

Liszt : *eine Faust-Symphonie*

Dossier Analytique

Dominique Sourisse
1998



bref historique	3
situation de l'œuvre dans la vie de Liszt	3
Avertissement	
contenu du cours	3
abrégations et conventions d'écriture	4
Analyse thématique	
généralités	5
les thèmes de la symphonie	
Thèmes F	5
Thèmes A	6
Thèmes B	8
Thèmes C	10
Thèmes D	11
Thème E	12
Motifs propres	13
Analyse structurelle	
généralités	14
<i>Faust</i>	14
<i>Gretchen</i>	18
<i>Mephistopheles</i>	20
Chœur final	24
Analyses transversales	
Aspects harmoniques	
tonalité et modalité	25
fonctionnalité de l'harmonie	26
Aspects rythmiques	
rythmique	28
métrique	29
carrure	30
Formes d'écriture	
la mélodie accompagnée	30
l'écriture contrapuntique	31
Orchestration	
caractères généraux	31
étude instrumentale	32
caractérisation des mouvements	33
schémas d'orchestration	34
Technique de développement	
conduite du discours musical	35
Esthétique de la musique à programme	
le genre du poème symphonique	36
problèmes de l'expression musicale :	
Eduard Hanslick	38
Annexe : Goethe et le mythe de Faust	
les origines du mythe	40
le <i>Faust</i> de Goethe	40
structure littéraire	41
les personnages	42
Références bibliographiques	43

Introduction

bref historique

Cette *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* ("Symphonie de *Faust* en trois portraits psychologiques"), Liszt la méditait depuis longtemps. En 1830, donc au moment de la création de sa propre *Symphonie Fantastique*¹, Berlioz lui fait connaître la tragédie de Goethe, que la traduction de Gérard de Nerval avait révélé au Romantisme français. Vers 1840, Liszt, qui projette alors un opéra, ébauche quelques thèmes...Mais c'est à Weimar, la ville de Goethe, où il est installé depuis 1842 comme *Kapellmeister* (chef d'orchestre) de la cour, que Liszt va trouver l'élan nécessaire à son projet.

En 1849 ont lieu à Weimar les festivités qui marquent le centenaire de la naissance de Goethe, et Liszt dirige à cette occasion plusieurs des (superbes!) *Scènes de Faust* de Schumann. En 1850, Nerval séjourne à Weimar, et est reçu par Liszt. En 1852, Berlioz, futur dédicataire de la symphonie, y est invité à diriger sa *Damnation de Faust*, qu'il avait achevée en 1846.

Finalement, en octobre 1854, après seulement deux mois de travail, Liszt achève son œuvre, qui ne comprend pas encore de finale vocal. C'est sur l'insistance de la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein que le compositeur ajoutera en 1857² un chœur final reprenant la conclusion du second *Faust*; poème qui résume la philosophie de la tragédie et apporte une réponse à l'ensemble de la symphonie. Après quelques révisions, la version définitive sera établie en 1861.

Depuis lors, cette pièce, souvent considérée comme le sommet de l'œuvre orchestrale de Liszt, a toujours occupé une place de premier plan parmi la musique du XIXe siècle, tant pour le haut niveau de son expressivité et la richesse de sa symbolique, que par la fécondité de ses trouvailles musicales.

situation de l'œuvre dans la vie de Liszt

Incontestablement, cette œuvre est pour Liszt un événement majeur de sa nouvelle vie sociale et professionnelle. Depuis qu'il est à Weimar, en effet, il désire prendre ses distances avec son activité de pianiste de scène, et passer d'une production de circonstance (transcriptions et pièces de virtuosité) à des œuvres plus "sérieuses"; c'est aussi le moment de sa vie où il cherche à renouer avec ses origines germaniques, dans le même temps qu'il travaille à placer Weimar à la pointe de la vie musicale allemande. Dans ces conditions, la *Faust-Symphonie* se placera donc au centre de ses préoccupations musicales.

Quant à la résonance de l'œuvre dans sa vie personnelle, beaucoup a été dit sur le parallèle entre Faust, le magicien, le passionné, le savant stérile, sauvé par son amour pour Marguerite, et Liszt, le virtuose, l'infatigable, le créateur insatisfait, pour qui l'amour humain et divin était le fondement de la vie...C'est sans doute assez vrai ; mais il ne faut pas non plus oublier que le problème fondamental qui est posé par le *Faust* de Goethe - la fracture entre idéal et réalité - concerne finalement *chaque* créateur, et *chaque* artiste. C'est pourquoi ce mythe a toujours tenu une place centrale dans la vie artistique occidentale, comme il avait déjà tenu une place centrale dans la vie de Goethe lui-même.

Avertissement

contenu du cours

Le premier point essentiel à une bonne perception de l'œuvre est, je crois, la familiarité avec les thèmes qui la parcourent : à travers leurs formes les plus diverses, vous devez pouvoir rapidement comparer leur situation respective dans l'économie de la partition ; ce sera l'objet de *l'analyse thématique*, qui présente en les commentant les différents famille de thèmes.

¹que Liszt transcrivit pour piano en 1833, et qu'il connaissait donc intimement dès cette époque.

²pour la création de la symphonie le 5 septembre.

L'*analyse structurelle* est à deux étages : pour permettre une vue d'ensemble, chaque mouvement commence par l'exposé de son plan général ; puis il vous est proposé un plan détaillé, destiné à vous guider au plus près dans une partition relativement touffue. Les éléments essentiels de ce plan sont le chemin tonal et l'articulation formelle; ils sont complétés par une brève description du processus musical et des thèmes apparaissant : le plus efficace, à mon sens, serait peut-être de reporter ces indications sur votre partition, afin de la rendre plus directement "lisible".

Les *analyses transversales* font le point sur les principaux caractères généraux de l'œuvre, harmonie, rythme, écriture, orchestration, technique de développement, et sur une question d'esthétique ici incontournable, celle de la musique à programme.

Enfin une *annexe* rappelle les éléments essentiels du mythe de Faust et de son traitement littéraire par Goethe, avec un commentaire sur la forme littéraire de la tragédie et la caractérisation de ses personnages.

Pour conclure, gardez toujours présent à l'esprit :

- qu'une analyse n'est qu'une *interprétation*, c'est-à-dire l'expression d'une conception de l'œuvre; laquelle ne sera pas nécessairement la vôtre ; en particulier, elle reflète des conceptions esthétiques, qui vous seront détaillées pour vous fournir matière à réflexion...mais non pour vous les imposer!
- qu'une analyse n'est jamais *absolument* rigoureuse; d'abord parce qu'on peut toujours aller plus loin dans le questionnement esthétique; ensuite parce que l'Analyse musicale est une discipline encore jeune, et qui ne possède pas encore toutes les précisions de concept et de vocabulaire dont elle aurait bien besoin...

abréviations et conventions d'écriture

Indications de page et de mesure : selon l'édition de poche Eulenburg recommandée¹

[124.12] = page 124, mesure 12 (ne cherchez pas, ça n'existe pas !)

[124.12,14] = p.124, mes 12 & 14

[124.12-14] = p.124, mes 12 à 14

Thèmes et motifs sont indiqués entre [] : [Bi] = thème B de l'introduction (de *Faust*) ; ils sont généralement suivis du nom de l'instrument qui les expose:

[A] V1 = Thème A joué par (tous) les violons

[A] ClBn = Thème A joué par la clarinette(s) et le basson(s) *ensemble*

[A] Cl,Bn = Thème A joué par la clarinette puis par le basson

[A] Cl/Bn = Thème A joué *en canon* par la clarinette, et le basson en réponse

[A] Cl-Bn = Thème A commencé par la clarinette et achevé par le basson (=thème *éclaté* ou *articulé*)

Abréviations instrumentales :

Cordes : V1 V2 Va Vc Cb

Bois : Fl Hb Cl Bn

Cuivres : Cor Trp Tbn&Tba

Percussion : Timb, Cymb, Tgle

Hpe, Org

Articulation formelle: je distinguerai 3 cas. Par exemple, dans le cas de 2 groupes (ou carrures) de 4 mesures, on pourra trouver les formulations suivantes :

- 4x2 → la 2ème carrure est une réplique de la 1ère (reprise du motif,...)

- 4+4 → bien que différentes, ces 2 carrures forment un tout (antécédent/conséquent, longue phrase de 8 mesures...)

- 4; 4 → ces 2 carrures n'ont pas de lien prépondérant mais appartiennent à la même séquence.

Tonalités et fonctions harmoniques : Do = Do Majeur, do = do mineur ; LaV = La, dominante (de Ré) ; \flat II = ton napolitain, etc. ; II⁺ = IIe degré, altéré en dominante : c'est-à-dire dominante de la dominante (ou V/V) ; 5aug, 6aug = 5te, 6te augmentées.

Les tonalités principales sont indiquées en caractères gras.

Dans toute cette étude, *Faust*, *Gretchen* et *Mephistopheles* désignent les mouvements de l'œuvre ; "Faust", "Marguerite" et "Méphisto" les personnages de l'histoire.

¹Un autre repérage eût été vraiment peu maniable ; j'espère donc que vous pouvez tous disposer de cette édition.

Analyse thématique

Généralités

L'aspect le plus remarquable de cette symphonie réside probablement dans la richesse musicale et symbolique de ses nombreuses transformations thématiques. Continuateur de Berlioz et du thème cyclique de sa *Fantastique*, inspiré par la radicalisation de la variation beethovénienne, Liszt n'a pas son pareil pour métamorphoser ses thèmes et les intégrer à des contextes musicaux totalement différents : c'est généralement en ne conservant que la seule courbe mélodique, et en modifiant l'ensemble des autres paramètres qu'il parvient à ce résultat¹.

Dans cette perspective, c'est l'aventure de ces thèmes protéiformes, véritables personnages d'une histoire sans paroles, qui devient alors l'objet principal de la symphonie. Les quatre thèmes de Faust (le thème fondateur [F] de l'introduction et les trois thèmes [A], [B], [C] de l'*Allegro*) et les deux thèmes (D et E) de Marguerite réapparaissent ainsi tout au long de l'œuvre, symbolisant non pas tant les personnages correspondants, que les relations qui unissent ceux-ci dans l'économie de la pièce.

C'est par exemple le cas des thèmes de Faust, qui, lorsqu'ils font irruption dans *Gretchen*, prennent une forme parfois adoucie, parfois inquiète, souvent dialoguée; en tout cas bien différente de leur aspect originel. De même, le thème principal de Marguerite (D), à peine modifié, intervient inopinément au milieu de *Mephistopheles*, comme une apparition souveraine, et déclenche par sa seule présence la perte d'influence du démon...pour se retrouver ensuite, transfiguré, dans le chœur final.

Mephistopheles, et c'est l'aspect le plus célèbre de la partition (et souvent le seul observé, malheureusement) ne possède pas de thème propre (sauf le motif élémentaire [m], issu d'une précédente pièce pour piano et orchestre, *Malédiction*). Liszt, en effet, a conçu ce mouvement comme une parodie *thématique* autant que *formelle* de *Faust*, illustrant ainsi les vers de Goethe : "*Ich bin der Geist der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zu Grunde geht*" (Je suis l'esprit qui toujours nie! Et ce, à juste titre; car tout ce qui naît vaut de périr²). Méphisto, qui ne joue en réalité aucun rôle personnel dans la pièce (il n'est qu'un catalyseur - cf. analyse des personnages -, et n'a pas d'existence propre) va détruire ainsi tout ce qui fait la grandeur des thèmes de Faust; essayant, comme il en a fait le pari avec Dieu, de corrompre l'idéal du savant, pour détourner son énergie vitale vers des jouissances vulgaires...seul le thème [A2], thème du duo d'amour de Faust et Marguerite, échappera à ce jeu de massacre.

Examinons maintenant chaque famille thématique.

Les thèmes de la symphonie

Thèmes F

La combinaison des arpèges de 5tes augmentées, synonymes de tension harmonique (d'inquiétude, au sens propre) et d'indécidabilité tonale (par leur parfaite symétrie), conjugués à la suspension tonale (=l'insoumission, c'est-à-dire l'orgueil de Faust) et au parcours de la totalité chromatique, symbolise remarquablement la part *intellectuelle* de l'esprit de Faust, le chercheur qui a fait le tour de la science abstraite, l'orgueilleux dans sa tour d'ivoire.

De plus, c'est un thème qui n'appelle aucun développement, thème stérile, serpent qui se mord la queue (cf. plus loin la discussion sur le caractère "atonal" de cette introduction).

Par comparaison avec sa réexposition, et par référence à la tonalité générale de la symphonie, on peut interpréter ce début en *ut* mineur (la \flat = VI):



¹...encore que, comme le souligne S. Gut, c'est le *rythme* du thème [F] qui fournira la matière de l'entrée du chœur final.

²C'est-à-dire très exactement : tout ce qui *existe* n'a aucune valeur intrinsèque - philosophie essentialiste de Goethe ; cf. le commentaire du chœur final dans l'analyse structurelle - ; la seule qualité propre de l'existence, c'est de mourir : c'est tautologique. Il n'y a donc ici aucune méchanceté morale de la part de Méphisto, qui ne fait que constater une vérité philosophique justifiant son rôle dans le monde. Enfin, c'est pour ne pas avoir saisi cette leçon fondamentale, que Méphisto lui avait pourtant suggérée dès le début de la pièce, que Faust va chercher désespérément à travers toutes les formes possibles d'existence une valeur *absolue* qu'il n'y trouvera évidemment pas.

Variante, dans le pont de A: c'est ce thème de la spéculation intellectuelle, dans un contexte *misterioso*, qui me fait pencher pour la description d'une scène de magie, alchimie, ou autre activité cabalistique de Faust. Observez que l'abandon des quintes augmentées est le seul moyen de pouvoir faire évoluer ce thème :



Dans la coda, retour de la 5te augmentée, grâce à la basse chromatique qui soutient le thème [F] aux cors et aux trompettes,:



Dans *Gretchen*, ce thème n'est qu'évoqué à l'extrême fin du mouvement, d'une manière tout à fait irréaliste, en harmoniques de harpe, pour symboliser son insignifiance et son peu de pouvoir dans le monde de Marguerite (mais enfin, bon, il est toujours là...)



Dans *Mephistopheles*, il exaspère son chromatisme latent et son insoumission tonale pour devenir quelque chose de brouillé, de glissant; exprimant la confusion que Méphisto introduit dans l'esprit de Faust en renchérissant sur ses tendances à la ratiocination:



Dans le *Finale*, c'est psalmodié sur une seule note (donc en ne conservant que son seul rythme) que ce thème introduit Faust dans le monde supérieur. Il est noté [Ff] dans l'analyse structurelle.



Thèmes A

Le thème [A], passionné, est l'expression de l'élan vital fondamental de Faust, de sa part d' "Éternel-Masculin". Thème excessivement vivace, moteur, riche, mais aussi très tourmenté (chromatismes, appoggiatures, sauts mélodiques - cf. aussi le chapitre "analyse rythmique" pour la version originale en $\frac{7}{8}$). Notez la 4^e diminuée ($mi^b - si^{\sharp}$) initiale qui le rattache d'emblée à l'accord fondateur de 5aug ($sol - si^{\sharp} - mi^b$); et l'harmonie de départ ($fa^{\sharp} + \sharp$ avec mi^b App, après un contexte de *Si V*) particulièrement ambiguë (enharmonie avec l'accord de $fa7\sharp = II$ de mi^b - comme le début de *Tristan*, mais en *do m* au lieu de *la m*), et qui se poursuit par une succession d'accords renversés :



Amplification en tutti, avec exaspération des chromatismes et triolets "méphistophéliques", qui montrent que Méphisto ne fera que pousser à bout les (mauvaises) tendances qui existaient déjà chez Faust :



Dans *Gretchen*, ce thème sera miraculeusement "positivé" : très proche de la version de *Faust* (orchestration, vitalité rythmique), et pourtant complètement transformé (Majeur, sur pédale bien stable de V, diatonisation, jeu *dolce*; jusqu'aux sauts mélodiques tourmentés qui en deviennent de la générosité *bel canto*) :



Dans *Mephistopheles*, outre son extrême chromatisme (identique à celle de [F]), il devient étriqué, privé de son élan, par le jeu *piano* sautillé (pas de "son", au contraire de l'engagement faustien) et l'absence de directionnalité : de petits motifs rythmiques qui se succèdent sans logique de phrasé (type tension-résolution), trépignement sur place, mécanique tournant à vide ; c'est-à-dire avec une conscience temporelle très réductrice, pas de "souffle", pas de grande forme.



Version binaire, dans l'interpolation (avec [F] en pizz), qui modifie les appuis rythmiques et allonge les silences (lourds de menace, comme il convient), montrant ainsi la gratuité mécanique de ce thème déstructuré (c'est-à-dire qu'aucun de ses éléments n'est vraiment *nécessaire*):



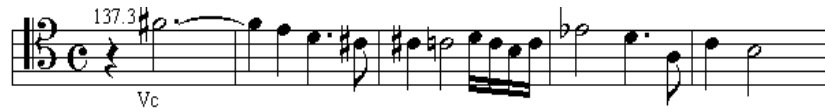
Le thème [A2], ainsi dénommé en raison de son appartenance formelle au groupe thématique de A, et de son caractère également passionné, ne lui est pas particulièrement apparenté, mélodiquement (il serait même plutôt proche de B2). C'est le thème du duo d'amour Faust-Marguerite (le premier aux cordes graves, avec le thème A révélateur de l'énergie vitale qui presse le personnage ; la seconde aux bois aigus) ; thème qui sera le seul à ne pas réapparaître dans *Mephistopheles*:



Dans la IIe partie, c'est sous une forme préfigurant *Gretchen*, avec son grupetto caractéristique, qu'il sera curieusement réexposé au milieu du commentaire de l'introduction, comme une pensée traversant l'esprit de Faust (sur harmonie de *Si b = b II de la m*):



Dans *Gretchen*, on le retrouve sous un aspect beaucoup plus serein et sentimental, tout à fait dépassionné (comme il s'agit ici de la vision de Marguerite, et non plus de celle de Faust, le thème inverse naturellement voix grave et voix aiguë !):



Remarquons enfin sa préfiguration, 3 pages plus tôt, par cette curieuse monodie de cordes en relais grave→aigu, jonction des deux thèmes (A2 amplifié en gruppetto, cf. notes marquées *; + 2ème mesure de A), qui permet ainsi de réunir dans une même proposition les deux motifs caractéristiques des personnages, [g] et [f]:



Thèmes B

C'est ce thème, celui de l'idéal, de l'aspiration, qui subira le plus de transformations dans l'œuvre, exprimant autant l'idéal déçu, l'insatisfaction (Bi) que l'idéal amoureux (B); et c'est bien sûr celui sur lequel Méphisto s'acharnera le plus (Bé, Bf, Bm). Thème couramment articulé en deux ou trois parties, pour illustrer ses contradictions internes ?

Remarquez la symétrie de sa construction qui (comme [F] d'ailleurs) aboutit au son de départ (*sol # = la b*) : *sol # la do # (App) do b (=si #) la sol #*, tétracorde de la gamme dite "zigane". Par comparaison avec ses nombreuses transformations, on peut concevoir ce thème en *do # min* (= tonalité de la 1ère réexposition de [A]).

Le motif [f] des violons (marqué *), que l'on retrouve un peu partout dans les thèmes de Faust, est la véritable "signature" du personnage, illustrant sa volonté d'élévation.

Voici la première version, [Bi], celle de l'introduction, avec sa 7me Maj initiale:



Le même thème majorisé [B] prend (de la même manière que la version *Gretchen* de [A]) l'expression de l'idéal amoureux ; [f] est gracieusement et timidement orné à l'alto solo (notes marquées *):



Il se prolonge au Hb par ce motif lyrique [B2]:



On observe enfin dans la réexposition de [Bi] cette combinaison rare des thèmes de l'introduction:



Dans *Gretchen*, on trouve les deux formes : l'inquiétude tendue de [Bi],



et la version apaisée de [B], qui atteint ici un paroxysme poétique, complètement à l'opposé du traitement que lui fera subir *Mephistopheles* (notez que dans *Gretchen*, les thèmes B ne sont plus articulés en deux parties, mais *unifiés*):



[B2], qui intègre à sa progression le motif [f], lequel lui donne ainsi de l'ampleur, ainsi qu'un lien organique avec [B]:



Dans *Mephistopheles*, l'équivalent de [Bi] est [Bé] (B *éclaté*), variante poussant à son maximum les tendances de ce thème à la discontinuité. Comme pour la version *Mephistopheles* de [A], pas d'engagement, pas de phrasé, une énergie tout à fait mécanique et gratuite. Sous cette forme menaçante, il avait été annoncé dès la fin de *Faust* (p.119), établissant ainsi dans la mémoire de l'auditeur un lien organique entre les deux mouvements.

