

SERGE GUT

L'ADAPTATION DE LA FORME SONATE BEETHOVÉNIENNE DANS CERTAINES ŒUVRES DU LISZT DE LA MATURITÉ¹

Quand Liszt vint s'installer à Weimar, en 1848, il eut l'ambition de composer certaines œuvres, surtout celles conçues pour orchestre, pouvant prétendre appartenir à la "grande forme", c'est-à-dire utilisant une structure qui avait la prétention de rivaliser avec celle des chefs-d'œuvre du classicisme viennois. Pour y parvenir, il eut des hésitations et commit des faux pas. Mais parmi ses plus grandes réussites, on relève qu'il eut l'ingéniosité d'adapter la forme sonate beethovénienne avec beaucoup d'habileté, si bien que celle-ci finit parfois par échapper à une analyse superficielle.

Dans la présente étude, je tâcherai de démontrer comment la forme sonate sert de cadre sous-jacent à la structure formelle dans les œuvres suivantes: la *Dante Sonate*, *Les Préludes*, *Prométhée* et la Sonate en si mineur.

Mais auparavant, je voudrais dire quelques mots sur l'importance que Beethoven occupait dans la pensée de Franz Liszt. Pour la plupart des compositeurs du XIX^e siècle, le maître de Bonn était considéré comme le plus remarquable compositeur du classicisme viennois. C'était, entre autres, le cas pour Berlioz et Wagner. Mais pour Liszt, les liens avec Beethoven étaient sans doute encore plus intenses. Ceci résultait du fait que, dès son enfance, à l'âge de onze ans, le jeune Franz, sous la hou-

¹ Ce texte a été lu comme *Key-note* pendant le VII Congrès Européen d'Analyse Musicale (EUROMAC), Rome, Conservatoire de S. Cecilia, le 29 Septembre 2011.

lette de Czerny, étudia plusieurs sonates de son prodigieux prédécesseur. Rapidement, il eut pour son œuvre une vénération considérable qui perdura toute son existence. En particulier, il connaissait parfaitement les trente-deux sonates pour piano, bien qu’il n’en joua qu’un choix limitatif en public. Par ailleurs, il transcrivit pour son instrument les neuf Symphonies. Toutefois, il faut bien préciser qu’il termina d’abord les Symphonies 5, 6 et 7 – en 1837 –, et que les autres ne furent achevées qu’en 1863-1864. C’est essentiellement à partir de ces deux catégories d’œuvres que Liszt procéda à ses propres adaptations. Il faut également préciser que seul le modèle beethovénien entre en ligne de compte, car Liszt connaissait assez mal l’œuvre instrumentale de Mozart et encore moins celle de Haydn.

Commençons par examiner la *Dante Sonate* qui fut terminée en 1849. Et l’on verra que dans cette œuvre qui, chronologiquement, est la première à ambitionner la “grande forme”, le compositeur commet des maladresses.

Voici d’abord les deux thèmes principaux (Ex. 1a, 1b), et puis le plan formel schématique (Fig. 1):

Presto agitato assai

p *lamentoso*

Ped.

Ex. 1a. *Dante Sonate*: Thème 1 = A.

fff

Ex. 1b. *Dante Sonate*: Thème 2 = B.

	INTRODUCTION (mes. 1-34) Motif x1
ré	PREMIÈRE EXPOSITION (mes. 35-123) Th. 1 = A (mes. 35-76) Transition (mes. 77-94) Motif x2 (mes. 95-102)
FA#	Th. 2 = B (mes. 103-114) Motif x1 (mes. 115-123)
FA#	SECONDE EXPOSITION (mes. 124-180) Th. 1 = A' (mes. 124-135)
FA#	Th. 2 = B (mes. 136-156)
FA#	Th. 1 = A'' (mes. 157-180)
	DÉVELOPPEMENT (mes. 181-272) Motif x1 alternant avec x2 (mes. 181-198) Th. 1 = A (mes. 199-210) Motif x2 alternant avec x1 (mes. 211-249) Th. 2 = B (mes. 250-272)
ré	RÉEXPOSITION (mes. 273-338) Th. 1 = A (mes. 273-284) Motif x2 (mes. 285-289)
RÉ	Th. 2 = B (mes. 290-317) Motif x1 alternant avec x2 (mes. 318-326)
RÉ	Th. 1 = A' (mes. 327-338)
RÉ	CODA (mes. 339-373) Th. 1 "diatonisé" = A''' (mes. 339-352)
RÉ	Th. 1 = A (mes. 353-360) Suite d'accords inspirée du Th. 2 = B (mes. 361-365) Victoire du motif x2 (mes. 366-373)

