

La Maison-Dieu, 171, 1987, 99-109
Georges BEYRON

FRANZ LISZT
ET
LA DÉVOTION A LA CROIX
VIA CRUCIS

« **L'**œuvre d'art est une sorte de casse-cou, un acte spontané et irréfléchi, une protestation dédaigneuse, non seulement envers l'opinion courante et sa capacité temporaire de compréhension, mais aussi envers l'ensemble des postulats de l'artiste lui-même » (Tristan Tzara dans « Grains et issues », 1935).

Comme cette phrase s'applique à l'œuvre de musique d'Eglise de Franz Liszt et en particulier à l'une de ses dernières œuvres d'envergure, la *Via crucis*, éditée à Budapest en février 1879, et dont la première audition ne fut donnée dans la même ville que 50 ans après la mort de son auteur !... Cette œuvre dépassait-elle par son dépouillement, ses hardiesses harmoniques, sa puissance dramatique, la compréhension de ses contemporains ?

L'éditeur Pustet de Ratisbonne, quartier général des céciliens allemands, avait refusé de la publier, ainsi que les

Sept Sacrements et *Le Rosaire*. Il avait pourtant le privilège des éditions d'Eglise officielles !

Qu'est cette *Via Crucis* ?

Laissons à Liszt lui-même le soin de la présenter :

« La dévotion aux Stations de la Croix, dite *Via Crucis*, ayant été munie par les Souverains Pontifes de nombreuses indulgences, applicables aux âmes des morts, elle s'est répandue sur tous les pays et devint très populaire en quelques-uns. On voit aussi en maintes églises des Stations peintes ou appendues aux murs. Les fidèles disent les prières consacrées pour chacune d'elles, tantôt isolément, tantôt par petits groupes qui se partagent les paroles. Parfois cet acte de dévotion étant fixé par le prêtre desservant l'église à un certain jour et à heure dite, c'est lui-même qui conduit les fidèles. Dans les premiers cas l'orgue ne saurait intervenir, pas plus qu'en ces endroits où les Stations de la Croix sont placées en plein air, comme à S. Pietro in Montorio à Rome. Il est aisé de comprendre que la manière la plus solennelle, la plus émouvante de pratiquer cette touchante dévotion, se voyait jadis le Vendredi Saint au Colisée, en ce lieu dont le sol est abreuvé du sang des martyrs.

Peut-être un jour pourra-t-on y remplacer les peintures, fort imparfaites, qui s'y trouvent, par les admirables Stations de la Croix que le sculpteur Galli modela, et y transporter un puissant harmonium pour y faire résonner des chants dont les voix seraient soutenues par cet orgue portatif. Je serais heureux qu'un jour on y puisse entendre ces accents, qui ne rendent que trop faiblement l'émotion dont j'étais pénétré lorsque plus d'une fois j'ai répété, agenouillé avec la procession pieuse : *O ! Crux Ave ! Spes unica.* »

F. Liszt

édition du 26 février 1879

à Budapest.

Ces 14 stations du *Chemin de Croix*, pour chœur mixte à 4 voix, solistes vocaux, orgue ou piano (avec partition propre pour le piano) sont faites, dans l'esprit de F. Liszt, pour un exercice de dévotion, avec, si possible, escorte d'une station à l'autre et représentation plastique de ces diverses stations. Une écoute sans interruption de l'en-

semble de cette œuvre perd beaucoup de son sens aussi bien esthétique que religieux.