Enfin, ce thème [Bé] est le fil conducteur de l'ensemble du 3ème mouvement, intervenant dans la plupart des transitions, comme figurant les tentations sans cesse renouvelées de Méphisto:



Variante, dans le commentaire de [A] (qui explique rétrospectivement l'origine du motif *do-si* de [11.4]):



L'équivalent de [B] est [Bf] (B *fugué*) ; ce thème, rythmiquement instable mais très vif, traduit dans son traitement fugué le tourbillon d'expériences futiles par lesquelles Méphisto cherche à étourdir Faust (symbolisé dans la pièce par le sabbat infernal de la *première nuit de Walpurgis*, et dont ce fugato est ici une parfaite expression).

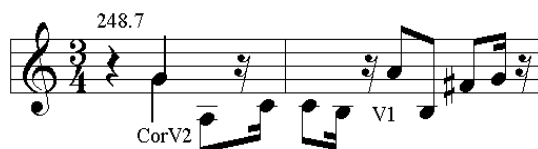
Ce thème illustre également l'élément de corruption qu'introduit le triolet (équivalent aux acciatures de [A]), en enlevant tout sérieux aux thèmes de Faust:



Le contre-sujet est très semblable à la fin du sujet, ce qui ajoute à la confusion polyphonique voulue ; on peut voir le motif [m] dans les deux ♪ répétées de la fin:



Exemple de variante, qui rapproche [Bf] de [Bé] (pont de C):

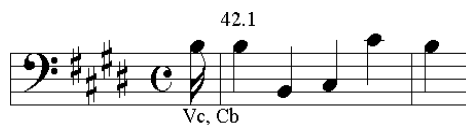


Enfin, dernier avatar de [B], la danse démoniaque devient une marche grotesque, [Bm], vision de toutes les légions de l'enfer, ultime tentative de Méphisto pour intimider Faust (= moment de la mort de Faust, juste avant sa rédemption?):



Thèmes C

Le thème triomphant, celui de la volonté de puissance, de la réalisation de Faust. D'abord annoncé par un motif qui, en substituant les octaves aux quintes, reste en attente sur la dominante:



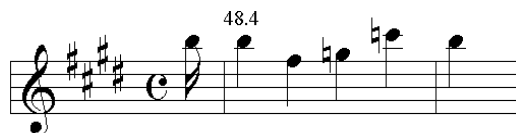
Le suspense s'achève avec l'entrée des Trp et Tbn qui exposent [C]. Des quintes justes superposées, à la fois énergie primaire, "élémentaire", sorte de super-cadence parfaite (escalade de trois dominantes *mi* → *si* → *fa* # → *do* # et résolution sur la tonique supérieure), et résolution des doutes posés par la quinte augmentée de l'introduction.



La suite [C2] du thème, un peu pompier (ne le répétez surtout pas, mais qu'est-ce que ça me fait penser à la *marche nuptiale* de Mendelssohn!), n'aboutit jamais à une conclusion achevée : les intentions titanesques de [C1] tournent ici un peu en eau de boudin:



Version minorisée [Cm] qui exprime le doute et les combats du commentaire de [C]:



En coda de la IIe partie; avec, enfin, l'ajout d'une réponse (à la dominante):



Puis coda générale du 1er mouvement (laquelle est une *ouverture* vers le drame à venir, et non une conclusion) alliant [C] et [f], et annonçant [Bé] (cf. l'appel de cuivres et l'articulation en deux motifs):



L'héroïsme de Faust n'intéressant pas particulièrement Marguerite, c'est seulement dans la coda de *Gretchen* que Liszt fait allusion au thème, dans sa version "avec réponse" et dans une expression pas vraiment *grandioso*...



Dans *Mephistopheles*, le diable n'aura qu'à singer la majesté de Faust pour la rendre ridicule: comme un clown qui imite un grand homme en ajoutant des pirouettes à son discours, les triolets détruisent ce qu'il aurait pu rester de grandeur dans ce thème (remarquez le passage du *grandioso* au *giocososo*...). Notez aussi la conduite différente des arpèges de la 2ème mesure : dans *Faust*, ascendants, ces derniers marquent la confiance et renouvellent l'énergie du discours; dans *Mephistopheles*, chutant brutalement, ils anéantissent tout effort.



La conclusion de la symphonie fait entendre ce thème, là encore dans sa version "aboutie" thème + réponse, et de plus dans l'ordre dominante→tonique, et non l'inverse (à comparer aux fins de *Faust* et de *Gretchen*) : c'est donc bien le moment de la véritable *réalisation* de l'idéal de Faust.



Thèmes D

[D] est un thème de facture très ordonnée, bien tonal, régulier de carrure, avec antécédent et conséquent...c'est aussi un thème qui s'épanche, sans but véritable, avec assez peu de "colonne vertébrale" (cf. les arpèges d'accompagnement, formule fluide et peu articulée). Les ♪ continuelles ont été comparées au temps qui passe, égal à lui-même, comme la fidèle Marguerite, dont le rouet est le symbole (cf. Schubert).

Le gruppetto caractéristique (= motif [g]), écho du *bel canto* des débuts du Romantisme, est aussi la faiblesse, le fond de sentimentalité de Marguerite, la tendance "fleur bleue" d'un caractère simple et droit.



À la reprise du thème, dans la 3ème partie, Marguerite a rencontré Faust, et son thème "fleurit":



Dans *Mephistopheles*, seul le thème [D] ne subit aucune modification ; auréolé de trémolos, il acquiert une valeur sacrée, contre laquelle Méphisto ne pourra rien... (remarquez que la phrase en *Mi Maj*, malgré la modulation et le changement de degré harmonique qui s'ensuit - la \flat devrait être une dominante, et non une médiante -, est bien la continuation du thème):



Dans le chœur final, [D] constitue l'essentiel du matériau thématique, sous une forme très épurée, transfigurée, débarrassée de tous ses grupettos et autres faiblesses humaines:



Sans oublier la suite du thème en *Do M*, en conclusion de la IIe partie:



Thème E

Thème de la femme amoureuse. Beaucoup de profondeur, tout se passe en sous-sol (rare chez Liszt, pour qui un thème est essentiellement mélodique); c'est l'harmonie qui fait tout avancer, par appoggiatures contagieuses. Sentiment de sérénité qui envahit tout le personnage de Marguerite, des Vc aux VI, dans la parfaite harmonie d'une homogénéité de timbres. Thème de la plénitude amoureuse, sans débordements de passion:

Mais la rencontre de Faust et Marguerite n'est qu'un événement romanesque, un moment de l'histoire : aussi ce thème ne réapparaîtra-t-il pas par la suite.

Observez également les arrivées identiques sur les deux thèmes D [122.7-11] et E [130.1-7], ce qui permet de comprendre rétrospectivement le lien qui les unit : car c'est ce moment [E] qui *réalise* les attentes exprimées dans [D] par Marguerite, au début du mouvement (de même, la rencontre avec Faust permet à Marguerite de réaliser l'idéal exprimé dans la ballade du Roi de Thulé)...

Motifs propres

Nous avons déjà parlé des motifs propres à Faust [f]:

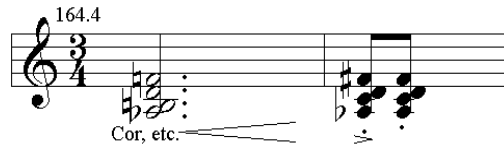


et à Marguerite [g]:



Ces motifs n'ont pas de réelle individualité, même s'il sont utilisés comme motifs d'accompagnement : en général, ils se retrouvent dans les thèmes caractérisant chacun des personnages, comme une signature ; nous en avons déjà parlé lors de l'étude de ces thèmes.

Le motif de Méphisto [m] a beaucoup de poids, et on l'observe souvent seul ; mais il n'a pas de personnalité élaborée, ce n'est qu'un mouvement de colère, comme un éclair lancé...pas un thème donc (*cf.* l'analyse structurale pour en relever les différentes formes):



Enfin, quantité de petits motifs réapparaissent régulièrement, idiomatiques de Liszt (comme les appels de fanfare), ou dérivés de thèmes précédents (chromatismes et acciaccatures de Méphisto, par exemple).



Analyse structurelle

Généralités

Deux points essentiels à souligner.

- la **structure formelle symétrique** :

<i>Faust</i>	<i>Gretchen</i>	<i>Mephistopheles</i>	[A=thèmes de Faust, B=thèmes de Marguerite]
A A'	B A B'	A A'	

...structure centrée sur la rencontre Faust-Marguerite (Thèmes de Faust au milieu de *Gretchen*), montrant bien Méphisto comme l'envers de Faust ; et Marguerite à la fois bouleversée par sa rencontre, et restant fondamentalement fidèle à elle-même).

Certes, le chœur final réside en-dehors de cette symétrie parfaite, et on lui a d'ailleurs reproché d'être un "rajout"; mais c'est justement cela qui permet à la tragédie de sortir du "huis-clos". Il est donc dans la logique du poème de Goethe que ce Finale soit transcendant à tout ce qui l'a précédé; il n'appartient pas au même monde!

- la **structure tonale correspondante** : *Faust* et *Mephistopheles* en **Do** et en **Mi**, *Gretchen* en **La^b**, c'est-à-dire un rapport de **5^{te} augmentée**...

Observez également les trois fins symétriques, en **cadence plagale étendue** (c'est-à-dire sur pédale de tonique) :

Faust à partir de [117.2], *Gretchen* à partir de [157.1], le Finale à partir de [297.3].

Faust

Plan Général¹

Ière Partie

Introduction	<i>Lento assai</i>	Thèmes [F] et [Bi]		22 mes
	<i>Allegro impetuoso</i>	Amplification de [F]		43 mes
	<i>Lento assai</i>	Conclusion sur [Bi]		5 mes
Thème A	<i>Allegro agitato</i>	[A]	<i>do</i>	40 mes
	(lettre G)	[A2]	<i>Mi^b</i>	36 mes
	<i>Meno mosso, misterioso</i>	Pont sur [F]		32 mes
Thème B	<i>Affetuoso, poco Andante</i>	[B]	<i>Mi</i>	23 mes
	<i>Allegro con fuoco</i>	Pont sur [A] et [C]		23 mes
Thème C	<i>Grandioso</i>	[C]	<i>Mi</i>	25 mes
	<i>un poco accelerando</i>	Commentaire [C] et [Bi]		22 mes
	(lettre Q)	[C]	<i>Mi</i>	25 mes
Coda	<i>Tempo I. All^o agitato</i>	sur [A] et [F]		22 mes

¹les nombres des mesures ne sont indiqués ici que pour rendre compte de l'importance relative de chaque section; il est clair qu'on ne saurait les comparer avec précision, étant donnés les nombreux changements de métrique et de tempo.

IIème Partie

Thème A...	<i>Come primo</i>	[A]	<i>do #</i>	40 mes
Introduction	<i>Lento assai</i>	Thèmes [F] et [Bi]		23 mes
	<i>Andante mesto</i>	Commentaire [F] et [Bi]		39 mes
...Thème A	<i>Allegro agitato</i>	suite de [A] ¹	<i>do</i>	29 mes
Thème B	<i>Affetuoso, poco Andante</i>	[B]	<i>Mi</i>	22 mes
		Pont sur [B] et [C]		31 mes
Thème C	<i>Maestoso</i>	[C]	<i>Do</i>	16 mes
	<i>poco a poco animando</i>	Commentaire [C] et [Bi]		29 mes
	<i>Allegro con fuoco</i>	[C]	<i>Do</i>	34 mes
Coda	(Lettre Ll)	sur [A] et [F]		17 mes
	<i>Andante maestoso</i>	[C]		12 mes
Coda générale	<i>Molto agitato</i>	sur [C], [F], [Bé] Conclusion sur [Bi]	<i>DoV</i>	35 mes 9 mes

La meilleure définition de la forme générale de ce mouvement serait, je crois, "forme sonate trithématique sans développement" .

À dire vrai cependant, j'hésite beaucoup à parler de "forme sonate", car, en dépit d'arguments solides :

- titre de "Symphonie", avec toutes les connotations qui s'y rattachent ;
- exposition au ton principal (*do* et son relatif *Mi b*), puis à celui de la dominante du relatif de *Do* (*Mi*, relatif de *la*) ;
- réexposition au ton principal (*do* et *Do*) ;

il manque à cette forme sonate l'essentiel, son *esprit* dialectique. C'est pourquoi j'ai préféré décrire des "Parties" plutôt qu'un schéma "Exposition-Réexposition", ce qui laisse plus de liberté d'interprétation à une musique de nature essentiellement rhapsodique.

Ceci posé, il est clair que Liszt, sans perdre sa liberté de composition, veut prendre appui sur le modèle symphonique classique, et il serait vain de vouloir l'ignorer.

Quant à la question du développement, elle est la suivante : pour définir une forme tripartite équilibrée, ce qui reste votre droit (!) il conviendrait, je pense, de situer un éventuel développement entre les pages 59 et 81, c'est-à-dire depuis la Coda de la Ière partie jusqu'au retour du thème [A] en *tutti* ; mais ceci présente le gros inconvénient de tenir pour secondaires la réexposition conforme de [A] en *do # min*² ainsi que celle, si frappante, de l'introduction lente.

L'articulation en deux parties sans développement que je propose, outre son parallélisme (finalement essentiel) avec la structure du 3ème mouvement, rend mieux compte, je crois, de cette idée que le "développement" est omniprésent, immanent à cette musique en constante variation thématique, et non réservé à une section centrale prévue à cet effet. Ceci allant d'ailleurs dans le sens de l'évolution générale de la musique austro-allemande, de Haydn vers Wagner (et Schönberg)...

¹le thème [A2] est réexposé au milieu de la reprise de l'introduction, en passant, p.75.

²bien sûr, ce n'est pas là la tonalité réglementaire, mais en est-on encore là en 1854 ?

Ière Partie**Introduction (premier monologue de Faust)**

[1.1]	1-a) [F] Vc+Va-V2, monodique (l'étude spéculative)[<i>do m</i> théorique]	3	...
[1.4]	[Bi] Hb-V1, Bn-V2 sur harmonie de 5tes aug (l'insatisfaction)[<i>do # m</i> théorique] et désinence Cl+Bn, monodique	2x2+4	
[2.7]	b) [F] Cordes, monodique [<i>sol # m</i> théorique]	3	
[2.10]	[Bi] Hb-V1, Fl-V2 sur harmonie de 5tes aug [<i>fa m</i> théorique] et désinence Cl+Bn, monodique	2x2+4	
[3.1]	2-a) 1ère évocation (le signe du Macrocosme)[<i>si 7 = sol # 7</i>]	1+4;4	
[4.1]	2ème évocation [idem]	4;4	
[4.9]	b) 3ème évocation (le signe de l' <i>Erdgeist</i>) [<i>si 7</i>]	4+2	
[6.2]	[F] TrpTbnHbBn [<i>do</i> théorique, puis <i>la=rel. de Do</i>]	4x2	<i>la</i>
[7.3]	aboutissement sur motifs de l'évocation (triolet et syncopes) <i>la, si b, do → fa # 7</i> (disparition de l' <i>Erdgeist</i>)	4;4;4	<i>do</i>
[8.1]	[Bi] Bn solo (accablement de Faust)	5	...

Thème A

[9.6]	1-[A] a)[A] V1+V2 (<i>do m/fa m</i>)	4x2	do
[10.2]	commentaire sur début de [A] (<i>Ré b, mi b, sol</i>)	4;4	...
[11.4]	transition (<i>Si7</i>)	4	<i>Si7</i>
[13.1]	b) [A] tutti (<i>do m/fa m</i>)	4x2	do
[15.3]	commentaire sur début de [A] (<i>Ré b, La</i>)	4+2	...
[18.1]	conclusion (<i>si m7, Si7 = V</i> du futur thème [B])	3x2	<i>Si7</i>
[20.1]	2-[A2] [A2] HbCl, VcCbBn en grand duo, et [A] V1 (<i>Mi b = relatif de do/Do b</i>)	7½+7½	Mi b
[23.1]	[A2] idem (<i>Sol b /Ré b</i>) et transition	7½+6½;7	<i>Sol b</i>
[26.1]	3-Pont a)(Scène de magie...la cuisine de la Sorcière ?) [F]Cl+cordes pizz (<i>Ré7, Si b Mi7, Do</i>) et transition (<i>Do7=6aug</i> du futur <i>Mi M</i>)	4x4+3	...
[34.2]	b) (Scène dialoguée...rencontre de Gretchen? = parallèle à [126.3]) [f]Vc, V1 autour de <i>Do7</i> ; cadence de Gretchen	12+1	<i>Do7</i>

Thème B

[35.9]	1-[B] [B1] Cl Cor, Va solo ; [B2] Hb-Va	2x2+2x2	Mi
[36.5]	[B1] Fl Cor, V1 Va ; [B2] cordes	2x2+2x2	
[37.5]	conclusion sur [B2] V1 et Cl (et motif "tachycardiaque", parent de [m]?)	3+4	
[38.4]	2-Pont a)motif rythmique de [C] ; [A] Va Vc et V1 V2 (qui rejoint la fin de [B] ?)	4;5+2	<i>Si V</i>
[41.3]	b) annonce de [C1] Vc Cb (égalemt préfiguration de [Bé] dans <i>Mephistopheles</i>)	3x2+6	

Thème C

[43.1]	1-[C] a)[C1] Trp Tbn ; [C2] tutti	2x2+5	Mi
[44.6]	[C1] Trp Tbn ; [C2] tutti	2x2+4	→ <i>Si</i>
[46.3]	b) transition <i>Fa # V</i> (brodé par <i>la #</i>)	4x2	<i>Fa # V</i>
[48.1]	2-Comm. triolets de [C], [Bi] cordes ; [Cm] Trp Bois	4x2	<i>Si V</i>
[49.4]	idem sur <i>Ré V</i> , puis progression sur [Cm] aux bois (<i>Fa V, Sol # V, Si V</i>)	4x2+2;4	...
[52.4]	3-[C] a)[C1] Trp Tbn Bois ; [C2] tutti	2x2+5	Mi
[54.4]	b) transition par quartes <i>Sol # 7 → Si 7</i> puis <i>Ré # 7 → Si 7</i>	4x2;4x2	→ <i>Si V</i>

Coda

[59.1]	[A] cordes avec [F] en canon Tbn/Trp sur pédale de <i>sol</i>	4x2	...
[61.3]	[A] V1 (sur 5aug aux Bois) avec [F] en dim° Bn Vc Cb (<i>la, fa, do #</i>)	3+4	
[64.1]	dissolution	3+4	

IIème Partie**Thème A...**

[64.8]	a)[A] V1+V2 (<i>do</i> # <i>m/fa</i> # <i>m</i>)	4x2	<i>do</i> #
[65.6]	commentaire sur début de [A] (<i>Ré, mi, sol</i> #)	4;4	...
[67.1]	transition développée (<i>Do7-fa</i> ; <i>Si7</i> → <i>Sol</i> = <i>V</i> du ton principal)	4x2;5+7+4	→ <i>Sol V</i>

Interpolation (reprise de l'introduction)

[73.1]	1-a) [F] Vc+Va-V2, monodique [<i>do m</i> théorique]	1+3	...
[73.5]	[Bi] Hb-V1, Bn-V2 sur harmonie de 5tes aug [<i>do</i> # <i>m</i> théorique] et désinence Cl+Bn	2x2+4	
[74.1]	b) [F] Cordes, monodique [<i>sol</i> # <i>m</i> théorique]	3	
[74.4]	[Bi] Hb-V1, Fl-V2 sur harmonie de 5tes aug [<i>fa m</i> théorique] et désinence Cl+Bn	2x2+4	
[75.1]	2-a) [F] Vc Cb et [Bi] Cl Bn superposés	6	<i>la</i>
[75.7]	[A2] dans la version <i>Gretchen</i> ([137.3]) en dialogue V1/Vc Cb (<i>Si</i> b = b II, <i>Mi V</i>)	2x2	
[76.1]	[F] Bn et [Bi] Vc Cb Cor superposés (suite), avec [f] aux V1 (<i>la m</i> , puis <i>z</i>)	4x2	
[77.3]	b) commentaire sur [F] Cl,Hb+Va pizz puis canon Vc Bn /Cl (5aug→ <i>fa m</i>)	3x2+4	...
[78.4]	[F] en canon Vc Cb (puis +Tbn) /Bn (puis Cor) (<i>Ré M</i> → <i>Mi M</i> par glissmt chromatique)	4x2+3	