Fig. 1.

Dante Sonate: plan formel schématique.²

² **x1** = triton. **x2** = quinte juste. Les thèmes de structure sont en caractères gras. Les tonalités mineures sont indiquées en lettres minuscules et les majeures en lettres majuscules.

Liszt pratique une double exposition qui est assez troublante et ressortit davantage au domaine de la fantaisie qu'à celui de la sonate. Pour la clarté de la présentation, la première exposition eut suffi: les deux thèmes sont fortement contrastés, de manière très satisfaisante. Mais la deuxième présentation est curieuse, car le premier thème subit deux transformations thématiques qui, à nouveau, accentuent le côté "fantasia" de l'œuvre. En outre, si l'arrivée du second thème dans une tonalité en rapport de tierce par rapport au ton principal est d'un heureux effet – et correspond à ce qui devient de plus en plus habituel au cours du XIX^e siècle³ – le fait de garder cette même tonalité tout au long de la seconde exposition crée un déséquilibre dans la structure tonale de toute cette première partie de l'œuvre. On retrouvera cette monotonalité à la réexposition et à la coda, puisque dès la reprise du thème 2 à la mesure 290 on restera, à part de brèves exceptions, essentiellement en Ré majeur jusqu'à la fin du morceau (mes. 373). Il est évident qu'au niveau de la structure, Liszt n'était pas encore à l'aise dans le nouveau cadre qu'il avait choisi. Mais il est certain qu'il réussit à camoufler ces faiblesses par son extraordinaire habileté dans la présentation pianistique et aussi grâce à la dramatisation obtenue avec l'alternance du double motif x1 et x2 dont le rôle, fondamental, ne peut être examiné ici faute de temps. Liszt était bien conscient de n'avoir que partiellement réalisé ce qu'il avait ambitionné. Aussi intitula-t-il sa composition: *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata*.

Le premier poème symphonique, *Ce qu'on entend sur la montagne*, malgré d'indéniables qualités, souffre d'un certain nombre de faiblesses. Le second, *Tasso*, a des ambitions plus modestes. Mais avec le troisième poème, *Les Préludes*, composé en 1851 et revu en 1854, Liszt arrive à une maîtrise dans son adaptation du modèle beethovénien qui mérite d'être examinée avec attention.

³ Rappelons que Beethoven avait déjà tracé la voie dans ce domaine. Parmi les trente-deux sonates pour piano, quatre d'entre elles ont un deuxième thème en rapport de tierce avec le ton principal: la Sonate op. 31 n. 1 (1802) a un thème 1 en Sol majeur et un thème 2 en Si majeur; la Sonate op. 53, dite "Waldstein Sonate" (1804), a un thème 1 en Ut majeur et un thème 2 en Mi majeur; la Sonate op. 106 (1819) a un thème 1 en Si \flat majeur et un thème 2 en Sol majeur; la Sonate op. 111 (1822) a un thème 1 en Ut mineur et un thème 2 en La \flat majeur.

Voici d'abord les deux thèmes principaux dans leur double présentation, d'abord comme "thèmes d'amour" qui se transforment ensuite en "thèmes belliqueux" (Ex. 2a, 2b).

Andante maestoso
p *espressivo*

Allegro marziale animato

Ex. 2a. *Les Préludes*: Thème 1, A et A'.

Allegro marziale animato

Ex. 2b. *Les Préludes*: Thème 2, B et B'.