F. Liszt est fortement marqué par la spiritualité de François d'Assise, le stigmatisé de l'Alverne. L'oratorio *Christus*, avec lui aussi ses 14 numéros, le laisse apparaître en filigrane : place donnée à la crèche (1^o partie : oratorio de Noël), à la prière chrétienne fondamentale, le Notre Père (n^o 7 dans la seconde partie), à la fondation de l'Église, sur une réponse d'amour de Simon Pierre, fils de Jean (toujours dans la seconde partie) et par la longue séquence en 10 strophes du franciscain Jacopone da Todi, *Stabat Mater dolorosa* (dans la 3^o partie : Passion-résurrection), et son décalque en 12 strophes, *Stabat Mater speciosa* (n^o 3 de l'oratorio de Noël). Liszt fut d'ailleurs « affilié », comme il le dit lui-même, à l'ordre de Saint-François, en souvenir de ses anciennes relations avec le couvent des Franciscains de Pest, en Hongrie, et à cause du renom acquis à la suite de la Messe de Gran. « Les frères de Saint François ont eu l'idée de m'honorer par un diplôme de "confrater" »... (lettre de 1857). En décembre 1882 n'écrivait-il pas de Venise :

« ... je ne m'afflige pas à l'excès de la mort de ceux que j'ai connus. Je trouve même leur sort enviable — car ils n'ont plus à supporter le dur joug de la vie et la responsabilité qu'elle implique. Le seul sens actif et très vivace que je conserve est celui de la compassion — avec les vibrations intenses des douleurs humaines. Parfois à de courts moments, je ressens celles des malades dans les hôpitaux, des blessés à la guerre, et même celles des condamnés aux tortures ou à la mort. C'est quelque chose d'analogue aux stigmates de St François — moins l'extase, qui n'appartient qu'aux saints !... »

Dans des lettres de 1878, il dit plus précisément à propos de la composition de *Via Crucis* : « ... Je suis absorbé par *Via Crucis*, et pour ne pas gâcher la composition, je m'abstiens de la jouer tant que la musique n'est pas achevée »... Et plus tard : « ... ces deux dernières semaines, j'ai été complètement absorbé par ma *Via Crucis*. Je l'ai enfin terminée (sauf pour les indications de

forte-piano etc.) et elle continue à m'ébranler complètement »...

Une grande partie de l'âme de F. Liszt est dans cette musique, où, comme il le fait déjà dans *Christus*, il « compatit » réellement à la souffrance et semble désirer nous ouvrir à « une aube de compassion » dans un monde égoïste. Il semble qu'aujourd'hui nous sommes mûrs pour entendre ce qu'il nous dit.

Tant sur le plan du texte que de la musique, *Via Crucis* est une œuvre composée dans un esprit de dépouillement et d'humilité.

Dès l'introduction nous sommes placés en plein cœur du cheminement avec l'hymne de Venance Fortunat, cet italien de Trévise, aumônier de l'Abbesse Radegonde (6^e siècle) : *Vexilla regis prodeunt* (les enseignes du roi s'avancent...) — strophes 1,3 et 6 (cette dernière datant du Moyen Age).

Pour les Stations I, VIII, XI, XII, Liszt s'en tient à de très courtes phrases empruntées aux évangiles de Matthieu, Luc et Jean.

Les stations qui relatent les chutes de Jésus (III, VII, IX) sont toutes marquées par la même redite de la première strophe de la séquence de Jacopone da Todi, *Stabat mater dolorosa*, selon l'air traditionnel.

Une orientation œcuménique (fort rare à cette époque) s'affirme par l'emprunt (Station VI — Sainte Véronique) du fameux choral de l'église évangélique : « *O Haupt voll Blut und Wunden* » / *O tête, pleine de sang et de blessures...* (1^{re} strophe), qui est le retournement, pour le croyant, du salut ironique des soldats. C'est ce choral que Jean-Sébastien Bach a utilisé, par quatre fois, dans la Passion selon St Matthieu, en particulier de suite après la mort de Jésus. Mais, pour la mort de Jésus, Liszt va emprunter la première strophe du choral poignant : « *O Traurigkeit, o Herzeleid! O tristesse, ô chagrin* »...

Pour la 14^e station il reprendra la strophe du salut à la croix, 6^e du *Vexilla Regis* : *Ave Crux, spes unica*.