...Thème A

[82.1]	b) [A] tutti (<i>do m/fa m</i>)	4x2	<i>do</i>
[84.3]	commentaire sur début de [A] (<i>Ré</i> b , <i>La</i>)	4+2	...
[86.3]	conclusion (<i>si m7, Si7</i>) et conclusion de l'introduction (cf. [8.2])(<i>Mi</i> b , <i>Fa</i>)	3x2;5	<i>Si7</i> → <i>Fa</i>
[89.4]	transition sur [f]	4	<i>FaV</i>

Thème B

[90.1]	1-[B] [B1] Cl Cor, Va solo ; [B2] Hb-Va	2x2+2x2	<i>Mi</i>
[91.4]	[B1] Fl Cor, V1 Va ; [B2] cordes	2x2+2x2	
[93.1]	conclusion sur [B2] V1 → transition <i>Si7-La</i> b 7= 6aug de <i>Do</i>	3+3	...
[94.1]	2-Pont a)[B1] en <i>Do</i> aux Vc (3 soli) , [B2] aux V1	2x2+2x2	<i>Do</i>
[94.9]	liquidation de [B] (<i>Si7/ Sol7</i>)	4+6	...
[95.9]	b) annonce de [C1] Vc Cb	3x2+7	<i>Sol V</i>

Thème C

[96.1]	1-[C] [C1] Trp; [C2] Hb,Cl	2x2+4	<i>Do</i>
[96.9]	[C1] Trp; [C2] Hb	2x2+4	
[97.1]	2-Comm. [Bi] cordes ; [Cm] Bois (<i>Si V, Ré</i> # <i>V, Sol V</i>)	4+4+5	...
[97.14]	progression sur [Cm] Cl/VIVa pizz (<i>Sol V, Si</i> b <i>V, Do</i> # <i>V, Mi V, SolV</i>)	4x2+4x2	<i>Sol V</i>
[100.1]	3-[C] a)[C1] Trp Bois ; [C2] tutti	2x2+5	<i>Do</i>
[101.5]	[C1] Trp Bois ; [C2] tutti	2x2+5	
[103.3]]	b) transition par quartes <i>Mi 7</i> → <i>Sol 7</i> puis <i>Sol 7</i> → <i>Si</i> b 7 et <i>Ré 7</i> → <i>Sol 7</i>	4x2;4x2	→ <i>Sol V</i>

Coda

[106.4]	1-[A] cordes avec [F] en canon Tbn/Trp (<i>Si, Mi</i> b = <i>Sol 5aug</i>)	4x2	...
[109.2]	[A] V1 Va (sur 5aug aux Bois) avec [F] en dim° Vc Cb (<i>do, la</i> b , <i>mi</i> = <i>Do 5aug</i>)	5+4	
[112.1]	2-[C1] Tbn, et sa réponse au Hb ; 2ème fois avec conclusion de Fl (<i>Sol</i> b = b II de <i>Fa</i>)	1+4+5+2	<i>Sol</i> b

Coda générale

[113.1]	1-a) [C] Cuivres, V1 (puis Fl) avec [f] Cl (puis Hb Bn)	4x2	<i>Do V</i>
[115.2]	b) [F] Cor Trp (puis + Trb) sur 5aug à la basse (<i>do/Mi</i>)	4x2	
[117.2]	[F] Tbn, sur arpèges issus de [F] en dim° (basse chrom. sous pédale de <i>do</i> : préfiguration de [Bé])	4+5	
[119.1]	2-a) [Bé] Cuivres-Cordes, écho Bois (<i>Do V</i>) et cadence plagale chromatique	2+4;4	
[120.5]	b) [Bi] Vc Cb (Conclusion <i>sol-do</i> ... mais toujours échelle de <i>fa m</i> → fin ouverte)	5+4	<i>Do V</i>

Gretchen

Plan Général

I^{ère} Partie

Introduction	<i>Andante soave</i>	Motif [g]		15 mes
Thème D	(6 ^{ème} de A)	[D]	<i>La</i> \flat	21 mes
	(2 ^{ème} de C)	Commentaire [D] et [B]		21 mes
	(2 ^{ème} de E)	[D] et pont	<i>La</i> \flat	25 mes
Thème E	(4 ^{ème} de G)	[E]	<i>La</i> \flat	16 mes
	(Lettre I)	Pont sur [E] et [g]		12 mes

II^{ème} Partie

Thème Bi	<i>Etwas bewegter</i>	[Bi]	<i>do</i>	27 mes
Thème A2	(3 ^{ème} de M)	[A2]		25 mes
Thème B	("Andante", 6 ^{ème} de O)	[B]	<i>Si</i>	25 mes
Thème A	(3 ^{ème} de Q)	[A]	<i>Fa</i> \sharp	20 mes

III^{ème} Partie

Thème D	<i>Andante soave</i>	[D] varié	<i>La</i> \flat	22 mes
	(2 ^{ème} de V)	Commentaire sur [D] et [B]		15 mes
	(Lettre X)	Pont sur [B]		16 mes
Thème E	(Lettre Z)	[E]	<i>La</i> \flat	18 mes
		Allongement		12 mes
Coda	<i>Un poco più lento</i>	sur [C] (et [F])		13 mes

Ce mouvement, caractérisé par un retour tonal identique en *La* \flat des deux thèmes principaux, se laisse facilement définir comme "Forme lied" tripartite¹. La variation ornementale du thème [D] lors de sa reprise est également assez classique (je dirais même "beethovénienne"...). C'est le retour central des thèmes de Faust, mais vus par les yeux de Gretchen, qui est la grande originalité formelle de ce mouvement.

I^{ère} Partie

Introduction

[121.1]	Thème propre sur motif [g] Fl Cl (<i>Mi</i> \flat V, <i>Ré</i> \flat IV)	3+4	...
[122.4]	prolongement de [g] (<i>Mi</i> \flat V)	4x2	→ <i>Mi</i> \flat V

Thème D

[122.12]1-[D]	[D] Hb , avec Va solo	4x2+2	<i>La</i> \flat
[123.2]	[D] Cl Fl , avec V2 solo et Bois	4x2+3	
[124.4]2-Comm. a)	sur [D] V1 (<i>si</i> \flat , <i>fa</i>)	4x2	→ <i>fa</i>
[125.3]	b) interpolation de [B2] Hb (Rencontre de Faust), en <i>La M / fa m</i>	4+3	→ <i>La</i> \flat
[126.3]	c) Scène dialoguée Cl/V1 soli (dite de l'effeuillage de la marguerite ; parallèle à [34.2])	6	<i>si II</i>
[127.2]3-[D] a)	[D] V1 avec Va et tutti (<i>La M</i> précédent = \flat II de <i>La</i> \flat)	1+4+3	<i>La</i> \flat

¹ Donc une forme essentiellement statique (A=A', même s'il y a des variations), au contraire des deux autres mouvements: Marguerite est là, simplement; elle ne change pas ; c'est un pôle de confiance, un point fixe, expression de l' "Éternel-Féminin".

[128.3]	b) Pont sur [g] en dialogue V1/Hb (do, fa, si b)	2x2+2	...
[129.3]	prolongement en vocalise aux V1= <i>idem</i> intro de [D] à [122.7] (<i>Si7 de pass.</i> , <i>Mi b 7</i>)	4+4+3	→ <i>Mi b V</i>

Thème E

[130.8]	[E] Cordes	4+5	<i>La b</i>
[131.4]	[E] Bois	4+3	
[132.1]	Transition sur [E] V1 et [g] Vc Va	4x2+4	<i>do</i>

IIème Partie**Etwas bewegter**

[133.5]	1-[Bi] a)[Bi] Cor sur rythme "cardiaque" de [37.5], puis thème combinant [A2] (avec [g]), et [A] (ou [f]) aux Vc-VI	2x2+5	<i>do</i>
[135.1]	[Bi] Cl Bn, puis commentaire du thème de [134.4] aux V1	2x2+4	
[136.1]	b) Pont sur [Bi] en dialogue Hb/V1 (<i>fa #</i> , <i>sol</i>), avec triton chromatique de Méphisto dans l'ombre, aux Vc (cf. [159], etc.)	4x2+2	...
[137.3]	2-[A2] [A2] en duo Vc/VaV1 sur triolets d'arpèges (<i>Ré</i> , <i>Si</i>)	4x2	<i>Ré</i>
[138.4]	<i>idem</i> en <i>Mi b</i> , <i>Do</i>	4x2	<i>Mi b</i>
[139.6]	<i>idem</i> en <i>Mi #</i> et liquidation sur <i>Fa</i> (VI de <i>la</i>)	4+5	<i>Mi #</i>
Andante implicite (cf. indication de [133.5])			
[141.1]	1-[B] a)[B] unifié tutti (=variation incluant [f]) (<i>Si</i> , <i>do #</i> , <i>ré #</i> sur pédale de V)	2x2+2x2	<i>Si</i>
[142.5]	b) [B] V1 Hb	2x2	
[143.3]	amplification de [B2] et transition (<i>Si</i> , <i>do #</i> , <i>ré #</i> , <i>fa #</i> → <i>si b</i> = III de <i>Fa #</i>)	2x2+4+5	...
[145.4]	2-[A] [A] V1 en Majeur (<i>Fa #</i> , <i>Si</i>) sur pédales de V	4x2	<i>Fa #</i>
[146.5]	commentaire sur début de [A] (<i>Mi, fa #</i>)	4+1	...
[147.4]	interpolation de [B2] V1 (cf. [125.3]), en <i>Do M / sol # m</i>	4+3	→ <i>Do7</i>

IIIème Partie**Thème D**

[148.6]	1-[D] [D] orné à 4 V1 soli (début du thème au 2nd; puis au 1er)	1+4x2+3	<i>La b</i>
[149.9]	[D] Cl Fl, +ornem° au 1er V1 (qui joue la cadence de Cl de [124.1])	4x2+3	
[151.5]	2-Comm. a) sur [D] aux V1 (<i>si b</i> , <i>fa</i>)	4x2	→ <i>fa</i>
[153.1]	b) interpolation de [B2] Hb en <i>La M / fa m</i>	4+3	→ <i>La #</i>
[154.2]	3-Pont c) en vocalise sur [g] aux V1	6	<i>Si7</i>
[154.8]	[B1] Fl (sur pédale de <i>Do # V</i>)	2x2	<i>Fa #</i>
[155.1]	[B2] (gamme desc.) HbV2, orné par [f] V1 (pédale <i>Do # V=Ré b IV</i>)	6	→ <i>Mi b V</i>

Thème E

[155.7]	[E] Cordes	4+5	<i>La b</i>
[156.8]	[E] Bois	4+5	
[157.1]	Allongement et coda (sur [g] aux Vc)	6+6	

Coda

[157.13]	[C1] V1, et sa réponse aux Cl/Fl, avec [F] en <i>La b / Fa b</i> à la Hpe (sons harmoniques)	4;3+1;5	<i>La b</i>
----------	--	---------	-------------

Mephistopheles

Plan Général

Ière Partie

Introduction	<i>Allegro vivace, ironico</i>	Ouverture		10 mes
	(Lettre A)	Motif propre et thème [Bé]		25 mes
	(Lettre C)	Motif propre, thèmes [m] et [F]		29 mes
Thème A	<i>Allegro vivace</i>	[A]	<i>do</i>	88 mes
	<i>Un poco animato</i>	Pont sur [Bé], [F] et [m]		59 mes
Thème B	("un poco mod.", Lettre S)	[Bf]	<i>sol</i>	44 mes
	<i>Sempre animato</i>	Pont sur [Bé] et [Bf]		45 mes
Thème C	<i>Sempre All° animato</i>	[C]	<i>Mi</i>	29 mes
	(Lettre Aa)	Interpolation sur [A], [F] et [m]		39 mes
	(Lettre Dd)	[C]	<i>Mi</i>	20 mes
	(Lettre Ee)	Pont sur [Bé]		30 mes
Section centrale	<i>Andante</i>	Thème [D]	<i>Ré^b</i>	13 mes

IIème Partie

Introduction	<i>Allegro</i>	Thème [F], [m] et [A]		24 mes
Thème A	<i>Allegro vivace</i>	[A]	<i>do</i>	50 mes
	<i>Poco più mosso</i>	Pont sur [C]		14 mes
Thème C	<i>Un poco animato</i>	[C]	<i>Do</i>	20 mes
	(Lettre Oo)	Pont sur [Bé]		52 mes
Thème B	<i>All° non troppo deciso</i>	[Bm]	<i>Do</i>	16 mes
	(Lettre Tt)	Interpolation sur [m], [A] et [F]		25 mes
	(2ème de Vv)	Pont sur [Bé]		12 mes
Coda	(2ème de Ww, <i>Alla breve</i>)	sur [m] et [D]		37 mes
	(2ème de Zz, " <i>Poco and.</i> ")	Transition sur [Ff]		13 mes

Le point essentiel est bien entendu le parallélisme non seulement thématique, mais aussi formel, avec le 1er mouvement.

...Dans deux sections thématiques, [A] et [C], le parallèle est très rigoureux :

	<u>Faust</u>		<u>Mephistopheles</u>
Thème A	[9.6]	correspond à	[167.1] : 4 mes \Leftrightarrow 5 mes
commentaire	[10.2]	"	[168.1] : 2 mes \Leftrightarrow 4 mes
	[11.2]	"	[169.5] : 1 mes \Leftrightarrow 4 mes
Thème A tutti	[13.1]	"	[172.1] : 2+2 mes \Leftrightarrow 2+4 mes
commentaire	[15.3]	"	[174.3] : 1 mes \Leftrightarrow 2 mes
conclusion	[18.1]	"	[177.3] : 3 mes \Leftrightarrow 2 mes
Thème C	[43.1]	"	[201.1] : 1 mes \Leftrightarrow 1 mes
transition	[46.3]	"	[205.4] : 1 mes \Leftrightarrow 1 mes
fin du comm.	[51.4]	"	[211.3] : 3+1 mes \Leftrightarrow 3+4 mes
Thème C	[52.4]	"	[213.3] : 1 mes \Leftrightarrow 1 mes

...et de même pour les réexpositions respectives.

Les autres sections se correspondent d'une manière moins radicale, essentiellement grâce au parallélisme thématique (comparez les analyses de détail).

Une caractéristique supplémentaire de ce 3ème mouvement, outre naturellement sa résolution (coda) spécifique, est la dimension de quasi-rondo que lui apporte le retour systématique (= introduction + tous les ponts, sauf un) de [Bé] entre chacun des thèmes. Cette forme éclatée du thème B devient par là l'emblème du 3ème mouvement ; impression accentuée par l'inversion de l'ordre des thèmes dans la réexposition, qui fait culminer cette dernière sur le thème B (marche infernale). Le caractère d'un scherzo dans une forme tenant à la fois de la sonate et du rondo...c'est une belle synthèse des 3e et 4e mouvements traditionnels que Liszt a réussi là.

Enfin, ce mouvement présente une structure plus mécanique, moins organique que les autres : succession de petites formes musicales interchangeable et combinables à volonté (d'où également sa parenté avec le genre du scherzo). Clairement, ce n'est pas un personnage *vivant* qui est ici dépeint.

Observez en particulier l'*interpolation*, brutalement plaquée, que nous retrouvons à la fin de chacune des deux parties. La comparaison des deux séquences thématiques sur [C] nous montre la manière dont cette "interpolation", dans la 1ère partie, interrompt le déroulement de la transition:

<u>Ière partie</u>	<u>IIème partie</u>
Thème [C]	Thème [C]
Transition (t)...	Progression (p)
↓ Interpolation	↓
↓...suite de la transition (t')	↓
Thème [C] repris	↓
Progression (p)	Transition (t + t')

Ière Partie

Introduction

[159.1]	Ouverture sur si \sharp (chromatismes, sonorités clinquantes, vivacité rythmique...)	6+4	...
[161.1]	1-a motif propre sur broderie chromatique, instabilité tonale (autour de <i>Sol</i>)	3x2+4	
[162.1]	b [Bé] Cor-Bn-V1 sur Pédale de V	1+4+3	<i>fa</i> \sharp
[162.9]	[Bé] HbCl-V2Vc-V1	4+3	...
[163.3]	2-a motif propre (autour de <i>Sol, La, Si</i>)	4x2+3	
[164.4]	[m] tutti, avec ξ chromatiques (<i>si</i> \sharp , <i>Ré</i> \sharp ξ = Π^+ de <i>do</i>)	4+3	
[166.1]	b [F] chromatique [<i>do m</i> théorique]	4+3+4	

Thème A

[167.1]	1-[A] a)[A] V1 (<i>do m, fa m</i>)	5x2	<i>do</i>
[168.1]	commentaire sur début de [A] (<i>Ré</i> \flat , <i>mi</i> \flat , <i>sol</i>)	4x2+4;4x2	...
[170.5]	transition sur [Bi] VcCb (<i>Si</i> 7 de passage)	4x2+4	<i>Si</i> 7
[172.1]	b [A]tutti (<i>do m/fa m</i>)	6x2	<i>do</i>
[176.3]	commentaire (<i>Ré</i> \flat , <i>La</i>)	4x2+3	...
[177.3]	conclusion (<i>si m</i> 7, <i>Mi</i> 7) et sa reprise	4+4+4	\rightarrow <i>Mi</i> 7
[181.1]	c transition (<i>La, Si</i> \flat , <i>Si</i> \natural ; <i>Do</i> 7, <i>Ré</i> 7=6aug de <i>fa</i> \sharp)	3x3+2	...

[184.3]	2-Pont a)[Bé]Vents-Cordes + [Bi] Bois ([185.2]), puis inversion (<i>fa</i> \sharp <i>m</i>)	5x2	<i>Do</i> \sharp V
[185.4]	[Bé] idem en <i>si</i> \flat <i>m</i> direct	5x2	<i>Fa</i> \natural V
[187.8]	b [F] chromatique V2VaCl (<i>si</i> \flat théorique) et amplification des Br. en 3ces	4x2+7	...
[190.6]	c [m] Cordes, Vents	4+4	<i>do/Mi</i> \flat
[191.8]	faux-départ (ou présentation) de [Bf] Va	4+4	<i>do</i>
[192.1]	[m] tutti	4+4	<i>Sol V</i> \rightarrow <i>Ré</i> V

Thème B

[192.9]	1-[B] a)[Bf]-Exposition du fugato aux V2	4+3	<i>sol</i>
[193.3]	sujet ¹ (tonique) Va, contre-sujet (issu de [Bf] et [m]) V2	4+3	<i>sol</i>
[193.10]	sujet (dominante) V1, contre-sujet Va	4+2	<i>ré</i>
[193.16]	sujet (relatif) Vc	4	<i>Si</i> \flat
[193.20]	coda et divertissement sur fin du sjt (Vc) et 2e mes du sjt (V1) (<i>do, ré, mi</i>)	4+4	...
[194.8]	b sujet (tonique) V1, contre-sujet VcBn, et [m] aux Cors	4	<i>sol</i>
[195.3]	coda et divertissement sur fin du sjt (V1), et fin du ctre-sjt (ou [m]) aux Cordes (<i>do; fa, mi</i> \flat , <i>do</i> \sharp , <i>si, la, sol, Fa=VI</i> de <i>la</i>)	4+4	...
[196.1]	2-Pont a)[Bé]Cuivres-Cordes + [Bi] Bois (<i>la m</i>) commentaire de [Bf] V1 \rightarrow <i>Sol V</i>	5+5	<i>la</i>
[197.1]	[Bé] idem (<i>do m</i>) [Bf] idem \rightarrow <i>Si V</i>	5+5	<i>do</i>
[198.1]	b idem amplifié : [Bé] en <i>mi m</i>	5+4	<i>mi</i>
[198.10]	puis commentaire de [Bf]V1(Va), Fl (Hb) (dialogue <i>Do</i> 7/ <i>Si</i> 7 ; cf. [34.2]), avec 5tes de [C] aux VcBn et rythme de [B] aux Cors	2+4x2	\rightarrow <i>Si</i> 7
[199.10]	c motif d'appel de [C] Cuivres avec motifs précédents	3x2	

Thème C

[201.1]	1-[C] a)[C1]Bois VIVa, sur 5te à vide <i>mi-si</i> ; [C2] Fl Cl V1	2x2+6	<i>Mi</i>
[203.4]	[C1] ; [C2']	2x2+4	\rightarrow <i>Si</i>
[205.4]	b transition sur <i>Fa</i> \sharp V (brodé par <i>la</i> \sharp), sur [Bf] V1, et [m] Cor Bn	4;4+3	<i>Fa</i> \sharp V
[207.3]	2-Interpolation a) chute brutale, [A] (<i>si-ré</i> \sharp = <i>do-mi</i> \flat) et [F] (menaces de Méphisto)	4+5	<i>do</i>
[208.8]	[A] et [F] idem	3+5	
[209.6]	b [m] (<i>mi m, sol m, \rightarrowFa</i> \sharp <i>II</i> ⁺ de <i>mi</i>)	1+4x2+3;3	...
[211.3]	1-(suite) fin de la transition sur [Cm] V1Va Bois, avec [m] en canon Cor/Tbn	3+4	<i>Si V</i>

¹je ne crois pas très opportun de distinguer des *sujets* et des *réponses* dans un fugato qui n'a rien de polyphonique : Liszt utilise ici ce type d'écriture pour la densité de sa texture et son caractère étourdissant, et non pour un échange à plusieurs voix indépendantes.