On remarquera que le premier thème commence par une cellule génératrice x qui sera le point de départ des trois développements thématiques suivants (Ex. 3).

f

Ex. 3. *Les Préludes*: cellule génératrice x et ses développements thématiques.

Voir enfin le plan d'ensemble (Fig. 2).

INTRODUCTION (mes. 1-46)

Thème d'introduction: 1^{er} aspect = a (mes. 1-34)2^e aspect = a' (mes. 35-46)

EXPOSITION (mes. 47-108)

2 thèmes d'amour:**Th. 1 = A** (mes. 47-69) Ut majeur**Th. 2 = B** (mes. 70-89) Mi majeur

Transition (mes. 90-108)

DÉVELOPPEMENT (mes. 109-199)

Introduction au nouveau thème (mes. 109-130)

Thème de la destinée = A'' (mes. 131-159)

Thème de défi = C (variante de A) (mes. 160-181)

Retour du thème d'amour 1 (mes. 182-199)

SCHERZO INTERCALÉ (mes. 200-343)

Thème nouveau d'allure bucolique = D (mes. 200-259)

Superposition du thème bucolique = D et du thème d'amour 2 = B (mes. 260-343)

RÉEXPOSITION (mes. 344-404)

2 thèmes belliqueux correspondant *musicalement* aux thèmes d'amour de l'exposition:**Th. 1 = A'** (mes. 344-369) Ut majeur**Th. 2 = B'** (mes. 370-377) Ut majeur

Th. 1 = A (mes. 378-385) Fa# majeur

Appels de trompettes = fanfares guerrières (mes. 386-404)

CODA (mes. 405-419)

Retour du thème d'introduction 2^e aspect = a' (Ut majeur)

Fig. 2.

Les Préludes: plan formel schématique.

La clarté de la construction est aussitôt frappante. Après un thème d'introduction donné sous une double présentation, Liszt écrit une exposition très traditionnelle avec un premier thème au ton principal, en Ut majeur, et un deuxième thème à la tierce supérieure, en Mi majeur. Les deux thèmes sont musicalement bien individualisés, mais ils sont de même caractère: ce sont des thèmes d'amour.

Il faut interrompre ici le déroulement des explications pour aborder un problème complexe, souvent mentionné, mais très rarement précisé dans les conséquences qu'il entraîne: c'est celui de la transformation thématique. Il est fort possible, comme le pensait Jean Chantavoine [1910, 157], que ce soit en étudiant le principe de la «grande variation» de Beethoven que Liszt en déduisit son propre procédé. Il y a toutefois une différence fondamentale entre les deux techniques. Chez Beethoven, les trois principaux paramètres constitutifs d'un thème – la hauteur, l'harmonie et le rythme – sont variés “organiquement”, c'est-à-dire de telle façon que l'unité de caractère soit préservée. Liszt procède d'une manière beaucoup plus abstraite en n'hésitant pas à dissocier les paramètres d'un motif donné, comme s'ils avaient une existence autonome.⁴ Cette conception lui permet d'obtenir – à partir d'un même substrat thématique – des caractères extrêmement différents et parfois opposés. C'était une façon de procéder très révolutionnaire pour l'époque qui ne s'est véritablement acclimatée que dans la musique du XX^e siècle. Elle était pour le compositeur très utile, car elle lui permettait d'adapter sa musique à un programme donné tout en restant fidèle à son modèle beethovénien. C'est ce que l'on observe ici où les thèmes à l'exposition sont des “thèmes d'amour” et à la réexposition des “thèmes belliqueux”. Mais le procédé avait aussi des inconvénients sur lesquelles on n'attire jamais l'attention. En effet, en changeant de caractère, les thèmes lisziens se prêtaient mal à un développement thématique à la façon de Beethoven. Car ce dernier prenait bien soin de conserver une unité de caractère: le travail thématique se faisait uniquement au niveau