Musicalement, Liszt va exploiter le thème du *Vexilla regis*, selon le « timbre » qu'il emploie, qui est une variante ornée de celui qui est traditionnellement utilisé dans la

liturgie romaine et monastique ; on la trouve utilisée par certains ordres, en particulier les Prémontrés. Les trois notes de l'*incipit* vont constituer comme un leit-motiv (avant Wagner, qui a tant « emprunté » à Liszt) symbolisant la croix dressée ; nous les retrouverons, en forme directe ou quelque peu modifiées, dans diverses stations (I, II, III, VII, IX, XII, XIV) et sous forme renversée (fin Station XIII).

Le thème du *Stabat Mater*, rythmé à trois temps, se rencontre, en la (station III), en si bémol (st. VII) et en fa mineur (donc assez modifié, st. IX). Il y est fait allusion station XIII.

Le thème de ce qu'on pourrait appeler le « lamento » de Marie (station IV) est issu du fameux thème de la Croix (du *Vexilla*) et repris st. XII.

Le thème de la marche au calvaire, avec ses 4 notes caractéristiques, liées les unes aux autres selon un rythme imperturbable va scander les Stations II et V ; il sera repris en valeur longue, st. XIV, comme pour marquer son arrêt.

Sur les quatorze stations, quatre sont strictement instrumentales :

Station IV : Jésus rencontre sa très sainte mère.

Station V : Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix.

Station X : Jésus est dépouillé de ses vêtements.

Station XIII : Jésus est descendu de la croix.

Le silence a une grande part : presque le quart dans les stations de « chutes » (III, VII et IX) et le cinquième dans la station XII concernant la mort de Jésus.

Une brève analyse de chacune de ces stations peut nous aider à une meilleure participation par l'écoute.

Introduction

Elle comporte deux parties distinctes. La première est faite du chant de deux strophes de l'hymne *Vexilla regis prodeunt* (première et troisième strophe) confiées au chœur à l'unisson avec brefs préludes et interludes instrumentaux.

La deuxième partie est chantée par les 4 voix solistes : soprano, alto, ténor, basse, avec un départ fugué du

soprano à la basse, repris au milieu de la strophe (*hoc passionis...*). C'est le salut à la croix, sur le texte du Moyen Age. Le tout se termine par deux *Amen* pianissimo.

Station I : Jésus est condamné à mort

Sur les 34 mesures à 3/4, 24 sont instrumentales. Le thème s'inspire de l'incipit du *Vexilla*. Il est traité fortissimo, se termine durement pour introduire, à découvert, sans accompagnement, la phrase de Pilate : « *Innocens ego sum a sanguine justi hujus/Je suis innocent du sang de ce juste* » (Mt 27, 24).

Station II : Jésus est chargé de sa croix

Après un prélude instrumental de 13 mesures, crescendo, le baryton solo salue la croix : « *Ave, ave crux!* » ; puis en 17 mesures à 4 temps, c'est la marche pesante et douloureuse qui commence, scandée par un ostinato de 4 notes.

Station III : Jésus tombe pour la première fois

Après l'énoncé du motif de la croix, stoppé brusquement par un accord en syncope, le chœur d'hommes, symbolisant la foule, s'exclame « forte » : « *Jesus, cadit / Jésus, est tombé* » dans un intervalle douloureux de septième descendante. Un bref interlude introduit le chant de la séquence *Stabat Mater dolorosa* par un trio féminin (1^{re} strophe). Entre chaque incise, c'est un silence pesant d'une mesure complète. Le silence joue un rôle important dans cette station — le 1/4 des mesures — ainsi que dans les stations VII et IX, qui concernent les chutes de Jésus.

Station IV : Jésus rencontre sa très sainte mère

Cette station est strictement instrumentale. C'est une sorte de « lamento-lento » tourmenté dans ses intervalles, ses contretemps, signes de souffrance. Son début s'inspire des trois notes du motif de la croix, dont le dernier intervalle de tierce est renversé. La mélodie s'élève peu à peu en diminuant d'intensité pour atteindre, par une espèce de gamme chromatique, un ré aigu en valeur longue qui introduit alors un chant serein, confiant, scandé pianissimo par de brefs accords tous les deux temps... le tout « se perdant »... La souffrance compatissante de Marie semble ainsi se dépasser dans l'acceptation de l'événement, écho du « que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se réalise » de Jésus au Mont des Oliviers (Lc 22, 42).