[213.3]	3-[C]	[C1]Bois, harmonisé I-II ; [C2] Fl Cl VI	2x2+6	Mi
[203.4]		[C1] ; [C2]	2x2+4	
[218.6]	4-Pont	a)progression par 3ces m <i>Sol</i> # 7 → <i>Ré</i> 7 sur tête de [Bé] en canon V2Cor/Va	2x3+3	...
[220.1]		palier <i>Ré</i> 7 sur tête [Bé] en canon FlHbCl/TrpCor (<i>La</i> b II de <i>Sol</i> =V de <i>do</i> #)	2x3+2	Ré 7
[221.5]		b)[Bé] Vents-Cordes et reprise amplifiée (<i>do</i> # = <i>Ré</i> b)	5x2+3	<i>do</i> #

Section Centrale - Thème D

[223.9]		[D] Hb, Cor	2+4;2	Ré b
[224.7]		suite de [D] (cf. [122.18]) Cor	4+1	Mi b

IIème Partie

Introduction

[225.3]	a)[F]chromatique [<i>mi m</i> théorique]	4+4+3	...
[225.14]	b)[m]VaVcBn (<i>Do, Ré, Mi</i>)	2x4+1	
[226.7]	c)annonce de [A] V1	4	<i>do</i>

Thème A

[226.11]	1-[A]	a)Appel sur <i>fa</i> # 7 et [A]tutti (<i>do m/fa m</i>)	4+6x2	do
[229.4]		commentaire (<i>Ré</i> b , <i>La</i>)	4x2+3	...
[233.1]		conclusion (<i>si m7, Mi7</i>) et sa reprise	4+4+4	→ Mi 7
[236.3]		b)transition (<i>La, Si</i> b , <i>Si</i> b ; <i>Do</i> 7, <i>Ré</i> 7=6aug de <i>Fa</i> #)	3x3+2	...

[241.2]	2-Pont	[C1] Bois V1 (<i>Fa</i> # M et <i>La</i> b M sur Pédale de <i>Do</i> #)	4x2+2	
[243.3]		[C1] Cordes avec [B] en canon Cor/Timb (<i>La</i> 7, <i>la</i> 7♯ = II de <i>Sol</i>)	4	

Thème C

[245.1]	1-[C]	[C1]Bois, harmonisé I-II ; [C2] Fl Cl VI (nuance <i>piano</i>)	2x2+6	Do
[247.1]		[C1] ; [C2]	2x2+4	
[248.7]	2-Pont	a)progression (cf.[218.6]) sur [Bf] CorV2-V1 (<i>Do, fa</i> =IV, <i>Ré</i> b = b II) (Assagissement de l'harmonie)	4x2+4;4	Do
[250.6]		reprise	4x2+4;4x2	
[253.1]		b)transition sur <i>Sol</i> V (brodé par <i>si</i>), sur [Bf] VI, et [m] en canon Cor/Timb (cf. transition de l'Expo, sans l'interpolation : [205.4] puis [212.2])	4x2+4;4	<i>Sol</i> V

Thème B

[256.1]	1-[B]	[B] en "marche infernale"	4x2	Do
[258.1]		commentaire	2+2x3	→ <i>Sol</i> V
[259.4]	2-Interpolation	a)[m] (et élément de <i>Faust</i> [11.4]) (<i>Ré</i> # V, <i>Sol</i> # V → <i>Do</i> b 7)	4+5	...
[261.3]		b)[A] et [F] (menaces de Méphisto)	3+5	<i>do</i> #
[262.6]		[A] et [F] idem	3+5	

[263.1]	3-Pont	[Bé]Cuivres-Cordes + 7ème Maj de [B] aux Bois (<i>Do</i> 7=6aug de <i>Si</i>)	2+5x2	<i>Do</i> V
---------	---------------	---	-------	-------------

Coda

[264.8]	1-coda	a)installation de [m] tutti puis Cor,Timb sur <i>Si</i> Maj / min	2x2+6	...
[268.1]		b)dissolution progressive de [m] en canon Bois/Timb (affaiblissement de Méphisto) sur cycle harmonique de 7 (<i>Mi</i> b , <i>Sol</i> b , <i>La</i> b , <i>Do</i>)	4x2	
[270.3]		c)liquidation non thématique (sauf échos affaiblis de [m] p.272 → pizz et Timb?) (même cycle harmonique)	5+4+3;4	
[273.5]		d)annonce de [D] VcCor-V2Hb	3	Do V
[276.4]	2-transition	Entrée du chœur sur # IV de <i>Do</i> avec préfiguration de [Ff] aux Tbn	4x2+4;1	<i>fa</i> # 7♯

Chœur final

<i>Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis;</i>	Tout ce qui est passager n'est qu'image;
<i>Das Unzulängliche hier wird's Ereignis;</i>	L'inachevé ici s'accomplit;
<i>Das Unbeschreibliche hier wird es getan;</i>	L'indescriptible ici se réalise;
<i>Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.</i>	L'Éternel-Féminin nous entraîne vers le haut.

(Second *Faust*, dernier chœur - Acte V - *Ravins, forêt, rochers, solitude*)

La formule "Tout ce qui est passager n'est qu'image" exprime l'idée, très platonicienne, que tout ce que nous connaissons, ce qui est éphémère, transitoire, n'est pas la réalité ultime, mais seulement son image, le reflet de l'infini. C'est aussi la grande leçon pour Faust, qui cherchait sans y parvenir à atteindre l'infini à travers l'existence : car si chaque fait de l'existence n'a aucune valeur intrinsèque, il porte néanmoins en lui le sens de l'infini dont il est l'image, et auquel il renvoie. Ainsi, Faust aurait pu trouver ce sens dans l'amour de Marguerite, tout limité et inachevé qu'il était. Son erreur a été d'être déçu par l'absence de valeur absolue de l'existence passagère et de chercher désespérément dans un maximum d'expériences existentielles à combler ce manque fondamental, sans comprendre la valeur essentielle qu'il pouvait trouver dans la moindre de ces expériences.

"L'inachevé ici s'accomplit", etc., outre de commenter la réflexion précédente (puisque c'est dans ce monde supérieur que réside la réalité ultime, tout ce qui précédait ne pouvait être qu'ébauche), pose également le problème de la création artistique, aussi aigu pour Goethe que pour Liszt (et pour n'importe quel artiste!), celui de la concrétisation de l'œuvre imaginée, toujours inférieure à l'Idée qui l'avait inspirée...et Dieu sait que ce problème a tourmenté Liszt, l'actif, le penseur dont les créations n'étaient pas toujours à la hauteur de leur projet...

"L'Éternel-Féminin nous entraîne", car la Femme, ou plutôt la part féminine de l'être humain, grande conquête du Romantisme, est plus proche de l'essence même de la vie, par l'intuition, le don de soi, la sensibilité immédiate, que "l'Éternel-Masculin", qui est élan, tension, action, abstraction : la Femme, qui incarne chez Goethe la plénitude, l'harmonie, celle la beauté (Hélène) et surtout de l'amour (Marguerite), a donc vocation à être le guide, l'initiatrice de l'Homme dans ce chemin vers une conscience supérieure.

Plan Général

1ère section	<i>Andante mistico</i>	[Ff]	<i>Do</i>	14 mes
	(1 avant B)	[D] et [Ff]	<i>La b ,Si</i>	17 mes
	(Lettre D)	Commentaire	→ <i>Sol V</i>	16 mes
2ème section	(5ème de E)	[Ff]	<i>Do</i>	12 mes
	(Lettre F)	[D] et [Ff]	<i>La b ,Si</i>	18 mes
	(2ème de H)	Commentaire	→ <i>Mi b V</i>	16 mes
	(3 avant J)	Conclusion [D]; [C]	→ <i>Do</i>	16 mes

Final qui pense à Beethoven et qui annonce l' "ultrasymphonisme" d'un Mahler (Chœur, voix soliste et orgue)
Forme binaire redondante qui met en relief l'ampleur de l'orchestre dans la deuxième section.

Plan détaillé

1ère section

[279.1] a)[Ff] Chœur " <i>Alles Vergängliche</i> " (→ <i>Do</i> 7)	4+5+5	Do
[281.3] b)[D] Ténor solo avec échos orchestraux (FIV1,BnVcCb, etc.) et [Ff]Chœur (<i>La b ,Si b</i>)	1+4x2;4x2 ...	
[284.3] c)commentaire sur [D] (proche de [B2]) au Ténor-HbV1 (<i>do # 7 / Sol7</i>)	4x2;4x2	→ <i>Sol V</i>

2ème section

[285.1] a) [Ff] Chœur " <i>Alles Vergängliche</i> " (→ <i>Do</i> 7)	4x3	Do
[290.1] b)[D] Ténor solo avec échos orchestraux (Hb,BnVcCb, etc.) et [Ff]Chœur (<i>La b , Si b</i>)	2+4x2;4x2 ...	
[293.4] c)commentaire sur [D] Ténor-BoisV2Va (<i>do # 7 / Sol7</i> → <i>Mi b 7</i>)	4x2;3+5	→ <i>Mi b 7</i>
[297.2] d)conclusion : suite de [D] (cf. [224.7]) TénorV1Vc soli et cadence par <i>Fa IV</i> et # IV (→équivalent de [274.1-3])	1+4+3	→ <i>fa # 73</i>
[301.1] résolution sur [C1] enchaîné à sa réponse (cf. p.112 et coda de <i>Gretchen</i>) BnVcCb (→équivalent de [274.4])	4x2	Do

Analyses transversales

Aspects harmoniques

tonalité et modalité

Précisons tout d'abord qu'il me paraît dangereux de vouloir définir une modalité ou une atonalité *a posteriori*, c'est-à-dire qui n'aient pas été posées au préalable par le compositeur ; on risquerait fort en effet de prendre l'apparence pour l'essence et de passer à côté de la véritable nature des choses. On ne saurait par exemple parler d'atonalité, ni même de dodécaphonisme, à propos d'un sujet de fugue de Bach particulièrement modulant et chromatique. Ceci semblera peut-être évident à certains, mais on rencontre de tout dans certains ouvrages...

En disant cela, je suis bien conscient que les frontières ne sont pas nécessairement closes, et que le chromatisme tonal post-wagnérien est directement à l'origine de l'atonalité "viennoise". Mais il y a de l'un à l'autre la fracture d'une spéculation intellectuelle qu'on ne saurait négliger : car un principe de composition influence toujours le résultat artistique.

dodécaphonisme ?

Donc, le fameux thème d'ouverture de la *Faust-Symphonie* (thème [F]), qui a fait couler tant d'encre, *n'est pas* la "première série dodécaphonique de l'histoire"...Certes, ce thème est remarquablement audacieux pour son époque. Allons même plus loin : sa conception est même en grande partie fondée sur une démarche *spéculative*¹, qui symbolise clairement la position du Docteur Faust (ce thème, parcourant la totalité de l'espace chromatique, mais sans grande possibilité de développement, renvoie directement à Faust qui a fait le tour de toute la théorie scientifique, mais n'en a rien tiré de vivant). Il ne faut donc surtout pas négliger la portée de ce geste "historique" important.

Cependant, il serait tout à fait erroné de parler de "dodécaphonisme", et encore plus de "série". Le premier de ces deux concepts, historiquement marqué, suppose une forme de "modalité chromatique" posée a priori, dans laquelle chacun des 12 sons a la même importance fonctionnelle que les autres : électrons libres sans lien entre eux. Ici, au contraire, la succession de quatre accords de quinte augmentée établit *immédiatement* ces 12 sons comme étant l'expression de quatre structures harmoniques ; eux-mêmes n'ont clairement pas d'existence autonome.

De plus, cette succession des 12 sons de l'échelle chromatique n'a avec la *série* dodécaphonique qu'un rapport purement factuel : une authentique série ainsi composée serait inexploitable ; pas de transformation possible, une empreinte mélodique beaucoup trop forte...une série, au contraire, ne doit pas attirer l'attention mélodique, pour pouvoir laisser le champ libre aux autres paramètres musicaux².

Bref, il ne faut pas prendre la lettre pour l'esprit, ni l'effet pour la cause. C'est le *principe sériel* qui, cherchant à organiser une modalité chromatique posée a priori, génère une telle succession de sons, et non l'inverse.

En élargissant la perspective, je ferai même observer que chez Liszt, c'est toujours l'*harmonie*, fût-elle constituée d'accords de quinte augmentée, qui justifie la mélodie ; alors que pour Schönberg (au sujet duquel il faut rappeler que c'est à partir de procédés d'imitation de courts motifs mélodiques qu'il a développé le concept de série), c'est la *mélodie* qui est première.

Pour conclure; nous dirons que s'il y a effectivement chez Liszt une volonté délibérée d'écrire une musique "spéculative", l'innovation réside dans la succession des quatre accords de quinte augmentée, et non dans un quelconque dodécaphonisme avant la lettre.

¹On sait que Liszt, en particulier, correspondait avec un certain C.F. Weitzmann (lequel publia, en 1853, une étude...sur l'accord de quinte augmentée), au sujet des fondements théoriques du système tonal [cité par A.Walker, Fayard, 1989].

²D'ailleurs, les variations de ce thème conserveront son aspect arpégé et sa dimension rythmique, mais rarement sa succession mélodique, à l'inverse d'une démarche dodécaphonique.

atonalité ?

Oui...mais non. Il est clair, assurément, que la tonalité du début de l'œuvre est tout à fait indéterminée, et que chaque note est définie par rapport à l'instant harmonique (un accord de 5aug), et non par rapport à une hypothétique polarité tonale.

Mais c'est une question d'échelle : il existe beaucoup d'œuvres musicales dont certains passages sont tonalement indéfinis (accords ambivalents, accords altérés, appui sur des degrés secondaires - observez l'introduction de *Gretchen* : (III⁺)-IV-V, III-IV, etc...ou la coda de *Mephistopheles*). On ne parle pas pour autant d'atonalité, même dans le cas où tous ces facteurs convergent comme ici, car l'atonalité suppose une indétermination tonale absolue pendant (au moins) toute une section *achevée*. Lorsqu'elle débouche sur une *résolution tonale*, on peut tout au plus parler de "**suspension tonale**"¹...ce qui n'en reste pas moins historiquement spectaculaire !

modes chromatiques défectifs

Dans le même esprit, et parce que la question vous sera posée, on peut s'amuser à répertorier les apparitions de lignes mélodiques qui pourraient préfigurer différentes échelles modales typiques du XXe siècle...mais il faudrait se garder de toute conclusion hâtive.

Ainsi, la triple appoggiature supérieure de l'accord de *Si Maj* à [9.1] fait naître un objet mélodique non identifié, qui, parce qu'il ne suit pas les clichés mélodico-harmoniques habituels, et parce qu'il est entouré de *do mineur*, obscurcit considérablement la perception de sa tonalité (*mi mineur*).

On assiste également à la formation de **modes symétriques** (appelés plus tard, dans une optique bien particulière, "modes à transposition limitée") lorsque Liszt appoggiature ainsi des accords symétriques : 7 devient le mode (ton- ½ ton)x4, appelé également mode de Bertha (*do la fa # mi b → ré b do si b la sol fa # mi ♯ mi b*) ; 5aug devient le mode (3ce min- ½ ton)x3, dont nous avons un exemple clair à [2.3-4] (*do la b mi → ré b do la ♯ la b fa mi*).

Le mode (ton- ½ ton)x4 apparaît lui aussi dans la *Faust-Symphonie*, mais par une construction différente, à la p.268 : c'est l'enchaînement d'accords parfaits Majeurs à distance de 3ces mineures, qui crée une échelle mélodique combinant deux 7 (*Mi b M - Sol b M - La M - Do M = mi b sol ♯ , sol b si b , la ♯ do # , do ♯ mi ♯*) et donc ce fameux mode de Bertha (*mi b mi ♯ sol b sol ♯ la ♯ si b do ♯ do #*) observable à chaque partie instrumentale conjointe².

Tout ceci est fort intéressant, témoigne de la liberté d'esprit de Liszt, et n'est pas sans relation avec son activité d'improvisateur. Mais le concept moderne de modalité *a priori* est encore loin, même si la dimension spéculative n'en est pas exclue. Non que Liszt n'aura pas l'occasion de mener à bien ce type d'expérience dans d'autres de ses compositions; il sera même souvent pionnier en la matière, en partant d'une modalité de circonstance, comme "couleur locale" (modes grégoriens et gamme "zigane"), pour aboutir à une utilisation de plus en plus abstraite...mais ce n'est pas le cas de la *Faust-Symphonie*, qui reste fondamentalement tonale et de tradition germanique.

...En réalité, l'exemple le plus proche d'une authentique démarche modale serait plutôt à chercher dans le début du thème C, franchement **tétratonique** (*mi si fa # do #*), jusque dans son harmonisation I-II : exaltation de la quinte juste et d'un matériau "brut", "essentiel". C'est dans *Mephistopheles*, à la p. 201, que Liszt tire toutes les conséquences de sa démarche, en superposant les 3 quintes *à vide*, anticipant d'ailleurs ainsi les *Mephisto-Walzer n°1* de 1860.

fonctionnalité de l'harmonie

La vraie modernité de Liszt ici, tient donc moins à ses ébauches d'échelles modales qu'à l'apparition d'une harmonie de moins en moins fonctionnelle.

Certes, dans les sections thématiques, les enchaînements d'accords sont clairement gouvernés par leur fonction tonale. Mais dans les sections intermédiaires, les tonalités secondaires ne sont bien souvent caractérisées que par un (ou deux) accord(s) : on approche là du concept d'accord-objet, dans lequel l'accord n'a plus d'autre relation qu'avec celui qui l'a précédé (dans un rapport sonore immédiat) et non plus avec une tonalité générale (en tant que tonique, dominante...), bien oubliée.

Hormis l'usage d'accords symétriques (5aug, 7), qui ont plusieurs interprétations tonales possibles, c'est par l'utilisation de longues plages harmoniques, qui rendent obsolète toute tentative de "mémoire tonale" (à l'exemple du pont de la p.26), que Liszt s'éloigne le plus de la polarité tonale traditionnelle.

Cet affaiblissement de la fonction tonale des accords permet une grande plasticité harmonique, que l'on constate dans la grande variété du rythme harmonique ou la particulière liberté des enchaînements d'accords.

¹Imaginez un instant que cette introduction s'achève en pleine incertitude tonale, sans résolution (ou que la suspension tonale dure *trop longtemps*, ce qui revient au même) : la différence est évidente.

²Signalons, dans le même ordre d'idée la montée de la p.210, quoique dans un contexte plus tonal.

rythme harmonique

En ce qui concerne celui-ci, on peut se contenter d'observer les grandes différences de mobilité harmonique que l'on rencontre au court de la partition, des modulations rapides du fugato jusqu'aux longues plages harmoniques évoquées plus haut. Ce "tempo harmonique" n'étant plus encadré par les nécessités de la mémoire tonale, Liszt peut l'utiliser à fournir des effets d'animation, d'agitation, de précipitation, ou au contraire d'attente, de blocage, de suspension de l'action, qui participent très fortement à l'expression musicale, indépendamment de toute fonction tonale.

enchaînements harmoniques

Quant aux successions d'accords, elles en deviennent particulièrement souples; comme Liszt le disait lui-même, les accords se résolvent comme on veut. Il serait fastidieux, là aussi, de relever tout ce qui existe; mais nous pouvons essayer de dégager quelques tendances générales relatives aux modulations éloignées.

- Un type d'enchaînement très courant est celui qui se pratique par **une seule note commune**, donc généralement à la tierce; très souvent à la tierce majeure, du type $Si\ M \rightarrow Sol\ M$ (= *si* commun), ces relations harmoniques permettant de faire le lien avec l'accord emblématique de 5aug (comme dans la coda de *Faust* [115.2] : $do - La\ \flat - Mi\ \natural$, en arrière-plan du thème [F]).