⁴ Liszt précise lui-même cette façon de procéder: «C'est justement grâce aux transformations illimitées que peut subir un motif, par le rythme, la modulation, la mesure, l'accompagnement, l'instrumentation, la permutation, etc., que consiste le langage au moyen duquel nous pouvons faire exprimer par ce motif des pensées ainsi que l'action dramatique» [RAMANN 1880-1883, V, 172].

de l'écriture et des tonalités. Ceci explique que Liszt n'était pas à l'aise dans cette partie centrale du développement. Il préférait mettre des thèmes nouveaux qu'il dérivait souvent thématiquement d'un thème de structure ou d'une cellule génératrice. C'est bien ce qui se passe dans *Les Préludes*. On a vu plus haut qu'il y avait trois thèmes dérivés de la cellule génératrice. Le troisième d'entre eux se retrouve au début du "développement" comme "thème de la destinée". Cette façon de procéder sera fréquente dans toutes les œuvres ayant comme modèle sous-jacent la forme sonate beethovénienne.

Quand on arrive à la réexposition, les deux thèmes deviennent "thèmes belliqueux", ils sont présentés tous deux au ton principal et la transformation thématique se fait essentiellement au niveau du paramètre rythmique. Il y a une coda avec reprise du thème d'introduction sous son second aspect. On observe que Liszt a été ici fort habile. En effet, après la présentation du second thème de structure B au ton principal, en Ut majeur, il reprend le premier thème, mais il le transpose en Fa# majeur, ton antipode. Ceci lui permet de rompre la monotonie du ton unique à l'arrivée de la coda. Pour bien comprendre le progrès fait par Liszt dans sa façon d'enchaîner la réexposition à la coda, il suffit de se reporter au plan de la *Dante Sonate* où le compositeur reprend également le thème 1 après le thème 2, mais en restant au ton principal; ce qui fait que – comme je l'avais signalé – la coda n'apporte pas de surprise au niveau de la tonalité.

La meilleure preuve que la coda de *Les Préludes* apporte une véritable surprise, à la fois tonale et thématique, c'est que plusieurs analystes font démarrer l'exposition dès la mesure 35, trompés par la véhémence de la deuxième présentation du thème d'introduction qu'ils prennent pour un thème principal [KLEINERTZ 2002, 93]. Mais il suffit de bien comprendre que seuls les thèmes de structure reviennent à la réexposition, tous deux au ton principal. Or le thème qui débute à la mesure 35 (dénommé a') ne réapparaît qu'à la coda. Il n'est donc pas un thème de structure. Mais comme il est glorieux et imposant, il est parfaitement à sa place pour terminer l'œuvre.

Pour résumer ce qu'il y a d'essentiel dans cette œuvre, il faut retenir deux faits principaux. Le premier d'entre eux est d'avoir deux thèmes de

structure qui subissent une transformation thématique leur permettant d'exprimer deux caractères différents. En procédant ainsi, Liszt peut à la fois être fidèle à son programme tout en respectant le cadre fondamental de la forme sonate. Puis le second fait est de tirer tous les autres thèmes – à une exception près – d'une seule et même cellule génératrice,⁵ celle qui se trouve au début du Thème 1. Ceci permet de donner une cohésion d'ensemble très forte qui vient compenser avec bonheur le manque d'un véritable développement.

Considérons maintenant le poème symphonique *Prométhée* qui fut composé dans sa forme définitive en 1855. La partition est intéressante à examiner, car elle est complexe au niveau de la forme. Celle-ci ne se comprend véritablement que si l'on considère qu'il s'agit d'une adaptation très libre du modèle beethovénien avec deux "thèmes de structure" qui servent d'éléments stabilisateurs.

Liszt ne retient que l'idée fondamentale du mythe grec ancien, qu'il définit ainsi: *Audace, Souffrance, Endurance et Salvation*. Puis il la résume par cette opposition: *Malheur et Gloire*. Il faudra donc quatre thèmes pour illustrer le mythe; et parmi ceux-ci deux seulement seront des thèmes de structure. Pour arriver à reconnaître ceux-ci dans un contexte assez embrouillé, il faut procéder méthodiquement. On considérera d'abord les quatre thèmes dans l'ordre de leur première apparition (Ex. 4a, 4b, 4c, 4d). Puis on examinera le plan formel schématique (Fig. 3).