Station V : Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix

Encore une station strictement instrumentale, assez longue, qui se présente en trois parties.

a) elle débute par un motif chromatique descendant de 5 notes, parcourant un intervalle de quinte diminuée suivi d'accords. Une longue note répétée par quatre fois toutes les deux mesures est lourde du poids de la croix. Peu à peu cette lourde note s'élève, débouchant bientôt sur un mi élevé : c'est Simon de Cyrène qui intervient pour, à son tour, plier sous le fardeau parcourant un intervalle descendant de 7^o (mi à fa).

b) une modulation en fa mineur (4 bémols) nous introduit dans un motif apaisé en valeur longue, qui va s'élevant.

c) et « come prima — meno lento — » toujours en fa mineur et désormais à quatre temps, la marche reprend comme dans la station III, marche douloureuse sous le poids de la croix malgré l'aide de Simon.

Station VI : Sainte Véronique

- a) après un prélude au motif douloureux descendant (symbole renversé du motif de la croix)
- b) c'est, confiée au chœur à 4 voix, la première strophe du choral de H.L. Hassler, publié en 1601 : « *O Haupt woll Blut* ». Les paroles sont de Paul Gerhardt qui, s'inspirant du « *Salve Caput cruentatum* » de St Bernard, a écrit ce poème sur les blessures de Jésus. Dans son harmonisation, Liszt va orner (à l'alto et au ténor) les mots « O Hampt » (ô visage). Il termine en mi majeur ;
- c) un court postlude instrumental termine la station.

Station VII : Jésus tombe pour la seconde fois

Nous avons là un décalque, assez strict, de la Station III, mais traité un demi-ton plus haut.

Station VIII : Les femmes de Jérusalem

- a) un prélude symbolisant la lamentation des pleureuses (lignes chromatiques descendantes) va, à partir de la 9^e mesure (à quatre temps), petit à petit en accélérant et en augmentant d'intensité, arriver à un paroxysme sur un accord déchirant ;
- b) après la reprise instrumentale, en unisson, du motif renversé de la croix, le baryton solo, à découvert, récite la phrase de Jésus (Lc 23, 28) : « *Nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros/Ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants* » ;
- d) puis reprise, amplifiée, de la lamentation des femmes ;
- e) enfin un « *allegro marziale* » (fanfare de trompettes) signale le redépart de la marche au supplice.

Station IX : Jésus tombe pour la troisième fois

A nouveau le décalque de la structure des stations VII et III se reproduit, une tierce mineure plus haut, mais le chant du *Stabat Mater dolorosa* est transposé en fa mineur, ce qui lui donne une intensité dramatique très renforcée.

Station X : Jésus est dépouillé de ses vêtements

Strictement instrumentale, cette brève intervention (23 mesures à C) en motif descendant, en valeur longue, développe, à la voix d'alto surtout et alto-ténor en alternance, un chromatisme serré (en croches) qui se suffit à lui-même, tant son pouvoir de tension est grand.

Station XI : Jésus est attaché à la croix

C'est bref, vite fait (15 mesures à C); c'est dur : un chœur d'hommes vocifère par trois fois, par groupe de deux : « *Crucifige, crucifige !! Crucifiez-le, crucifiez-le !* », sur un rythme martelé. La dureté est augmentée par l'alternance des accords en syncopes et les silences.

Les 4 dernières mesures en une trajectoire ascendante (où nous reconnaissons au début le motif de la croix) dresse cette croix en plein ciel.