Quelques exemples caractéristiques :

- p.97, en montant : $Si\ V \rightarrow Ré\ \sharp V$ (*ré* \sharp commun) $\rightarrow Sol\ \natural V$ (*fa* $x=sol\ \natural$ commun)
- [224.6-7], en descendant : $La\ \flat V \rightarrow Mi\ M$ (*la* $\flat =sol\ \sharp$)
- [163.3], à la 3^e mineure : $Ré\ \flat \rightarrow Si\ \flat \rightarrow Sol$

Ce principe se prolonge parfois jusqu'à organiser toute une section autour d'une note commune:

- p.26, le pont enchaîne $Ré\ M, Si\ \flat M, Mi7$ (= *ré* commun)
- p.59, la coda enchaîne $Mi\ \flat M, MI\ \flat Aug, mi\ m, Do\ M$ (= *sol* commun)

Très souvent, cet enchaînement prend aussi la forme classique de l'accord de 6^{te} augmentée ($\sharp IV$ altéré auquel succède la \flat_4 du ton):

- [20.1] $Si7(=Do\ \flat 6aug) \rightarrow Mi\ \flat M$ (\flat_4), ou en mineur:
- [46.3] $Fa\ \sharp 7(=Fa\ \sharp 6aug) \rightarrow la\ \sharp m$ (\flat_4) [*fa* $\sharp \rightarrow mi\ \sharp$ à la basse, *mi* $\natural =ré\ x \rightarrow mi\ \sharp$; *la* \sharp et *do* \sharp restant en place].

- Un dérivé de ce type d'enchaînement, également très courant, met en relation deux tonalités étrangères par l'intermédiaire d'un accord ambivalent commun (\natural souvent, 5aug parfois), donc avec enharmonie; ainsi, dès [3.4] nous voyons que $si\ \natural \natural (V/V\ de\ fa\ m) = sol\ \sharp \natural (V\ de\ la\ m)$. L'équivalence des \natural , cliché de l'harmonie romantique, entraîne bien sûr la proximité des dominantes à distances de 3^{ces} min; par exemple, à [218.6] nous observons successivement $Sol\ \sharp 7(Ré\ 7), Si7(Fa7), Ré7$, etc. La "résolution exceptionnelle" devient ici la règle, et nous ne sommes plus ici dans une harmonie fonctionnelle.

- Un enchaînement moins courant et plus audacieux est la succession d'accord par glissement (ou proximité) chromatique, dont nous avons de très beaux exemples dans *Gretchen*:

- [125.3] $fa\ m \rightarrow La\ M$, et réciproquement [*fa* $\rightarrow mi$, *la* $\flat \rightarrow la\ \natural$ et *do* $\natural \rightarrow do\ \sharp$]
- [127.1] $si\ m7 \rightarrow La\ \flat M$ avec *fa* appoggiature [*si* $\natural \rightarrow do\ \natural$, *ré* $\rightarrow mi\ \flat$, *fa* $\sharp \rightarrow fa\ \natural$ et *la* $\natural \rightarrow la\ \flat$]

Par ces différents moyens, tous les enchaînements, à la 3^e Maj et min, au triton, peuvent se pratiquer¹: c'est une évolution connue de l'harmonie romantique au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Mais le revers de cette plasticité harmonique sera la dissolution d'un facteur important de cohésion musicale, et le discours musical devra trouver ailleurs ce qui lui fait maintenant défaut; d'où les caractéristiques rythmiques et thématiques de cette musique (cf. ci-dessous), qui doivent par leur richesse et leur densité pallier au relâchement des nécessités tonales.

¹Seuls les enchaînements à la seconde restent beaucoup plus maladroits: il faut un contexte modal comme celui du thème C pour y parvenir.

Relations tonales larges

Mais attention : il *existe* malgré tout des relations tonales à grande échelle, dont la perception est d'ailleurs absolument nécessaire à la bonne compréhension des structures de l'œuvre. Simplement, cette perception est très obscurcie par l'affaiblissement tonal que nous venons d'étudier : il faut donc faire la démarche d'analyser consciemment ce qui ne saute pas aux yeux. Beaucoup de modulations sont en effet purement accessoires, simples "modulations de passage"¹ à l'intérieur d'une progression tonale classique, et il faut savoir s'en abstraire et prendre du recul pour avoir une bonne vue d'ensemble.

Prenons quelques exemples clairs:

- dans *Faust*, l'introduction *Allegro*, pp.3-9 (qui se résume harmoniquement à la double résolution de $si \text{ } \sharp = sol \text{ } \sharp \text{ } \sharp$, d'abord en $la \text{ } m$ [p.6] puis en $do \text{ } m$ [p.8]), s'achève par l'enchaînement [8.6] $fa \text{ } \sharp \text{ } \sharp \rightarrow \dots \rightarrow [9.6] fa \text{ } \natural +4$ (thème [A]); le thème [Bi], appoggiature de $Si \text{ } V$, n'est qu'une extension de $fa \text{ } \sharp \text{ } \sharp$ ($mi \text{ } \flat = ré \text{ } \sharp$), une "modulation de passage".
- même enchaînement dans le commentaire de [A], pp.11-13 : $sol \text{ } m \rightarrow [11.3] fa \text{ } \sharp \text{ } \sharp \rightarrow \dots \rightarrow [13.1] fa \text{ } \natural +4$ ($Si \text{ } 7$ harmonie de passage). On retrouve bien sûr la même chose dans *Mephistopheles* (pp. 170-172).
- fin de la Coda de la IIe partie, pp.111-113 : [111.2] $si \text{ } \natural 6$ (V de do) $\rightarrow \dots \rightarrow [113.1] si \text{ } \flat +4$ ($Sol \text{ } \flat$ de pass.=6N de Fa).
- dans *Gretchen*, pont de [D], pp.129-130 : [129.1] $si \text{ } \flat m (=II$ de $La \text{ } \flat)$ $\rightarrow \dots \rightarrow [130.1] Mi \text{ } \flat V$ ($Si \text{ } \natural 7$ de passage).
- plus développé à la réexposition, pp. 152-155 : [152.6] $fa \text{ } m \rightarrow \dots \rightarrow [155.5] si \text{ } \flat m (= II$ de $La \text{ } \flat)$.
- dans *Mephistopheles*, la fin de l'introduction pp. 164-167, enchaîne clairement [164.5] $Ré \text{ } \sharp \text{ } \sharp$ (sur $la \text{ } \flat$) $\rightarrow [166.1] Sol \text{ } V \rightarrow [166.9] fa \text{ } \sharp \text{ } \sharp$ (de passage) $\rightarrow [167.1] fa \text{ } \natural +4$.
- comme dans *Faust*, commentaire de [A], pp.170-172 : [170.1] $fa \text{ } \sharp \text{ } \sharp \rightarrow \dots \rightarrow [172.1] fa \text{ } \natural +4$ ($Si \text{ } 7$ de passage).
- enfin, les deux interpolations de *Mephistopheles* sont également à considérer du point de vue tonal : [205.4] $Fa \text{ } \sharp \text{ } 7 \rightarrow [207.3] Si \text{ } V \rightarrow \dots \rightarrow [211.3] Si \text{ } V \rightarrow [213.3] Mi \text{ } M$, pour la première ; [258.1] $Sol \text{ } V \rightarrow \dots \rightarrow [263.1] Do \text{ } V$, pour la seconde.

Aspects rythmiques

Comme nous l'avons observé, il était nécessaire, dans cette œuvre très vivace, d'arriver à une richesse rythmique significative pour compenser l'affaiblissement des fonctions tonales.

rythmique

Cette richesse est d'abord celle d'une grande variété des figures rythmiques employées ; variété qui se manifeste ici de façon essentiellement *successive*, c'est-à-dire qu'une même section va réunir des modes rythmiques très différents.

polyrythmies

La variété *simultanée*, c'est-à-dire la **polyrythmie**, est ici plus rare, en tout cas dans les deux premiers mouvements ; elle correspond en général à de rares moments de superposition thématique : citons en particulier dans *Faust* les p. 75-81, et dans *Gretchen* la p.132. On peut observer également un thème double : [B2] p.36 (3 pour 2 aux Hb-Va), et un moment de vie intense : la version *Gretchen* de [A] p.145.

La chose est plus courante dans *Mephistopheles*, en particulier à cause de l'intrusion du ternaire venant corrompre les thèmes binaires de Faust :

- p.162, [Bé] binaire est exposé sur pédale de $do \text{ } \sharp$ en triolets
- à [169.5], combinaison de $\frac{6}{8}$ (vents) et de $\frac{3}{4}$ (cordes)
- à [170.5] et [174.3], superposition de $\frac{6}{8}$ (cordes) et de $\frac{2}{4}$ (bois)
- p.245, la réexposition de [C] superpose les \downarrow descendantes de Méphisto aux triolets ascendants de Faust, etc.

Le fugato ([192.9]) est un cas remarquable de polyrythmie, non par superposition de modes rythmiques différents, mais par déphasage; c'est-à-dire que les appuis rythmiques de chaque partie ne vont pas coïncider les uns avec les autres. Comme de surcroît, dans le sujet principal, ces appuis vont en s'accéléralant ([192.9-12]=par \downarrow , indépendamment de la métrique en $\frac{3}{4}$; puis [192.13]=par \downarrow ., [193.1]=par \downarrow , et [193.2]=par \downarrow), la structure rythmique devient d'une extrême complexité ; ce cas, cependant, reste ici très exceptionnel.

¹Bien qu'il soit peu orthodoxe, j'aime bien ce terme, plus significatif que celui plus classique d' "emprunt".

liberté des appuis rythmiques

On observe également une grande diversité dans la **régularité de la pulsation**.

Nous venons d'observer le cas du fugato de *Mephistopheles*, mais il y a d'autres cas où les appuis réels ne sont pas en phase avec la métrique régulière: toujours dans *Mephistopheles*, il faut relever par exemple la particularité obsédante du thème [Bé] de prendre son départ sur un 2e temps fortement marqué.

Gretchen est bien sûr plus prévisible, c'est son caractère ; mais, outre les thèmes de *Faust* qui la déstabilisent un peu, on constate une différence nette entre ce qui relève de [D], très sage¹ et ce qui relève de [E], bien plus libre (par exemple, où se trouve l'appui principal de [130.8] ?).

Cependant, c'est dans *Faust* que l'on peut observer la plus grande **liberté rythmique**. Par exemple, l'introduction prend appui sur le 4e temps de la mesure², et le thème [Bi] sur la 8e ♪ ; [A2], p.20, démarre, lui, sur le 2e temps (allongement emphatique); et le Hb de la p.36 ([B]) commence lui aussi un peu trop tôt...Dans ces cas-là, lorsque la musique retrouve son tempo dès les notes suivantes, ces brefs déséquilibres donnent du souffle à la phrase, et évite de réduire la musique à un enchaînement de courts motifs dont l'élan ne dépasse pas leur propre longueur. Mais certains passages sont eux franchement hors tempo : [9.1-5], [25.9-12], par exemple.

densité rythmique

Enfin, toujours au sujet de la nécessaire densité rythmique, le besoin de Liszt d'**exprimer chaque temps** de la mesure est assez remarquable : ce besoin s'observe dans les nombreux accompagnements en contretemps, en ♪ continues, qui ont pour fonction essentielle de souligner les "creux" du thème principal (un exemple typique est fourni par le pizz de Cb qui soutient le thème [B] à [35.9]) ; même chose lorsque les motifs se combinent (ex. p.76).

Le cas de la fin du thème [E], p.117, suspension du temps résultant de l'allongement progressif de la phrase musicale, est exceptionnel...D'une manière générale, la musique de Liszt est une musique qui a "horreur du vide", musique vivace, sans cesse relancée, au point parfois de paraître presque bavarde.

Une explication, outre le besoin de densité déjà évoqué, est peut-être l'origine pianistique de cette musique: au piano, les sons ne sont pas entretenus; une note longue n'a aucune "valeur". Ceci rejoint ce que nous disons ailleurs du relativement faible intérêt de Liszt pour le *son*.

métrique

C'est une des caractéristiques importantes de cette partition; la *Faust-Symphonie* témoigne des recherches de Liszt en matière de **mesures asymétriques**. À vrai dire, le cas le plus significatif n'existe plus dans la version définitive de 1861: à l'origine, Liszt avait en effet conçu le thème [A] de *Faust* à $\frac{7}{8}$:



; c'est sous la pression de ses premiers auditeurs (et sans doute aussi pour ne pas compromettre l'exécution d'une œuvre qu'il aurait lui-même à diriger !) que Liszt a édulcoré ce thème, qui a malheureusement ainsi perdu son caractère d'*urgence*, la *Spannung* (tension spirituelle) des Romantiques qui dépeignait si bien Faust.

Il reste encore dans *Faust* de nombreuses traces de ces expériences, même si, pour des raisons pratiques d'exécution, Liszt les a notées plus traditionnellement : le pont p.26 à $\frac{10}{4}$, le thème [B] à $\frac{7}{4}$, le thème [C] qui alterne $\frac{4}{4}$ et $\frac{3}{4}$...Mais sinon ce mouvement utilise surtout la mesure à $\frac{4}{4}$, mesure suffisamment plastique qui permettra de caser toute la variété rythmique nécessaire (Observez ainsi la p.110, qui est en réalité à $\frac{3}{4}$...puis à $\frac{2}{4}$, puis à rien du tout).

Mephistopheles, malgré ses fréquents changements de mesure apparents, est beaucoup plus régulier que *Faust*, car ces changements sont surtout l'expression de l'alternance binaire/ternaire déjà évoquée. Par exemple, p.181, la succession $2 \times \frac{6}{8} - \frac{4}{4}$ équivaut simplement à deux mesures à 4 temps ; simplement, les temps ternaires sont notés d'abord en "mesure composée," puis en triolets de ♪.

¹Remarquez que le début du thème est bien en appui *sur le temps fort* (ré ♭), même s'il s'agit d'un IVe degré, et non sur la levée...problème fréquent d'interprétation.

²...Ce qui est tellement étrange que bien des enregistrements allongent cette première note en ◡, pour en faire un point de départ stable, éliminant ainsi son caractère dérangeant, suspendu.

carrure

On retrouve pour les groupes de mesures les mêmes caractéristiques qu'au sujet de la métrique (ce n'est bien souvent qu'une question d'échelle), avec en particulier la différence que l'on observe entre les séquences thématiques, parfois très audacieuses, et les séquences de liaison, nettement plus régulières. Dans ce dernier cas, la carrure détermine souvent la musique *a priori* (cf. notre chapitre sur la technique de développement), comme des "cases à remplir" ; à l'inverse des zones thématiques où le mouvement musical crée son propre cadre.

Faust présente le cas assez particulier d'une carrure régulière de 7 mesures $\frac{1}{2}$ (thème [A2], p.20-25) ; sinon, les distorsions de carrure sont généralement la conséquence des "brouillages", par allongement motivique, que Liszt aime provoquer pour "achever" un thème ou préparer le terrain avant une exposition thématique importante (par exemple la coda de l'exposition, pp.60-63; les fins de thème comme le pont vers [C], pp. 38-41; ou la longueur variable de [C2]).

Les carrures de *Gretchen* sont naturellement plus régulières ; ainsi, et le cas est typique, la fameuse carrure à 7 mesures $\frac{1}{2}$ du thème [A2] devient, p.137, une sage carrure à 8 (4x2)...

Quant à *Mephistopheles*, le concept de carrure correspondrait plutôt à ce que sont les mesures dans *Faust* (ce qui est logique, étant donné la différence de tempo - encore une fois, c'est une question d'échelle). Ce mouvement présente ainsi plusieurs carrures asymétriques régulières, en particulier à 5 mesures (cas du thème-refrain [Bé], sauf dans l'introduction où il est exposé dans une carrure à 7 mesures ; cas aussi du thème [A], à cause des allongements, par rapport à la version *Faust*, que lui font subir les commentaires de Méphisto).

...Quant au Finale, pas de surprise : une mesure à 4 temps (qui est souvent en réalité un grand $\frac{12}{8}$), avec quelques allongements pour évoquer l'Éternel-Féminin ; de même, une carrure à 4 mesures, avec quelques allongements pour permettre à l'écho de faire sentir la majesté du lieu (pp.279-281), et pour exprimer la béatitude finale (pp.296-300).

Formes d'écriture

la mélodie accompagnée

Incontestablement, le modèle dominant est ici celui de la **mélodie accompagnée**; c'est-à-dire, pour parler rigoureusement, d'une forte hiérarchisation de la structure verticale: l'importance fondamentale de la thématique dans la pensée musicale de Liszt l'amène en effet à soumettre l'ensemble de son discours à la ligne mélodique¹. Les autres parties musicales sont souvent très peu individualisées, au point que l'on se trouve couramment à la limite de la **monodie** (pour ne pas dire dedans).

Nombreux sont les thèmes exposés en unisson de cordes ou de vents (cf. le chapitre sur l'orchestration), et certains se passent même d'accompagnement:

Dans *Faust*, sont ainsi monodiques le début de l'introduction (et sa réexposition), la conclusion de l'introduction (p.9) et sa réexposition à la fin du mouvement, de même que le commentaire de la p.48, et des transitions comme la (gigantesque) levée de la p.5, la fin du pont p.35, la préparation de [A] p.64, la citation de [A2] version *Gretchen* p.75, le conduit p.89, ou la "promenade" des VI p.95. La préparation de [C] p.124 n'a pour tout accompagnement qu'une note pédale, de même que le commentaire de la p.97.

Dans *Gretchen*, le thème [D] est à deux voix solistes, et on peut observer de nombreuses suspensions de l'accompagnement (pp. 125-126,133-135, etc.).

Dans *Mephistopheles*, nous pouvons citer comme monodiques, ou quasiment, les diverses présentations de [Bé] et de [F], ainsi que l'exposition de [Bf] (mais c'est normal pour l'exposition d'un fugato) et les deux interpolations.

...Pour bien faire, il faudrait cependant distinguer : les passages où la quasi-monodie s'explique par une très forte personnalité du thème; les passages qui, dans les transitions, sont employés à un relâchement de la densité du discours; et ceux qui sont justifiés par le programme littéraire (Faust "se suffisant à lui-même", ou les soupirs de Marguerite).

¹Attention; pour reprendre une précédente discussion sur la différence fondamentale entre Liszt et le dodécaphonisme, distinguez bien le concept de "mélodie" au sens lisztien, de celui proposé par les viennois: le premier est en réalité un "complexe mélodico-harmonique", incluant la ligne mélodique proprement dite et - y compris dans le cas d'une monodie -, son harmonie implicite (qui n'est qu'*exprimée* par un éventuel accompagnement; lequel n'est pas l' "harmonie"); dans l'optique dodécaphonique, la "mélodie" n'est que mélodique, et l' "accompagnement", s'il existe, est une entité distincte.

l'écriture contrapuntique

À l'opposé, les séquences de forte **densité polyphonique** sont rares : quelques épisodes de plénitude comme le thème [E] de *Gretchen*, qui contaminera d'ailleurs la réexposition du thème [D]; et quelques combinaisons contrapuntiques, superpositions de thèmes (*Faust* pp.75-81, ainsi que des petits canons de motifs, cf. analyse structurelle), ainsi que le fameux **fugato** de *Mephistopheles*.

Finalement assez court, ce dernier épisode doit être pris pour ce qu'il est : une description du tourbillon d'expériences dans lequel Méphisto cherche à entraîner Faust pour l'étourdir...je ne crois pas qu'il faille s'étendre outre mesure sur l'esprit contrapuntique de Liszt, qui reste très marginal dans cette œuvre (comme nous l'avons déjà observé, c'est la richesse rythmique de ce passage qui, je crois, est son aspect le plus important).

Orchestration

La *Faust-Symphonie* est une étape importante pour Liszt dans sa pratique de l'orchestration : c'est en effet à partir de 1853 (il avait alors 42 ans!) qu'il décide, sous la pression de Carolyne de Sayn-Wittgenstein, d'orchestrer lui-même en totalité ses propres compositions...Il est clair que le musicien ne se passionnait pas vraiment pour le timbre; et la réalisation de cette symphonie n'a pas hérité grand-chose du raffinement berliozien, une fois mis à part l'emploi d'une harpe, le principe de la variété des effectifs et la texture du début de *Mephistopheles*, directement inspirée de la *Fantastique* (*Songe d'une nuit de Sabbat*). Liszt n'est pas ici l'homme du détail, mais plutôt de l'effet.

En réalité, le **choix du timbre** n'occupe pas une place fondamentale dans la pensée musicale de Liszt (et on retrouve là son intérêt supérieur pour *l'Idée*, bien plus que pour le *son* qui l'incarne). L'essentiel est le **sentiment exprimé**; qu'il le soit par une clarinette ou un basson est plus secondaire : l'instrumentiste est probablement plus important à ses yeux que l'instrument. Il est d'ailleurs très significatif qu'une grande partie des indications qui sont données à l'exécutant concerne le *caractère* de la musique et non son *mode de jeu*.