Ex. 4a. *Prométhée*: Thème 1 = L'Audace.

⁵ Il faut bien distinguer entre "transformation thématique" – qui ici n'affecte que les deux "thèmes de structure" – et création de thèmes autonomes à partir d'une même cellule génératrice. Ce sont deux processus compositionnels différents.

ff
Ped.
espress. molto *
rinf.
p

Ex. 4b. *Prométhée*: Thème 2 = La Souffrance.

Ex. 4c. *Prométhée*: Thème 3 = L'Endurance = Thème I
(theme de structure de la forme sonate).

Ex. 4d. *Prométhée*: Thème 4 = La Salvation = Thème II
(thème de structure de la forme sonate).

INTRODUCTION (mes. 1-47)

Présentation de 2 des 4 thèmes principaux:

mes. 1-12. 1^{er} th. = th. de *l'audace*. Allegro

mes. 13-21. Transition

mes. 22-26. Préfiguration du 3^e th.; La mineurmes. 27-48. Mouvement lent avec 2^e th. = th. de la *souffrance*; La mineur

EXPOSITION (mes. 48-160)

1^{re} section: sphère du **Th. I** (mes. 48-115)mes. 48-62. 3^e th. = **Th. I** = th. de *l'endurance*. La mineur

mes. 62-77. Intermède annexe

mes. 78-101. Retour du 1^{er} th.mes. 102-115. 3^e th. (= **Th. I**) et 2^e th. superposésmes. 116-128. Transition avec le 2^e th.**2^e section:** sphère du **Th. II** (mes. 129-160)4^e th. = **Th. II** = thème de l'espoir qui adoucit la souffrance; Ré \flat majeur

"DÉVELOPPEMENT" (mes. 161-236)

mes. 161-205. Fugue sur un nouveau th. = th. F (Ré \flat majeur)

mes. 206-225. Dans l'esprit de la fugue avec le th. F normal et augmenté

mes. 226-236. 3^e th. = **Th. I** (modulant)*Reprise légèrement variée de l'introduction* (mes. 237-268)mes. 237-244 correspondent aux mes. 1-12 (1^{er} th.)mes. 245-249 correspondent aux mes. 22-26 (3^e th. = **Th. I**) (les mes. 13-21 ne sont pas reprises)mes. 250-268 correspondent aux mes. 28-47 (2^e th.)

RÉEXPOSITION (mes. 269-390)

1^{re} section: sphère du **Th. I** (mes. 269-303)mes. 269-283. 3^e th. = **Th. I**. La mineur (reprise à l'identique des mes. 48-62)

mes. 283-299. Intermède annexe (reprise à l'identique des mes. 62-77)

mes. 299-303. Retour du 1^{er} th.**2^e section:** sphère du **Th. II** (mes. 304-390)mes. 304-322. 4^e th. = **Th. II**. La majeur

mes. 323-363. Th. F normal et augmenté, mais non fugué. D'abord modulant, puis en La majeur.

mes. 364-390. Retour du **Th. II** présenté en th. de *Salvation* (en La majeur) qui débouche sur le 1^{er} th. (mes. 385-390) ayant perdu son triton au profit de la quarte juste et de l'accord parfait: l'audace aboutit à la victoire

CODA (mes. 391-443)

Basée sur les th. F (modulant) et 1 (en La majeur) qui conclut dans la gloire et la splendeur

Fig. 3.
Prométhée: plan formel schématique.