Station XII : Jésus meurt sur la croix

C'est la station la plus longue : 132 mesures à C.

a) Elle débute par le cri de Jésus, lancé par le baryton solo à découvert : « *Eli, Eli, lamma sabachtani/Seigneur, Seigneur, pourquoi m'as-tu abandonné ?* » (Mt 27, 45, qui reprend le Psaume 21, 2). Alors que l'appel *Eli* se termine chaque fois par un intervalle de quinte diminuée, les deux dernières notes sont entièrement déroutantes, par cette

tierce mineure corrompue des deux côtés : si bémol-sol dièse...

b) Un interlude fait d'une longue descente chromatique sur l'étendue d'une octave débouche sur :

c) « *In manus tuas commendo spiritum meum / Entre tes mains je remets mon esprit* » (Lc 23, 46) récité par le baryton solo,

d) Une modulation en la réintroduit de façon large le motif de la croix qui débouchera bientôt, après de lourds accords sombres, sur un long accord suspensif de 7°.

e) C'est alors, après une mesure de silence, un premier « *Consummatum est !! Tout est consommé !* » (Jn 19, 30) scandé à la suite par un accord ensoleillé de la Majeur.

Un nouveau motif de la croix va introduire comme un écho de ce « *Consummatum est* », à la voix d'alto, repris de suite par les deux voix de soprano et suivi d'un postlude.

f) S'élève alors le poignant choral : « *O traurigkeit, O Herzeleid / O tristesse, ô chagrin...* » Une fois la strophe chantée piano entièrement, les premiers mots : « *O traurigkeit, ô Hersleid* » sont repris, forte, quatre fois, comme si des quatre coins du monde, tout au cours des 4 saisons, les quatre âges de la vie clamaient cette immense souffrance qui, hélas, s'élève de partout et toujours. Tout s'apaise à la fin, mais sur un accord suspensif (impression créée par le premier renversement de l'accord de sol mineur) comme pour nous dire que cette souffrance perdure !

Station XIII : Jésus est descendu de la croix

Un motif ascendant à l'unisson, repris dans le grave, ouvre sur une allusion au thème du *Stabat mater*.

Le motif du lamento de la Station IV, où Jésus rencontre sa mère, est repris. Cette fois Marie, la mère des douleurs, reçoit dans ses bras le cadavre de son fils.

Un long silence et la pièce se termine par une phrase au chromatisme descendant, avec des silences en point d'orgue.

Station XIV : Jésus est déposé dans le tombeau

a) Un prélude instrumental, sur le thème du *Vexilla* (motif de la croix) va introduire la strophe du salut à la croix.

b) Une mezzo-soprano chante *Ave crux, spes unica*, sur un texte s'inspirant de la 6^e strophe, et chaque phrase énoncée sera reprise par le chœur à 4 voix (basse dédoublée).

c) Après un postlude où nous retrouvons, en valeur longue, le motif des 4 notes ostinati de la marche et le motif de la croix, de longues notes chromatiques débouchent sur une modulation en ré majeur, signe d'espérance.

d) Suivi pianissimo de cinq très étirés saluts à la croix *Ave crux!*, le tout dernier à l'unisson sur la fondamentale ré.

e) Une mesure de silence et, en ronde à l'unisson d'octave, *Via crucis* se termine sur les trois notes du motif de la croix de la façon la plus retenue possible.

Georges BEYRON

Enregistrements disponibles

A) Version avec orgue :

André Lynch (+ juin 1985) dirige le Chœur d'enfants du Festival International d'Art Lyrique et la chorale « Troubadours et Ménestrels » d'Aix-en-Provence, avec à l'orgue de la Cathédrale Saint Sauveur : Chantal de Zeeuw.

Disque Verany (P.V. 8 292/Cassette P.V. 18 292).

Cette version due à de jeunes amateurs est, malgré quelques imperfections minimales d'intonations, d'une grande ferveur. L'organiste colle bien au style sobre de l'œuvre, tout en lui donnant l'intensité qui convient.

B) Version avec piano :

Uwe Gronostay dirige le Rias Kammechor de Berlin. Baryton solo : Dietrich Fischer Dieskau. Piano : Aribert Reimann.

(Disque Schwann AMS 3 553 enregistré en 1984. Cf. revue Diapason n° 309, oct. 1985, p. 76.)

André Tubeuf présente cette version comme une prière intime, plutôt qu'une déploration dramatique, comme un noir et blanc d'une humilité totale. « Quelle œuvre évasive, inépuisable et émouvante! ».