N'oublions pas enfin que Liszt était son propre chef d'orchestre et qu'une certaine prudence peut expliquer le choix de l'efficacité plutôt que de la folle audace...

caractères généraux

Ceci posé, essayons de dégager les grandes lignes de l'orchestration de cette œuvre.

variété orchestrale

À défaut de subtilité, reconnaissons malgré tout à Liszt une **variété** certaine dans le choix de ses effectifs orchestraux, du caractère "chambriste" de *Gretchen* jusqu'au grand tutti de la conclusion vocale ; leçon qu'il a probablement retenue de Berlioz, comme nous le disions plus haut. Mais cette variété n'est pas tant une valeur ajoutée qu'une simple adéquation au caractère de la musique : d'une manière générale, l'orchestration met bien en relief les structures musicales (c'est ce que j'appelle son *efficacité*), mais elle n'y ajoute pas grand-chose.

Il est en particulier remarquable que chaque reprise musicale (et Dieu sait qu'il y en a dans cette œuvre) ne modifie presque jamais l'orchestration proposée la première fois. Ainsi, la réexposition en *do # min* du thème [A] de *Faust* (p.64) utilise strictement la même écriture instrumentale (sauf la clarinette, en *la* pour des raisons pratiques de facilité d'exécution), alors que la situation de cette séquence dans l'économie du mouvement est très différente de l'exposition (mais il y a des exceptions, cf. plus loin).

alliances et oppositions de timbres

Beaucoup de thèmes, nous l'avons dit, sont écrits en unisson : unisson de cordes¹ (comme le début VcVaV2), de bois (comme [A2] p.20, HbCl) ou de cuivres (comme [F] p.6, TrpTrb) ; mais peu d'**alliances** "intergroupe" (comme [F] p.166, VaVcpizzCl). Liszt colle ensemble les timbres proches : ceux qui lui semblent le mieux convenir à son propos; et il détermine souvent les doublures selon des critères de puissance sonore². Signalons à ce sujet une technique intéressante de doublure des cordes par les bois : de temps en temps, en effet, ces derniers ne doublent que partiellement ce que jouent les cordes; en simplifiant la partie des violons³ (ex. pp.10, 61, 196), ou en ne renforçant que les endroits stratégiques (ex. p.10 aussi; p.13-19).

¹...et même souvent unisson des violons 1 et 2, à l'exemple du thème [A]; y compris parfois jusqu'à des hauteurs respectables (cf. p.18, qui sonnerait probablement mieux en octaves) : seule une disposition *stéréophonique* de l'orchestre de Liszt, V1 à gauche et V2 à droite (comme c'était le cas pour la *Fantastique*) justifierait un tel choix. Mais je manque malheureusement d'informations à ce sujet.

²A *contrario*, voici quelques exemples exceptionnels d'alliances pour des raisons de timbres : [F] p.26, Cl-pizz - un peu maladroitement d'ailleurs - ; p.77, Cl-pizz et Fl-trémolos ; p.166, VcVaCl - brouillage très réussi - ; [D] p.273 VcsoloCor ; et quelques autres alliances Cordes-Cors.

³Inversement, p.202, ce sont les VI qui doublent *alla zingara* le thème des bois ; le principe est le même.

En contrepartie, Liszt affectionne particulièrement les **oppositions** de groupes: cordes/vents (exemples: pp.1, 3, 42, 48, 134, 157-158, 168, 185; et souvent - dans *Gretchen* en particulier - pour symboliser un dialogue amoureux : pp. 20, 35-37, 126, 128, 130-131, 136) ou plus rarement bois/cuivres (pp.96 et 112; éventuellement [C] p.43). La transition progressive des pp.272-273 reste exceptionnelle.

thèmes éclatés

Enfin, ce goût pour les oppositions nettes va l'entraîner à développer un concept assez neuf (mais n'oublions pas Berlioz¹), celui de l'**éclatement** d'un même thème en plusieurs timbres *successifs*, tendance qui aura par la suite de grandes conséquences (*Klangfarbenmelodie* et surtout atomisation du discours musical). On peut suivre cette évolution tout au long de l'œuvre, à travers les tribulations du thème [B]:

Rien que de très naturel d'abord : p.1, le prolongement par les V1 du thème [Bi] de Hb correspond au point d'*articulation* principale de la phrase; même chose p.35 avec [B] aux ClCor-Va solo. Mais si les versions suivantes de [B], sous l'influence de Marguerite, vont devenir plus *unifiées* (p. 94, résolution en *Do* ; p.141 dans *Gretchen*), Méphisto va se charger de déstructurer ce thème. Annoncé par quelques transformations de [C] qui mettent en évidence le lien entre les deux thèmes (p.98, Cl-pizz et p.113, cuivres-VI), la version "éclatée" [Bé] apparaît d'abord à la fin de *Faust*, p.119. Finalement, c'est dans *Mephistopheles* qu'il va donner toute sa mesure, contaminant les autres éléments musicaux: la première version de la p.162, en trois morceaux (Cor-Bn-pizz), va exaspérer la musique de la section précédente (observez l'éclatement de la p.163 par rapport à la p.161) ; et lorsque l'orchestration va s'inverser (cordes↔vents, pp.185-187), accentuant ainsi le côté gratuit, désarticulé du discours, c'est toute la suite du mouvement, jusqu'au fugato, qui ne saura plus où donner de la tête...À ces moments, l'orchestration de Liszt transcende son côté un peu utilitaire pour prendre une réelle valeur artistique.

étude instrumentale

Le critère de l'efficacité sonore, et un certain goût pour les **sonorités brillantes** semble avoir également présidé à certains choix caractéristiques: Hb et Bn, plutôt que Fl et Cl (ex. pp.1, 6, 9, 122, 125, 128, 136) ; Trp et Trb, plutôt que Cor (ex. pp.6 aussi, 43, 59)². Même lorsque certains épisodes calmes commencent avec Cl et Cor ([B] p.35) ou Fl Cl (introduction de *Gretchen*), le hautbois n'est jamais bien loin...

Le hautbois est donc le véritable chef du **groupe des bois** ; même lorsque Liszt écrit globalement pour "les bois", ces interventions sont très souvent dominées par celui-ci. Le cas du thème [E] (pp.131 et 156), avec la flûte en vedette, reste assez exceptionnel ; l'œuvre ne met quasiment jamais le timbre de cette dernière en valeur, réduite le plus souvent à renforcer les cordes ou à soutenir la clarinette (peut-être Liszt avait-il des problèmes avec le titulaire de l'orchestre de Weimar !).

La clarinette, elle, joue le rôle d'un soliste secondaire, auxiliaire du hautbois. Même si elle a des solos propres, elle reste toujours plus ou moins dépendante de lui. Le basson, enfin, a de nombreuses fonctions, renforcement des Vc, basse des bois, basse des cuivres parfois, avec un rôle thématique rare mais remarquable (introduction de *Faust* et sa réexposition, introduction de *Mephistopheles* aussi) ; il permet souvent d'animer le grave.

Enfin, le groupe des bois est, comme dans la *Damnation* de Berlioz, l'expression privilégiée du personnage de Marguerite. Il faut en particulier souligner que, de même que *Faust* commence et s'achève avec les cordes seules, symboles du personnage (là aussi comme chez Berlioz), *Gretchen* commence et s'achève avec les bois...(à condition de considérer la coda comme en-dehors du mouvement³).

Dans le **groupe des cuivres**, le cor a, un peu comme le basson, un rôle multiple; quelques (rares) solos, quelques effets, quelques interventions thématiques, le soutien des modulations délicates...mais dans l'ensemble son rôle reste malgré tout assez effacé par rapport au canons de l'époque. Les clichés "romantiques", comme celui de la p.224, restent exceptionnels.

Trompettes et trombones⁴, qui forment un ensemble assez indifférencié interviennent presque systématiquement dans les tutti *forte*...rien de très original, mais ils ont un rôle thématique important (thèmes [C] et [F] en particulier), souvent parce qu'ils sont les seuls à pouvoir "percer" le tutti. Dans le Finale, les Trb ont de plus une connotation religieuse incontestable.

¹*Symphonie Fantastique*, 7 mesures avant le chiffre 54.

²Exemples pris dans *Faust* et *Gretchen* : il y a très peu d'instrument en relief dans *Mephistopheles*.

³Thématiquement et orchestralement différente de tout ce qui a précédé, et venant après l'extraordinaire suspension temporelle des 12 premières mesures de la p.157, elle m'a d'ailleurs toujours un peu paru étrangère, en-dehors de l'histoire : comme un commentaire du conteur. Le rôle essentielle de cette coda est d'ailleurs de renvoyer aux autres mouvements (thème [C] avec réponse, cadence plagale).

⁴Le tuba jouant simplement ici le rôle d'un trombone contrebasse.

Les **percussions** ont un rôle encore assez discret pour l'époque; Liszt, d'ailleurs, y aura plutôt davantage recours dans ses poèmes symphoniques .

Les timbales, essentiellement, à côté de leur fonction traditionnelle d'adjuvant des vents (soulèvements rythmiques et roulements sur les crescendos), ont une petite partie soliste : pp.8 (fin de l'intro de *Faust*), 35 (thème [B], en association avec les Vc), 38, 70; voire thématique : [A] p.167, [B] pp.243-244, [m] pp.210, 253 et 268.

Quant aux cymbales, je pense que l'expression *Becken allein* signifie "cymbales sans la grosse caisse", relativement à l'habitude de l'époque d'associer les deux instruments, et non "une seule cymbale" ; quoique l'utilisation plus moderne¹ d'une cymbale suspendue éviterait sans doute un peu de vulgarité dans l'exécution des pp.55 et 104. ...Dans *Mephistopheles*, rien à dire, cymbales et triangle sont clinquants à souhait !

Remarquez malgré tout la grande délicatesse de l'orchestration de la p.141 (thème [B] de *Gretchen*), et le rôle tout particulier de mise en vibration de l'espace joué par l'association Timb-Cymb.

La **harpe** et l'**orgue** sont dans la *Faust-Symphonie* des instruments "exogènes", la première issue du théâtre, le second de l'église.

La harpe est ici l'instrument symbolisant "l'Éternel-Féminin" , en ce que, absente du 1er mouvement, elle intervient d'abord dans *Gretchen* lors de la métamorphose des thèmes de Faust sous l'influence de Marguerite : partie centrale et fin du mouvement (cf. en particulier à [158.3] la transformation radicale de [F] en notes harmoniques!). De manière encore plus claire, c'est elle qui déclenche le Finale (à la p.272) après la défaite de Méphisto, avant d'illustrer, précisément, les mots "*das Ewig Weibliche*".

L'orgue, lui, apparaît exclusivement dans le Finale (p.279, sur les mots "*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*", description de l'arrivée de *Faust* dans les "régions supérieures"), à la fois pour sa connotation religieuse et pour son rôle de liant de l'orchestre; accompagnement harmonique sans rythme, donc symbolisant l'éternité, et couronnement du tutti orchestral.

Juste quelques mots sur le **groupe des cordes**, pour observer sa grande variété d'écriture et de structure. Dans l'ensemble, c'est là une partie assez difficile à jouer, et qui affirme sa prédominance dans la hiérarchie de l'orchestre : habitude ancienne...La *Faust-Symphonie* est une musique qui semble (mais nul ne pourrait le savoir!) avoir été d'abord instrumentée aux cordes, puis "colorée" aux vents; seul *Gretchen* , qui a d'ailleurs, paraît-il², été écrit directement à l'orchestre, semble procéder différemment.

Liszt conçoit ce groupe comme un ensemble homogène (à l'instar de l'ensemble TrpTbnTba), dont il distribue les parties davantage en fonction de leur tessiture que de leur timbre (ainsi, parmi la vingtaine de passages utilisant une écriture en relais, comme les pp.1, 26, 99, 111, etc., certains posent quelques problèmes de continuité sonore, un peu trop théorique, en particulier entre Va et Vc : par ex., pp.208-209, Liszt a dû tenter de corriger le hiatus dans le relais des pizz en précisant *p* aux Vc, au lieu de *mf*...et pas seulement à cause du *smorzando* des cors). On peut cependant observer quelques tentatives de tessitures plus inhabituelle, plus colorées : thème de Vc dans le (très modeste) aigu (ex. [A2] p.137) ou thème de V1 dans le grave (ex. [A] p.9).

Dans les schémas orchestraux de ce groupe des cordes, on trouve beaucoup, comme nous l'avons dit, de mélodie accompagnée: deux parties ; le thème, et l'accompagnement parfois sommaire (trémolos et autres bariolages). Mais on rencontre aussi des passages plus complexes, montrant une division des pupitres (ex. p.26) ou une organisation en plans nettement séparés (ex. p.21).

Enfin, Liszt emploie volontiers des solistes, et d'une manière très variée : un instrument solo (ex. Va, p.35³; V1, p.158; Vc, p.273), un groupe de soli (ex. 3Vc, p.94; 2V1-1Vc, p.297; 3Vc/2V1-2Va, p.137), ou une polyphonie soliste (ex. début de *Gretchen*; reprise pour 4V1 du thème [D] p.148). Mais inversement, il ne recule pas devant les grands unissons, en particulier dans *Faust*, où les thèmes de cordes importants sont systématiquement joués par V1 et V2 ensemble; dans *Mephistopheles*, également, on trouve souvent de grands unissons de cordes. Un orchestre à géométrie variable, donc.

caractérisation des mouvements

Des quatre mouvements, *Faust* est le plus difficile à caractériser, précisément parce qu'il se doit d'être aussi protéiforme que le personnage qui l'a inspiré. D'une manière générale, Liszt y utilise donc beaucoup le tutti, mais de manière très riche et variée ; il favorise tout ce qui va dans le sens de l'élan rythmique, de la continuité du son, de la générosité un peu ostentatoire. C'est le mouvement dans lequel il peut passer le plus rapidement et le plus naturellement d'un état à l'autre, d'une dimension à une autre avec un maximum de contraste.

¹Berlioz use de genre de subtilité, et même plus (type de baguettes, etc.) ; mais, dans ce domaine, Liszt n'est pas Berlioz...

²d'après A.Walker, Fayard,1989, qui ne cite pas sa source.

³Attention au "solo" d'alto de la p.122 (début de *Gretchen*) : *solo* ne signifie pas "au 1er plan". Ici, l'alto joue vraiment le rôle du page qui accompagne au luth (nous sommes au XVIe siècle) sa dame chantant une ballade (le roi de Thulé?)...donc discrètement.

Gretchen, c'est de la musique de chambre : les 44 premières mesures sont exclusivement écrites pour des instruments solistes, et le premier vrai tutti n'intervient qu'à la reprise de [D], donc après la rencontre avec Faust, à la p.127. Autre caractéristique, la quasi-absence de grave, dans les sections extrêmes en tout cas : Vc, Bn et Cor y sont employés plutôt dans un registre de ténor, et la Cb n'entre qu'à la p.131 (et encore). Le registre grave apparaît à la p.132, à partir de laquelle le développement du gruppetto (= côté sentimental de Marguerite) sous le thème [E] va s'amplifier jusqu'à rejoindre la limite grave du Vc, et les thèmes de Faust.

On constate ainsi une forte opposition entre l'introversion de Marguerite, pour qui tout l'univers se résume à la personne aimée, et l'extraversion de Faust qui cherche à embrasser le monde entier : le Finale cherchera donc à concilier les deux représentations (observez par ex. comment l'une, p.291-295, donne naissance à l'autre p.296, pour y retourner ensuite, etc.). Mais il faut reconnaître que dans ce mouvement l'orchestration reste assez peu recherchée : quelques effets de profondeur, par la superposition de différents plans sonores (solo/chœur, échos thématiques aux vents, fond aux cordes)...c'est une scène d'opéra qui n'a pas beaucoup de personnalité orchestrale (de toutes façons, dans ce mouvement, l'Idée a clairement pris le pas sur la réalisation musicale).

Quant à *Mephistopheles*, Liszt emploie avec beaucoup de justesse tout ce qui peut assécher, désarticuler le discours musical, et transformer un personnage vivant en poupée mécanique : percussions, pizz, acciaccatures, etc. (cf. plus haut); d'autres passages, comme la réexposition de [B] à la p.256 cultivent volontairement la lourdeur de l'orchestration, pour exprimer la vulgarité dans laquelle Méphisto cherche à entraîner Faust.

schémas d'orchestration

Il peut être enfin très intéressant, pour la compréhension générale de l'œuvre, de comparer les schémas orchestraux tout au long de la partition, soit pour observer les récurrences (schémas revenant régulièrement), soit au contraire pour étudier les variations orchestrales d'une transformation thématique à l'autre.

schémas récurrents

Prenons des exemples du premier cas, celui des **schémas récurrents**, qui permettent en général de renforcer les liens qui unissent chaque épisode de l'œuvre:

- p.125, l'association pizz-arpèges de cordes sur tenues de vents, pour accompagner le Hb, renforce le rappel thématique de [B2] (cf. p.36), qui pourrait, mélodiquement, passer un peu inaperçu.
- même observation pour le rapprochement des pp. 48 et 97 : l'auditeur fait le lien entre les deux commentaires, au moins autant grâce à leur schéma orchestral commun que grâce à leur thématique.
- le parallèle entre les pp.209 (motif [m]) et 42 (préparation de [C]), trémolo/trille des cordes et réponse des cors et bois, met en évidence leur filiation thématique et formelle (ici, [m] prépare également le retour de [C]).
- de même, les deux "scènes de magie" de *Faust* avec [F] en pizz et Cl, tenues de bois, vibration des cordes dans l'aigu (pp.26 et 77) se répondent au-delà de la rigueur formelle (on peut les rapprocher aussi d'autres scènes "surnaturelles", comme l'apparition de Marguerite p.224, la chute de Méphisto p.266, voire le duo d'amour p.137...toutes recettes orchestrales directement héritées de l'opéra).
- la figure de "promenade" des violons seuls¹, qui précède ou suit les thèmes d'amour de *Faust* et *Gretchen* se retrouve pp.94, 129 et 154.
- les deux scènes de dialogue pressant (*Faust* p.34 et *Gretchen* p.126) sont visiblement faites pour être mises en regard, comme s'il s'agissait de la même scène vue par chacun des deux protagonistes...

Rappelons enfin que, lors d'une variation thématique, l'identité du schéma orchestral peut mettre particulièrement en relief les autres paramètres de la transformation : ainsi la comparaison des trois versions de [A] (pp.9, 145 et 167), quasiment identiques au point de vue orchestral, fait d'autant plus ressortir la "positivation" de *Gretchen* et la déstructuration de *Mephistopheles* par rapport à la version de *Faust*.

variations orchestrales

Inversement, les **variations d'orchestration** d'une reprise thématique à l'autre (je ne parle pas ici des *variations* thématiques d'un mouvement à l'autre, mais des *réexpositions* à l'intérieur d'un mouvement) sont d'autant plus significatives qu'elles sont rares. Je retiens en particulier deux cas:

- dans *Faust*, la chute de tension qui caractérise p.95 la réexposition de l'arrivée sur [C] (cf. p. 42) : thème en pizz et non arco, pas de trémolo, 2 cors seulement, participent fortement au caractère de *résolution* du thème [C] exposé en *Do M*.
- dans *Mephistopheles*, c'est toute la IIe partie qui a tendance à perdre de son incisivité : d'abord p.225-226, avec un thème [Bi] nettement moins assuré (absence de la doublure de Cl, des sarcasmes des Bn), [m] plutôt discret (trémolo au

¹Berlioz avait utilisé ce procédé dans la *Damnation*, en particulier à la fin de la Sc.IX.

lieu trille, pas de VI, ni surtout de réponse des vents), et une tentative de [A] bien hésitante (binaire qui allonge les silences→perte de vitalité) ; ensuite, c'est la réexposition de [C] (comparer pp. 245 à 201) qui, de sarcastique, devient léger et joueur, comme un Méphisto de comédie...

Technique de développement et conduite du discours musical

faiblesses des développements

La technique de développement de Liszt peut paraître au premier abord assez faible : elle consiste essentiellement à répéter un peu gratuitement des formules plus ou moins thématiques sur différents degrés, de préférence en montant et en *crescendo*, par ½ ton (*Mephistopheles*), ton, et surtout 3^{ce} min (= tonalités en 7) ou 3^{ce} Maj (= tonalités en 5aug), sans véritable projet ; là encore, c'est une technique qui a beaucoup de liens avec la pratique de l'improvisation pianistique (sans aucune intention péjorative envers cette dernière !). Au fond, on a parfois le sentiment que le matériau thématique (expression terriblement réductrice au demeurant) n'est ici, justement, qu'un *matériau*, servant à "matérialiser" des espaces de temps; c'est-à-dire que lorsque Liszt "développe", il ne fait que remplir l'espace de temps nécessaire entre deux thèmes, avec les motifs à sa disposition; au lieu de chercher à exprimer le *passage* d'un thème à l'autre, à rendre *nécessaire* la venue du thème suivant. Là est toute la difficulté de la composition (comme de l'interprétation), et Liszt l'a souvent évitée.

