁴¹, et d'autre part de ses propres témoignages, on peut considérer Liszt comme un « luminariste musical ». Il crée, par le biais de ces « progression lisztienne chatoyante » (« *Liszt'sche, schillernde Progression* ») qu'il affectionnait et dont il savait qu'elles ne correspondaient pas aux règles établies de la tonalité classique, des épisodes « chatoyants » dont la description pourrait être rapprochée du « rayonnement solaire » décrit dans son texte sur le Prélude de *Lohengrin*. Cependant, d'autres paramètres musicaux doivent être pris en compte, qui viennent renforcer la signification de ces successions harmoniques non fonctionnelles. Ces dernières faisant partie du langage général de Liszt, il faudrait encore chercher à définir les éléments qui la singularisent en lien

avec l'extase. Pour ce faire, le phénomène harmonique doit être approché dans le cadre d'une analyse holistique qui prendrait en compte les éléments instrumentaux, techniques, agogiques, etc. C'est ainsi que l'on pourra tenter une définition de la rhétorique lisztienne de la contemplation religieuse et de la transfiguration.

(*) Docteur en musicologie, professeur de Culture musicale au Conservatoire à rayonnement régional d'Angers.

Notes

¹ Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, éd. Leonard Stein, Londres, Faber & Faber, 1983, p. 1 (notre traduction).

² *Ibid.*, p. XVI.

³ Voir les préfaces de Leonard Stein et Humphrey Searle dans *Ibid.*, p. IX-XIV.

⁴ Bernard Floirat, « Les Fonctions structurelles de l'harmonie d'Arnold Schoenberg », *Musurgia* 8/1, *Jeunes analystes, jeunes théoriciens* (2001), p. 37-55 : 38.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, p. 1.

⁷ Liszt évoque sa « propagande wagnérienne » dans une lettre à Olga von Meyendorff, le 17 décembre 1879 (US-CAh AM16, Enveloppe IX). Trad. anglaise dans *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 1871-1886, in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*, éd. William Tyler et Edward N. Waters, Washington DC, Dumbarton Oaks/Harvard University Press, 1979, p. 361-362. Voir Nicolas Dufetel « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne'. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859) », *Acta musicologica* LXXXII/2 (2010), p. 263-304.

⁸ Ce projet n'aboutit pas du vivant de Liszt mais a été récemment réalisé : Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, éd. Nicolas Dufetel, Arles, Actes Sud, 2013.

⁹ Sur la critique musicale au XIXe siècle, voir Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005.

¹⁰ Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, p. 106 (*Tannhäuser*).

¹¹ *Ibid.*, p. 178-179 (*Lohengrin*).

¹² *Ibid.*, p. 179 (*Lohengrin*).

¹³ « *Die Stimmung des Gemüts zur Empfänglichkeit Gott ergebener Gesinnungen* » (Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, Königsberg, 1794), cité par Rudolf Eisler, *Kant-Lexicon*, Hildesheim, Olms, 1961, p. 12. Pour une application musicale de l'*Andacht*, voir Michelle Fillion, « Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace », *Beethoven Forum*, 7 (1998), p. 1-15 ; Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 22-25 (p. 127 sur la traduction du terme *Andacht*).

¹⁴ Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, p. 181 (*Lohengrin*).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Galimard, (Bibliothèque de la Pléiade), vol. II, 1976, p. 779-815

¹⁷ Voir l'article de François Merlin dans ce même volume (note de la rédaction).

¹⁸ Voir le catalogue d'exposition *Richard Wagner. Visions d'artistes : d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, dir. Paul Lang, Paris, Somogy / Genève, Musées d'art et d'histoire, 2005, p. 114 (cat. 17).

¹⁹ Lettre de Liszt à Brockhaus, 15 juin 1851 (Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv, Bestand Brockhaus, 268, f. 11').

²⁰ Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, p. 186 (*Lohengrin*).

²¹ *Ibid.*, p. 95-96 (*Tannhäuser*).

²² *Ibid.*, p. 142-143 (*Tannhäuser*).