Il ne faudrait pas négliger cependant, du point de vue de l'œuvre en général, que les vrais "développements" de l'œuvre, c'est dans la constante variation thématique qu'il faut les chercher ; Liszt n'a pas cherché à faire autre chose. Mais il n'en reste pas moins que, si les thèmes de la *Faust-Symphonie* sont excellents, non seulement par leur subtilité expressive et leur richesse musicale, mais aussi par leur cohérence interne, c'est l'ensemble du discours musical que j'aimerais pouvoir qualifier ainsi¹.

le discours musical

...À mon sens, un discours musical doit *d'abord* se conduire du début à la fin, de telle manière que chaque phrase soit issue des précédentes, chaque note des précédentes; *préalablement à tout thématisme*. Seulement, la musique, surtout dans une œuvre longue, a besoin de formes temporelles plus larges, qui permettent de prendre du recul en *articulant* ce "discours primitif"; le Thème est alors ce moment capital qui permet de rythmer le temps musical, de concrétiser l'articulation du discours. Dit d'une autre manière, j'imagine un peu le discours musical comme une trame continue, dans laquelle le thème est un resserrement, une *crystallisation* des tendances du discours, et en devient un *objet* définissable. Si, de plus, il est très marqué expressivement, il acquiert une caractérisation psychologique qui l'individualise en un véritable personnage².

Liszt, lui, renverse un peu ces priorités, et commence par élaborer les cristaux, avant de les placer les uns à côté des autres selon des principes d'équilibre architectural et de significations extra-musicales, sans trop se préoccuper de la continuité fondamentale du discours...d'où ces faiblesses lorsque le thème s'arrête, c'est-à-dire lors des transitions. Au fond, Liszt nous présente les personnages, mais sans les animer (c'est d'ailleurs son projet : *Symphonie en trois portraits*).

C'est pourquoi, dans la *Faust-Symphonie*, il n'y a pas à proprement parler de développements, car la faiblesse de leur discours exige que l'on revienne rapidement à un exposé thématique³.

le syndrome de "l'ailleurs"

L'inconvénient de ce nécessaire "tout-thématique", c'est bien sûr ce côté un peu pesant d'un besoin constant de signification obligée, de référence, de renvoi à un *ailleurs* musical (auto-citation, thèmes cycliques) ou extra-musical (programme littéraire) qui finit par prendre le pas sur le *hic et nunc*, l'intensité du présent musical. On rejoint là le problème fondamental de Liszt, penseur plus qu'orfèvre, concepteur plus qu'artisan, et chez qui l'Idée a plus d'importance que sa réalisation.

Mais n'oublions surtout pas que cette tendance à la spéculation, qui l'empêche parfois d'apprécier pleinement la cohérence strictement musicale, l'a en revanche incité à oser des formes artistiques qui auront fécondé tout le siècle suivant...

¹Encore une fois, ceci est *mon avis*; question de sensibilité esthétique. *A contrario*, on peut tout à fait apprécier la valeur artistique des *éléments* qui composent une œuvre, sans ressentir le besoin d'être "conduit" du début à la fin.

²Cette conception reflète d'ailleurs pour moi l'évolution historique de la musique allant du discours continu Baroque à l'articulation thématique Classique, jusqu'à l'expressivité Romantique.

³Même si vous êtes d'accord avec moi, attention de ne pas réduire l'œuvre à cet aspect ! La musique de Liszt a d'autres qualités...qui ne sont pas celles-là.

Esthétique de la musique à programme

Parmi les questions d'ordre esthétique que ne manque pas de soulever la *Faust-Symphonie*, viennent en premier lieu celles qui touchent à la nature de la musique à programme, telle que Liszt l'a définie en créant le poème symphonique, et qui fera l'objet, à la même époque, d'un débat essentiel sur la capacité de la musique à exprimer un contenu extra-musical.

La question d'examen concernant fondamentalement le rapport entre musique et littérature, il me semble essentiel de développer ici ces quelques points.

La genre du poème symphonique

Si c'est bien Liszt qui a inventé le mot et défini le genre, la chose existe avant lui, et résulte d'une longue évolution musicale.

origines

Il convient d'abord de rappeler que ce n'est qu'au cours de cette fameuse année 1854, au moment de la révision de son *Tasso*, que Liszt a imaginé l'expression particulièrement heureuse de "poème symphonique" (*Symphonische Dichtung* ; ou encore "poème sonore", *Tondichtung*, ce qui est meilleur); et c'est l'année suivante, dans un article sur *Berlioz et sa symphonie "Harold"*, qu'il a défini le genre. Auparavant en effet, Liszt parle seulement d'"**œuvres librement composées**"¹; c'est-à-dire, d'une part, que le genre a largement préexisté à son concept, et, d'autre part, que la notion de programme n'était pas posée *a priori*.

En fait, c'est dans les ouvertures d'opéra, et particulièrement celles de Beethoven, Mendelssohn et Weber qu'il faut chercher l'origine du poème symphonique. Formellement, en effet, une ouverture, en tant qu'introduction, peut se permettre une grande liberté, l'auditeur admettant volontiers une forme libre lorsqu'il sait que toutes ces propositions musicales, destinées à le mettre en appétit, trouveront leur résolution formelle dans l'opéra. C'est Beethoven, par ses remarquables **ouvertures de concert**, "ouvertures sans opéra" (donc sans résolution), qui va faire un pas décisif vers l'affirmation d'une certaine liberté formelle : en posant, de manière très paradoxale, l'autonomie d'une forme ouverte.

Berlioz, lui, en permettra la prise de conscience, en intitulant "Symphonies" de telles formes, et en inventant le programme *explicite*; en même temps (toujours avec la *Fantastique*), il développera un principe vite indispensable à la cohérence formelle de telles œuvres, celui du thème cyclique protéiforme.

la question du programme

Bientôt se pose en effet le problème du *sens* de ces formes libres. Il ne s'agit pas bien entendu d'écrire n'importe quoi, au gré de la fantaisie du compositeur : il doit nécessairement subsister une cohérence interne, qui fait que chaque événement musical reste la conséquence de ceux qui l'ont précédé ; ou du moins qu'il reste compatible avec eux, même en l'absence d'une stricte nécessité chronologique.

Or, il est très malaisé pour l'époque de concevoir la cohérence d'une forme, alors soudainement libérée des conventions classiques (lesquelles fournissaient, en quelque sorte, des éléments "préfabriqués"), sans support concret. Très rapidement, à l'exemple des origines littéraires de l'ouverture de concert, va se faire sentir la nécessité d'un support extra-musical. Les "œuvres librement composées" vont vite devenir de la "musique à programme", puis des "poèmes symphoniques".

Laissons de côté pour l'instant la question, par ailleurs fondamentale, de déterminer ce que la musique est réellement capable d'exprimer, et dans quelle mesure ce renvoi à un "ailleurs" extra-musical peut se justifier ; pour l'époque, il ne fait pas encore de doute que la musique exprime des *sentiments* par le truchement des *sons*, qu'elle est donc une sorte de dramaturgie sonore, une "pièce de théâtre sans parole".

En réaction aux excès qu'elle entraîne, cette conception esthétique traditionnelle sera remise en cause à partir du milieu du XIXe siècle, en particulier sous l'impulsion d'Eduard Hanslick, sur les théories duquel nous reviendrons dans un prochain chapitre; notons cependant dès maintenant que, les excès des uns entraînant les excès des autres, les deux positions sont loin d'être incompatibles, et que seul le manque de rigueur de l'esthétique pré-Hanslickienne a pu inciter à une telle polémique.

¹in Correspondance avec l'éditeur Härtel.

la forme "poème symphonique"

Nous conserverons donc cette lecture "littéraire" de la musique, bien pratique pour tenter d'explicitier le chemin formel parcouru depuis le siècle précédent

Très grossièrement, l'époque baroque se manifeste surtout par ce qu'on pourrait appeler des "pièces de **caractère**", dans lesquelles *un* caractère (un sentiment), décrit par quelques courts motifs mélodiques et rythmiques, est développé tout au long du morceau. C'est le règne de la suite de danses, de l'opéra à numéros, et de leurs dérivés.

L'époque classique et le polythématisme marque l'avènement d'une musique **dramatisée**, c'est-à-dire dans laquelle une même pièce, en faisant se succéder plusieurs sentiments musicalement reliés, s'identifie à une *histoire* conduite. Essentiellement, cette dramaturgie est *stylisée*, par la juxtaposition de sections thématiques bien articulées qui sont autant d'instantanés jalonnant le fil de l'histoire (remarquons au passage, et c'est fondamental, que c'est là également la structure littéraire du *Faust* de Goethe...et donc aussi une des raisons de la proximité formelle de cette œuvre avec les formes musicales courantes).

L'époque Romantique, elle, voudra arriver à mettre en scène une histoire réaliste, dans laquelle le temps musical est contigu au temps psychologique, suivant d'une manière *continue* l'évolution progressive du caractère décrit...ce qui est difficilement compatible avec l'utilisation d'une forme fixe comme la forme sonate, même pour Beethoven.

Pour Liszt donc, la **forme** sera alors entièrement définie par l'**Idée**, laquelle explicite l'histoire sans paroles que raconte la musique. Comme le dit F.Escal, "le sens est désormais à l'origine de la forme".

...Tout ceci traduit bien le passage historique d'une forme musicale articulée à une forme continue : tout le problème reste de savoir si l' "histoire" en question est vraiment "contenue" dans la musique, ou si elle n'est qu'un outil, un support analogique bien commode pour appréhender une réalité formelle difficile à saisir. E.Hanslick écrit ceci : "On a souvent dit que Beethoven, en esquissant dans sa tête le plan de certaines de ses compositions, avait en vue tel ou tel événement, ou tel état d'âme. Si Beethoven ou tout autre musicien a procédé quelquefois de cette façon, ce n'a été que pour s'aider, par la contemplation d'un objet unique, à mettre dans son œuvre l'unité musicale voulue. Quand Liszt, Berlioz et d'autres s'imaginent tirer plus que cela d'un poème, d'un titre ou d'un événement vécu, ils se leurrent"¹. Nous y reviendrons.

forme musicale et forme poétique

Il faut souligner qu'il ne saurait être question, même dans cette conception "littéraire" de la musique, de réduire le poème symphonique à une illustration sonore qui suivrait systématiquement le cours du poème littéraire. Cela n'aurait pas de sens, et n'a jamais été l'intention de Liszt. En effet, bien que dans les deux cas (poème symphonique et poème littéraire) on ait affaire à une œuvre d'art qui nécessite un développement temporel pour exister, il serait hasardeux de prétendre que l'on doit toujours pouvoir faire "coller" le déroulement d'un poème et sa mise en musique.

Chacun des deux genres ayant leur spécificité propre, il s'agit en effet de deux logiques temporelles différentes, développant la même Idée (n'oublions pas qu'un poème, ou un discours, à l'instar de la musique, a également ses problèmes de mise en forme temporelle : comment communiquer *linéairement* une idée qui est par définition intemporelle?). Il est bien sûr possible que les structures temporelles des deux œuvres coïncident, au moins dans les grandes lignes (c'est par exemple le cas, chez Liszt, de *Mazepa*, d'après V. Hugo), mais cela n'est pas nécessaire, et risquerait de faire perdre à la musique qui suivrait pas à pas le poème sa cohérence propre.

utilité sociologique du "programme"

Ceci posé, il est clair que, jusqu'à Hanslick, la question se résumera généralement à ce point, qui nous paraît aujourd'hui assez accessoire : faut-il communiquer au public le programme de l'œuvre jouée? Où, ce qui revient presque au même: la connaissance du programme aide-t-elle à la compréhension de l'œuvre? Après tout, ce n'est que quelques jours avant la création de la *Fantastique* que Berlioz a senti la nécessité de distribuer un programme explicatif au public...

Il paraît que Tchaïkovski (je n'ai pas la référence) distinguait deux cas, selon la source d'inspiration de l'œuvre:

- le programme "subjectif", entièrement issu de l'imagination du compositeur : ce dernier ne le formulait d'ailleurs pas nécessairement, y compris à lui-même, ceci explique pourquoi Tchaïkovski estime ce type de programme inutile et surtout *impossible* à communiquer.

- le programme "objectif", lui, est fourni par un élément extérieur, œuvre artistique non musicale préexistante : celui-là doit être communiqué au public.

Mais cette distinction détermine davantage la nature explicite (donc communicable) ou implicite (c'est-à-dire non formulée verbalement, y compris dans l'esprit du compositeur, et donc non communicable) du programme que la nécessité de sa communication au public.

¹Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, trad. française J-J. Nattiez, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1986, pp.106-107

On peut à ce stade reprendre la citation précédente de Hanslick ("On a souvent dit que Beethoven...") et observer que ce qui est valable pour le compositeur ("s'aider, par la contemplation d'un objet unique, à mettre dans son œuvre l'unité musicale voulue") l'est tout autant, et même davantage, pour l'auditeur. Le programme distribué pourrait alors être considéré comme une simple analyse de l'œuvre, présentée dans un style plus synthétique et imagé...

Liszt, lui, ne justifie pas vraiment sa position : "Le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle (...) Il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il voudra ensuite porter à la pleine conscience de l'auditeur."¹

C'est que son objectif est tout autre : d'abord, comme Tchaïkovski, il ne remet pas en cause la capacité de la musique à exprimer une histoire, bien qu'affirmant la nécessité pour la musique de se suffire à elle-même (ce qui n'est nullement incompatible). Mais surtout, son souci est d'ordre sociologique plutôt qu'esthétique : au milieu du XIXe siècle, le public qui vient à ses concerts est de plus en plus vaste, et de moins en moins connaisseur. Il s'agit donc d'un problème de *vulgarisation* : comme nous l'avons remarqué avec Hanslick, ce public a inévitablement tendance à aider sa compréhension de l'œuvre musicale par le moyen d'une histoire. Liszt préférerait donc fournir la sienne que de risquer un contre-sens *musical*, car une histoire ajoutée après-coup par le public pouvait aisément tirer l'œuvre vers une certaine interprétation, pas toujours très heureuse (comme cela s'est produit avec Beethoven, par exemple).

la *Faust-Symphonie* est-elle un poème symphonique?

Question subsidiaire, mais néanmoins intéressante...en réalité, la *Faust-Symphonie* n'est pas totalement une forme "dramatique", puisqu'elle procède par tableaux successifs, par enchaînement de "pièces de caractère", y compris à l'intérieur de chaque mouvement, sans nécessité chronologique (sans scénario...). Ceci permet d'ailleurs à Liszt de conserver une certaine référence aux formes fixes de la symphonie traditionnelle, par la possibilité de réexpositions².

Pourtant, cette œuvre contient des éléments de dramatisation : ainsi pouvons-nous suivre presque pas à pas dans le début de *Gretchen* l'histoire de la jeune fille pure qui, découvrant l'Autre ([125.3]) se laisse entraîner dans un dialogue typiquement amoureux ([126.3], à l'issue duquel on "voit" littéralement l'accord croissant des âmes et le délicieux instant d'hésitation avant l'aveu de [127.1]). De même, il est clair que l'apparition du thème de Marguerite, que Méphisto n'a pas pu corrompre, au beau milieu du 3ème mouvement, provoque *chronologiquement* l'affaiblissement de la musique de Méphisto, jusqu'à la dissolution progressive de son motif caractéristique [m] tout au long de la coda (pp. 265-272) et sa résolution dans le chœur final. Je crois également très défendable de voir dans l'introduction du 1er mouvement la traduction musicale du 1er monologue de Faust (avec la triple évocation, et l'abattement moral de Faust après la vision de l'*Erdgeist* - cf. l'analyse structurelle).

Mais ces épisodes mis à part, "l'histoire" de la *Faust-Symphonie* est essentiellement symbolique, par l'interaction des thèmes les uns sur les autres et les transformations qui s'ensuivent ; ce n'est pas une histoire événementielle. Une fois encore, nous ne sommes là pas très éloignés du modèle esthétique de Goethe, qui favorise le portrait psychologique et l'allégorie philosophique en négligeant le romanesque. Cependant, rien n'empêchant donc un poème d'adopter cette forme non continue, pourquoi refuser ce qualificatif de "poème sonore" à la *Faust-Symphonie*? Si ce n'est pour une histoire de dimensions ou d'articulation en plusieurs mouvements...la question reste ouverte.

Problèmes de l'expression musicale : Eduard Hanslick

En 1854, soit précisément l'année de l'achèvement de la *Faust-Symphonie*, Eduard Hanslick (1825-1904), critique musical et futur professeur d'esthétique et histoire de la musique à l'université de Vienne, publie à Leipzig un petit essai qui fera beaucoup de bruit : *Vom Musikalisch-Schönen* (En français, "du Beau dans la Musique, essai de réforme de l'esthétique musicale").

Dans cet essai, écrit en réaction aux idées développées principalement par son futur grand ennemi R. Wagner³, idées également défendues par Liszt et le mouvement de la *Zukunftsmusik*, Hanslick défend une esthétique *formelle* qui s'oppose à la conception traditionnelle de la musique définie comme expression de sentiments : "La forme, par opposition au sentiment, est la vraie contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même"⁴ ; tout en reconnaissant la capacité de cette "forme" à *éveiller* de tels sentiments : "le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler en nous ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, une résultante"⁴.

¹*Liszt's gesammelte Schrifte*, IV. Band, p.50

²Une véritable pièce de théâtre sans paroles peut difficilement faire coïncider la fin de son histoire avec un retour à la musique du début: ce qui est possible dans une forme dramatique *stylisée* comme la forme sonate, par le mécanisme de résolution à grande échelle que permet sa forte articulation, ne l'est plus dans une musique "psychologiquement réaliste".

³qui le caricaturera dans *Les Maîtres-Chanteurs* sous les traits de Beckmesser!

⁴op.cit. p.135

Il dénie en fait à la musique la capacité à contenir, ni même à exprimer des sentiments *précis* ; comme il le remarque très justement à propos de la conception traditionnelle: "Ce qui nous transporte et nous ravit dans une belle mélodie, dans une ingénieuse harmonie, ce ne serait pas la mélodie ni l'harmonie elle-même, mais ce qu'elles signifient : les murmures de la tendresse, l'impétuosité de la bravoure (...) le *murmure*, oui, mais non la tendresse ; l'*impétuosité*, oui, mais non la bravoure. Car en fait, la musique est dépourvue de moyens de rendre autre chose, dans ces deux cas, que le murmure ou l'impétuosité, et c'est *notre propre cœur* qui lui prête tendresse et bravoure". En conséquence, le "Beau" de l'œuvre ne se situe pas dans la beauté des sentiments "exprimés", ce qui relèverait en réalité de la beauté *morale*¹, mais dans la beauté de l'expression, ce que Hanslick qualifie de beauté formelle, et qui réunit à la subtilité du "sentiment" exprimé la maîtrise (cohérence formelle) de son expression.

Aujourd'hui, j'interprétera ainsi la vision de Hanslick : en premier lieu, la *forme* musicale qu'il décrit se définit par l'ensemble des modes de relation qui existent entre les sons de l'œuvre, à quelque échelle que ce soit; c'est-à-dire de la relation qui unit deux sons successifs, jusqu'à la "grande forme" (structure en ABA' d'un mouvement par exemple).

Ces relations évoquent "immédiatement", par analogie, un *état psychique*, qui peut être lui-même caractéristique de tel ou tel sentiment². Un tel état psychique (Hanslick parle d' "état d'âme" ou de "sensation subjective") ne peut être défini directement; tout au plus peut-il être caractérisé par analogie : agitation, vivacité, plénitude, harmonie, violence...ce sont là des états purement *subjectifs*, c'est-à-dire qu'il n'ont pas d'objet *a priori*.

Dans un deuxième temps, ces caractéristiques peuvent servir de support à *plusieurs* situations *objectives* (Ainsi la plénitude du thème [E] de *Gretchen* peut traduire le sentiment amoureux de Marguerite, aussi bien que la contemplation d'un soir d'automne ou un état de confiance religieuse...mais sûrement pas la bataille des Huns, qui suppose un autre état psychique (ou alors, ils sont très zen).

Par ailleurs, ces caractéristiques (agitation, plénitude, etc.) qui peuvent être communiquées par le truchement des relations sonores (=la *forme musicale* de Hanslick), et c'est l'objet de l'art musical, peuvent l'être aussi par des relations entre des couleurs, des matériaux, des gestes...c'est-à-dire par l'ensemble des autres arts, dans la limite de leurs possibilités pratiques naturellement.

Ce sont donc ces "états d'âme" que le compositeur transcrit, et non les situations objectives : cette distinction me semble pouvoir rapprocher les deux positions historiques . Hanslick explique clairement la différence : "la musique n'est apte à traduire que les *adjectifs* accompagnant le *substantif* ; le substantif (...) lui-même est hors de sa portée."³ (donc "l'amour", non : "l'amour ne se conçoit pas sans l'idée de la personne aimée"³. Mais la différence entre amour passionné et amour serein, oui). Ceci distingue nettement la musique des arts plastiques représentatifs, pour lesquels il existe un objet représenté, un "substantif"; l'Art se situant cependant dans "l'adjectif", c'est-à-dire la *manière* de représenter cet objet, lequel est au fond n'est rien d'autre que le "programme" de l'œuvre d'art. C'est pourquoi le programme d'une musique n'a pas d'utilité artistique directe : il ne sert que de support à "l'adjectif".

Notons au passage que la musique vocale, dont Hanslick use abondamment pour prouver sa thèse, n'est finalement, là aussi, rien d'autre qu'une musique dont le programme détaillé est fourni à l'auditeur au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre, au lieu de lui être communiqué séparément d'une manière globale⁴. Cette remarque s'applique en particulier au Finale de la *Faust-Symphonie*.

Pour conclure sur Hanslick (si jamais vous avez à traiter le sujet), il faut faire la part du contexte historique : si le critique, pionnier en la matière, ne différencie pas toujours clairement ce qui relève de l'empirisme, de la constatation intuitive et ce qui relève de l'esthétique, de la réflexion abstraite, s'il confond parfois analyse objective et normalisation de la composition musicale, il se bat contre de nombreux mythes : le pouvoir de la musique de peindre de situations objectives, d'agir physiologiquement sur l'auditeur, la force des conventions...et cela peut entraîner quelques excès!

Je voudrais enfin souligner que Hanslick cherche *avant tout* à fonder une étude objective de l'œuvre musicale *en elle-même*, indépendamment de ce que ressent l'auditeur à son écoute : "Qualifie-t-on le vin suivant la facilité avec lequel il enivre?"⁵...chose alors fort nouvelle, et qui tranche avec l'imprécision de l'esthétique musicale de ses contemporains : "Au lieu de s'attacher aveuglément aux impressions secondaires et vagues qui résultent des phénomènes musicaux, il faut chercher à pénétrer dans l'intérieur de l'œuvre, et à expliquer la force spécifique de ses effets par les lois de son organisme propre"⁵. Malheureusement, sa pensée sera souvent dénaturée, lorsqu'on en viendra à réduire la musique à des lois d'organisation, lesquelles, coupées de leurs "effets", risqueront d'en devenir arbitraires.

¹ c'est là pour nous une évidence, mais Dieu sait que cela ne l'était pas pour l'époque, pour qui la moralité du sujet tenait souvent lieu de critique esthétique...

² Attention : ce ne sont donc pas les éléments musicaux qui sont signifiants, mais les relations entre eux. Ainsi, *ut m* n'évoque rien en soi, mais dans un contexte de *Sol M*, oui.

³ op.cit. p.73

⁴ À quelques détails près : la sonorité propre du texte, en particulier, qui fonde la richesse expressive de l'instrument vocal.

⁵ op.cit. p.65

Annexe

Goethe et le mythe de Faust

Bien que cela ne rentre pas directement dans le cadre de ce cours, il m'a paru utile, à l'attention de ceux d'entre vous qui n'ont pas accès à une bibliographie suffisante¹, de faire un rapide résumé du traitement littéraire du mythe de Faust.

Les origines du mythe

Le Faust historique (je ne m'avancerai pas sur ses prénoms possibles!) a vécu au début du XVI^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de la Renaissance, des grandes découvertes et des luttes religieuses, époque de l'émergence du raisonnement scientifique, du besoin de comprendre et de maîtriser la nature; mais aussi, par réaction, époque d'un grand bouleversement dans l'esprit humain, de la remise en question du cadre de pensée habituel, et corollairement d'un goût pour le fantastique et l'extrémisme religieux. Faust y était, d'après les témoignages que l'on a pu recueillir, astrologue, alchimiste, guérisseur, aventurier, parfois familier des Grands, mais en marge de la science et de la religion officielles; on perd souvent sa trace, et on pense qu'il est mort de mort violente (expérience chimique malheureuse ou assassinat, je n'ai rien trouvé de définitif) vers 1540.

Symbole du tiraillement de l'époque entre le profane et la sacré, entre la soif de vivre et la terreur de l'au-delà, le personnage de Faust va rapidement être repris par la tradition populaire. Moins de 50 ans après sa mort, en 1587, paraît le premier *Volksbuch*, recueil populaire anonyme édité par Spieß, compilation des légendes terribles qui circulent alors. Il sera suivi d'autres recueils, reprenant comme à l'habitude les mêmes éléments, les transformants, en ajoutant d'autres, etc. Clairement, l'orientation de ces premiers écrits est morale (probablement luthérienne), condamnant le rationalisme de Faust comme irréligieux, marquant leur hostilité au paganisme de la Renaissance, à la curiosité intellectuelle et la liberté de pensée qui mène infailliblement à la liberté de mœurs et à la débauche (si, si!).

Pour le *Volksbuch*, Faust est un orgueilleux, qui prétend trouver sans l'aide de Dieu les lois qui régissent le monde; c'est ce qui le fera basculer vers le pacte avec le Diable, des tentations duquel il ne saura s'échapper, à cause de la faiblesse de sa foi et de sa lâcheté intellectuelle.

Puis la légende perd un peu de sa popularité, au fur et à mesure que son ressort dramatique (la mise en danger du croyant) perd de son acuité dans les mentalités. Parmi les versions parues jusqu'à l'époque de Goethe, citons Widmann en 1599 (dans une optique de théologie morale), Pfitzer en 1674 (plus fantaisiste que moraliste, il introduira par ailleurs le thème de l'amour de Faust pour une belle jeune fille pauvre) et le recueil anonyme dit "du bon chrétien" (1725), qui prétend ne traiter que ce qui lui semble digne de foi (autant dire qu'il est assez succinct).

D'autres écrivains ont précédés Goethe dans l'élaboration d'une dramaturgie inspirée du mythe: les plus importants sont Christopher Marlowe (1594-1593), auteur en 1588 d'une *Histoire tragique du Docteur Faustus*, drame grandiose exaltant un Faust fascinant d'énergie vitale, de puissance humaine, démesuré, mais qui n'échappera pas à son destin tragique; et Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), qui commença un *Faust* resté inachevé; fragments qui montrent sa foi dans le rationalisme du siècle des Lumières, la Raison ne pouvant avoir été donnée par Dieu à l'Homme que pour son plus grand bien : aussi l'histoire tourne-t-elle à la confusion du Diable, et - grande première - au salut de Faust, héros de la Connaissance.

Enfin, et c'est probablement la première des sources de Goethe, la légende survit en Allemagne sous la forme de canevas traditionnel de pièces de théâtre, puis de spectacles de marionnettes (*Puppenspiele*), très populaires à l'époque de Goethe, et qui, partant du *Volksbuch* et, semble-t-il, de la pièce de Marlowe, plient le mythe aux attentes de leur public.

Le Faust de Goethe

Faust est un thème qui hantera, 60 ans durant, la vie de l'écrivain, qui n'achèvera le second Livre que quelques semaines avant sa mort. Sa première intention était simplement d'écrire sur les épisodes traditionnels qui l'inspiraient particulièrement : le pacte avec le Diable, l'amour pour une jeune fille pauvre². Mais, allant au-delà d'une simple réécriture de l'histoire, il va progressivement modifier en profondeur l'esprit du mythe, réussissant ce tour de force de lui donner une interprétation qui remplacera définitivement toutes les autres.

¹À ce sujet, je ne saurais trop recommander la lecture du magistral essai de H.Lichtenberger, en préface à sa traduction chez Aubier (éditions Montaigne, Paris, 1976?), et à qui cette étude doit beaucoup.

²puis, pour le second Faust de 1831 (projeté dès 1797), les aventures à la cour de l'Empereur, avec ses tours de magie; et la rencontre avec Hélène de Sparte - symbole pour le XVI^e siècle de la luxure païenne, mais pour Goethe de l'idéal de la Beauté classique, de la perfection formelle- .

Dans la version primitive de 1775 (*l'Urfaust*¹), la conception de Goethe - il a 26 ans -, directement issue du mouvement *Sturm und Drang* en réaction aux excès des Lumières, oppose au rationalisme stérile la réhabilitation de l'intuition, du sentiment, de l'imagination²: ce nouveau Faust veut dépasser le savoir purement intellectuel, pour atteindre la Vie même et la compréhension intuitive de la Nature.

Il n'est pas dit que Goethe ait songé dès l'origine à une *rédemption* de Faust ; même si, pour l'auteur, l'élan vital du personnage pourrait justifier moralement son action (il est davantage victime de la fatalité que de sa faute), il est clair que Faust, à l'issue de la tragédie de Marguerite, a échoué. Malgré l'absence de conclusion définitive à l'histoire, il s'agit bien là d'un dénouement tragique, condamnant l'homme qui n'a pas pu surmonter (par le renoncement, valeur typiquement goethéenne) la contradiction entre son titanisme, son aspiration à l'universalité d'une part et son amour (vrai) pour Marguerite d'autre part, amour qui l'aurait nécessairement limité (nous développerons plus loin la personnalité de Faust).

Enfin, lorsque Goethe publie en 1808 - il a 59 ans - la version définitive du premier *Faust*³, par laquelle, sur l'insistance de son ami Schiller, il essaie de donner une unité et un sens philosophique à ce qui n'était encore qu'une fantaisie de jeunesse⁴, l'écrivain ajoute un *Prologue au Ciel* qui recadrera toute la tragédie : il s'agit d'abord d'un pari entre Dieu et le Diable pour le gain de l'âme de Faust ; le premier assurant qu'en dépit de ses erreurs, inhérentes à l'homme qui cherche et agit, l'idéal de Faust le conduira finalement vers les régions supérieures; tandis que Méphisto parie pour la corruption de son élan vital, amputé de son idéal, et qui se satisfera de jouissances vulgaires. Mais au-delà de ce pari (qui rappelle celui du livre de Job), c'est la question du sort final de l'Humanité, de la nature de son élan vital, du sens ou de l'absurdité de son existence, qui est posée par Goethe.

Structure littéraire

Ce qui frappe d'emblée dans cette œuvre, et qui la rend si féconde pour les musiciens, c'est son caractère éclaté. Nous sommes en présence d'une œuvre qui, si elle a bien la nature d'une tragédie (*cf.* l'étude des personnages), n'en a guère la forme habituelle. C'est une succession de tableaux, sans lien immédiat entre eux, souvent déroutants, et qui ne laissent que deviner, par quelque allusion, et sans la moindre explication au lecteur, ce qui s'est passé entre deux scènes.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette étrange construction :

- les antécédents littéraires : depuis le XVI^e siècle, la légende de Faust a essentiellement circulé sous la forme d'une compilation d'épisodes choisis pour leur intérêt particulier, et Goethe ne pas fait autre chose à l'origine.
- le premier projet de Goethe, qui, dès le début, ne cherche pas à composer une œuvre "finie" : il écrit, après une période de maturation intérieure, des fragments que lui dicte son imagination. Du reste, Goethe pense rarement "écriture", au départ ; c'est un visionnaire, qui crée un monde dans son imagination avant d'en tenter une transcription littéraire, sous une forme ou une autre. Ce qui explique toutes les transcriptions...musicales qu'en ont tenté ses contemporains (et je ne pense pas qu'à *Faust*, loin de là).
- l'immensité du sujet, enfin, n'aurait en aucun cas pu se contenter d'une œuvre fermée, qui en aurait inévitablement réduit la portée...Ici, l'écriture ne fait qu'évoquer certains moments du drame, laissant au lecteur le soin de recréer, sur ces quelques indications scéniques, un monde indescrutable. Ce qui peut être déroutant, pour nos mentalités habituées à considérer des œuvres finies, achevées, était le seul moyen pour Goethe de transcrire l'infini.

C'est également pourquoi Goethe ne s'embarrasse pas de faisabilité scénique. *Faust* est une pièce destinée à être lue, et non jouée; *l'infinie* imagination du lecteur étant la seule scène capable de la représenter...C'est d'ailleurs le chemin que suivra par exemple Berlioz, développant des scènes extrêmement visuelles, complètement opératiques, mais sans aucune possibilité de représentation. De même, Schumann et Liszt envisageront longtemps la possibilité d'un opéra (à laquelle Beethoven avait lui-même renoncé), avant d'opter, l'un pour l'oratorio, l'autre pour la symphonie. Cette non-représentativité physique est incontestablement un appel très puissant pour la mise en musique de la pièce, seule manière de la "spectaculariser"(!).

Goethe lui-même revendique ce caractère "irrationnel" de sa composition, la dimension intuitive de *l'Urfaust* et de ses versions ultérieures, qu'il qualifie de "monstre poétique", "drame rhapsodique", forme d'un genre nouveau, sorte de "tragédie romantique". Pour lui, chacun de ses tableaux est conçu comme un monde en soi, apprécié pour lui-même

¹comprenant le premier monologue de Faust, l'évocation de *l'Erdgeist*, le dialogue avec Wagner; les scènes de Mephistopheles et l'étudiant, et de la taverne d'Auerbach; puis les éléments essentiels de la tragédie de Marguerite, jusqu'à la scène au cachot...qui s'achève sur les mots : "Elle est jugée!", contrairement à la version de 1808.

²Mais le *Stürmer* qui proteste contre le froid rationalisme de *l'Aufklärung* n'est pas si éloigné de l'homme de la Renaissance tâchant de dépasser la scolastique du Moyen-Âge...tous deux cherchent à atteindre la réalité au-delà de l'abstraction.

³Rappelons que Goethe a d'abord publié un *fragment* en 1790, de facture plus classique, moins passionnée, ajoutant le dialogue entre Faust et Méphisto, la Cuisine de la Sorcière et la scène Forêt et caverne, mais retranchant d'autres épisodes, en particulier le dénouement de la tragédie de Marguerite qui ne le satisfaisait probablement pas.

⁴Ne négligeons par pour autant que ce sens était déjà en gestation dans *l'Urfaust*, ni que la version définitive a beaucoup gardé de la forme "éclatée" de l'œuvre de jeunesse.

et indépendamment des autres (Ce qu'a fait Schubert dans ses *Lieder*¹), articulant en unités saisissables un tout qui doit rester incommensurable. L'unité de son œuvre n'est pas dans le développement serré, linéaire d'une action psychologique; mais dans la vision de Goethe dont chaque tableau n'est qu'un aspect...Ce qui est visible est secondaire².

Ajoutons que cette structure fragmentée lui permet de se concentrer sur l'essentiel à ses yeux : la psychologie des personnages (ce qui fera fort l'affaire des compositeurs), la philosophie sous-jacente...le romanesque ne l'intéresse pas. Un excellent exemple du caractère négligeable du scénario est montré par la scène à la cathédrale (*Dom*) : dans l'*Urfaust*, il s'agit explicitement des funérailles de la mère de Marguerite. Dans la version définitive, cette scène succède au meurtre de Valentin, et ne dit plus rien de l'objet de la cérémonie ; Goethe supprime toute référence à un événement extérieur, seul compte l'état d'esprit de Marguerite.

Les personnages

Puisque Liszt a composé une symphonie "en trois portraits", un minimum de présentation des personnages du premier *Faust* me semble utile.

Ce qui caractérise le plus Faust est son élan vital, son vouloir-vivre, qui se voudrait sans limitation. C'est son insatisfaction face à la science abstraite, laquelle, alors qu'elle décrit tout, n'explique rien, ni surtout ne fait *vivre* réellement ce qu'elle décrit, qui pousse Faust à chercher ailleurs. Dès le début cependant apparaît le déphasage tragique entre l'idéal de Faust et la réalité : ce dernier évoque l'*Erdgeist*, l'Esprit de la Terre (c'est-à-dire, dans une vision plutôt panthéiste, la personnification des forces cosmiques qui régissent la Nature, et auxquelles Faust aspire), mais constate immédiatement l'incapacité de son être à faire corps avec la vie universelle, en raison précisément de la limitation inhérente à la nature humaine, au contraire de son idéal lui-même illimité. C'est le découragement qui succède à cette révélation qui va entraîner l'intervention de Méphisto : ce dernier va en effet tenter d'en profiter pour lui vendre l'illusion de puissance à la place de la vraie vie...Les contradictions insolubles du héros, le conflit avec la réalité, l'événement fondateur (le pacte) qui scelle le dénouement; ce sont là tous les éléments d'une tragédie.

La tragédie de Marguerite, elle, découle du déchirement entre le poids social qui devrait faire refuser à celle-ci les avances de Faust, et la nature profondément généreuse de la jeune fille qui la fait adhérer sans réserves à l'amour authentique qu'elle sent chez Faust. La conséquence inévitable en sera l'absolue nécessité de se cacher de la société, qui entraînera le triple meurtre de sa mère, de son frère, et de son enfant.

Là où Marguerite est une vraie héroïne Romantique, c'est dans sa capacité à aller jusqu'au bout de cet amour, c'est-à-dire d'elle-même³; à transgresser les contraintes sociales pour permettre à l'amour de se réaliser totalement, jusqu'au sacrifice d'elle-même...Car Marguerite va au-delà de l'acceptation du châtement, puisqu'elle aurait eu la possibilité de s'y soustraire en fuyant avec Faust : ce choix est ce qui fonde la valeur morale et la noblesse de caractère de la jeune fille.

L'amour de Faust pour Marguerite est plus ambivalent : son premier mouvement est celui du désir; mais la pureté de la jeune fille va l'entraîner vers un amour sincère, amour qu'il voudrait vivre intensément, dans une éternelle communion d'âme, et qu'il sait pourtant devoir être éphémère, précisément parce que la dimension titanique du personnage ne saurait se contenter des limites d'un amour humain.

Si Faust, par son élan vital, son inquiétude permanente, caractérise "l'Éternel-Masculin", Marguerite participe de "l'Éternel-Féminin", qui est plénitude et accomplissement (cf. le commentaire qui accompagne le texte du Chœur Final)...Notons que c'est bien grâce à cette réinterprétation du mythe que Goethe a pu justifier la rédemption de Faust ; car on ne saurait tenir ce dernier pour coupable d'avoir simplement agi selon sa nature, et ses errements deviennent une quête initiatique, guidée par l'Éternel-Féminin (cf. le *Prologue dans le ciel*).

Il est important de concevoir enfin que Méphisto n'a lui pas de rôle réel dans la tragédie de Goethe : il n'est au fond qu'un catalyseur, le révélateur des contradictions de Faust. Sa fonction ne consiste, en redoutable psychologue, qu'à mettre le doigt sur ces dernières pour l'inciter à choisir la mauvaise pente, et à lui fournir les moyens matériels nécessaires à son action. En réalité, c'est Faust qui possède en lui tous les ingrédients qui vont concourir à sa perte, et c'est lui qui prend, en toute liberté, les mauvaises décisions.

¹*Gretchen am Spinnrade, Der König in Thule, Scène à la cathédrale.*

²et je ne peux m'empêcher de penser à cet instant au *Soulier de satin* de P. Claudel; s'il y en a que ça peut aider.

³C'est le sens de la ballade du *Roi de Thulé* : l'amour et la vie ne font qu'un.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bongrain, Anne, *Franz Liszt. Eine Faust-Symphonie*, mémoire de maîtrise, Paris-IV, 1976
- Chion, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris, 1993
- Escal, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Klincksieck, Paris, 1990
- Gut, Serge, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Klincksieck, Paris, 1975
- Gut, Serge, *Franz Liszt*, Ed. de Fallois/L'Âge d'Homme, Paris, 1989
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, trad. française J-J. Nattiez, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986
- Lichtenberger, Henri, traduction et préface pour le *Faust* de Goethe, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1976
- Pistone, Danièle, «Liszt et l'orchestre. Tradition et avenir», *Liszt Studien*, n°2, 1981, pp. 143-152
- Poirier, Alain, «De Méphisto à Liszt», *Silences*, n°3, 1986, pp. 185-199
- Walker, Alan, *Franz Liszt* (tome 1), trad. française chez Fayard, Paris, 1990