²³ Lettre de Wagner à Bülow, 7 octobre 1869 (original en allemand). Cité dans Robert Bailey, *Richard Wagner. Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, New York, Norton & Company, 1985, p. 21.

²⁴ Le volume conservé de Lina Ramann avec les annotations de Liszt (*Franz Liszt als Künstler und Mensch*, vol. I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, p. 207) se trouve à D-WRgs, 59/352, 2. Cité d'après Grégoire Caux, « Le procédé de stratification et de verticalisation chez le dernier Liszt : quelques pistes de réflexion », *Polytonalités*, dir. Philippe Malhaire, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 81-100. Sur Fétis et l'unitonie, voir

Thomas Christensen, « Fétis and Emerging Tonal Consciousness », *Music Theory in the Age of Romanticism*, dir. Ian Bent, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 37-56 : p. 49.

²⁵ Nicolas Dufetel, *Palingénésie, Régénération et extase dans la musique religieuse de Liszt*, thèse de doctorat, 2 vol. Université François-Rabelais, Tours, 2008 (troisième partie : « Visions de Liszt. Extase, anges et Hosanna », p. 303-513).

²⁶ Lettre de Liszt à la princesse Wittgenstein, 30 octobre 1869. *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, vol. 6, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 227.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Lettre de Liszt à Carl Gille (original en allemand), 17 novembre 1869 (Michael Short, *Liszt Letters in the Library of Congress*, Hillsdale, Pendragon, 2003, p. 335).

²⁹ Franz Liszt, « La Sainte Cécile de Raphaël. À M. Joseph d'Ortigue ». Treizième *Lettre d'un bachelier ès-musique*, in Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, dir. Detlef Altenburg, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1986-, vol. 1 (*Frühe Schriften*), éd. Rainer Kleinertz, commenté en collaboration avec Serge Gut, 2000, p. 296-300. Sur l'importance des arts visuels chez Liszt, voir Laurence Le Diagon-Jacquín, *La Musique de Liszt et les arts visuels*, Paris, Hermann, 2010.

³⁰ Voir Nicolas Dufetel, « Religious Workshop and Gregorian Chant : Liszt-Janus, or how to make New with the Old », *Liszt's Legacies*, dir. James Deaville, Hillsdale, Pendragon Press, à paraître.

³¹ Lettre de Liszt à la princesse Wittgenstein, 8 juin 1880 (*Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, vol. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 289-291).

³² Nicolas Dufetel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche : réforme ou régénération ? », *Revue de musicologie*, 95/2 (2009), p. 359-398. Les manuscrits sont conservés à D-WRgs, 60/Z27.

³³ Liszt à Julius Schöffler, Weimar, 20 août 1859 (original en allemand). *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, vol. 8, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 148.

³⁴ D-Bsb Ms. mus. autogr. F. Liszt 17, f. 1r.

³⁵ Lettre de Liszt à la princesse Wittgenstein, Vatican, 1865, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 6, p. 92.

³⁶ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 121-130.

³⁷ Liszt, préface d'*Orpheus*. *Franz Liszt's Musikalische Werke*, 1/2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908 (nous soulignons).

³⁸ « *Auguries of Innocence* », *The Selected Poems of William Blake*, éd. Bruce Woodcock, Ware, Wordsworth, 1994, p. 139 ; J. B. Bullen, éd., *The Sun is God : painting, literature and mythology in the Nineteenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

³⁹ René Verbraeken, *Clair-Obscur. Histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1979.

⁴⁰ Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 176 (« lumiériste ») ; Maxime Du Camp, *Le Salon de 1867*, Paris, Librairie Nouvelle, 1867, p. 112 (« luminariste »). Voir Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, s. n. 1867, p. 180. Verbraeken considère ce courant comme précurseur de l'impressionnisme (*Clair-Obscur*, p. 119-120). Sur l'importance de la lumière dans les arts visuels au XIXe siècle, voir le catalogue de l'exposition *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2003.

⁴¹ Laurence Le Diagon-Jacquín, *La Musique de Liszt et les arts visuels*.