Pour retrouver les thèmes de structure dans un environnement aussi complexe, il faut observer certains principes. D'abord, bien évidemment, il faut que le Thème I soit au ton principal et que le Thème II soit à distance de tierce. Sur les quatre thèmes énumérés, on remarque que le 2^e thème est au ton principal, mais qu'il ne revient plus jamais à partir de la réexposition; il ne peut donc être un thème de structure. En outre, il faut qu'un tempo rapide s'installe pour un certain temps, ce qui ne se présente qu'avec l'arrivée de *l'allegro molto appassionato* de la mesure 48. Le thème qui arrive alors, le 3^e dans l'ordre d'arrivée, semble bien être ce premier thème de structure. Mais on en a la confirmation uniquement à partir de la mesure 269, quand ce même thème non seulement revient, mais où tout le début de l'exposition est repris à l'identique (mes. 48-77 = mes. 269-299), ce qui est assez rare chez Liszt. À partir de cette certitude à propos du Thème I, il devient facile de repérer le Thème II qui se trouve à la tierce majeure supérieure et apparaît pour la première fois à la mesure 129. À vrai dire, Liszt nous pose ici un petit piège. En effet, quand on lit ce dernier thème, on ne réalise pas tout de suite qu'il est en Ré \flat majeur. Il commence par un accord de sous-dominante qui s'enchaîne à une neuvième de dominante et ce n'est que cinq mesures plus loin que la tonique de Ré \flat arrive. En outre, cette note n'est à la tierce majeure de *la* que par enharmonie (*ré \flat = do \sharp* , tierce majeure du ton principal). Dans *Prométhée*, Liszt prend plaisir à multiplier les fausses pistes.

Il faut également remarquer qu'il n'y a pas de véritable transformation thématique dans ce morceau, mais seulement – surtout avec le Thème I – un travail thématique traditionnel. Ceci est sans doute intentionnellement voulu par le compositeur qui, conscient de la complexité de son plan formel, n'a pas voulu ajouter une difficulté supplémentaire. Mais il est certain qu'il eût eu une belle occasion d'utiliser cette technique avec son Thème II de structure, car celui-ci change de signification: au début il n'est que porteur d'espoir, alors qu'à la réexposition, il est thème de salvation. Pourtant Liszt conserve tel quel son thème et n'indique cet important changement sémantique que par une présentation orchestrale nouvelle adéquate. Si la transformation thématique, avec un plan clair comme

celui des *Préludes*, était une heureuse initiative, elle eut été ici source de confusion.

Par ailleurs, il est important de signaler que Liszt ne se contente pas de ses quatre thèmes principaux. Il ouvre le pseudo-développement de manière très exceptionnelle par une fugue. Lui, qui n'aimait pas les développements traditionnels, a peut-être pensé au Beethoven des dernières sonates pour piano où la fugue fait également sa réapparition. Sans doute y a-t-il aussi une fugue dans la Sonate en si mineur, mais celle-ci est basée sur le thème principal de l'œuvre, tandis qu'ici, elle se développe sur un thème entièrement nouveau qui fait l'effet d'une véritable surprise. Cette fugue à trois voix, utilisant les artifices d'écriture propres à ce genre, tels que l'augmentation et la diminution, symbolise très certainement les efforts déployés par le héros pour obtenir l'étincelle divine. Du reste, ce nouveau thème F revient à la coda, accompagné du 1^{er} thème qui conclut l'œuvre avec panache.

Enfin, il faut signaler un fait curieux. Liszt ne traduit pas musicalement l'opposition *Malheur* et *Gloire* qu'il signale comme étant la quintessence du mythe de Prométhée. En fait, cela lui eut été difficile, car la *Gloire* ne pouvait être exprimée que par le 4^e thème. Or, quand celui-ci apparaît à l'exposition, il ne peut en aucun cas "déjà" signifier un état victorieux. C'est sans doute avec ce 4^e thème qu'est le point le plus faible de cette belle composition. Et c'est pour cette raison que Liszt ne reprend pas ce thème à la coda où – sémantiquement – il aurait été parfaitement justifié.

On voit qu'avec ce poème symphonique, Liszt a pris de grandes libertés avec le modèle beethovénien, mais il est certain que celui-ci lui a été nécessaire pour ne pas se perdre dans des voies sans issues.

Pour clore ces considérations sur l'adaptation lisztienne de la forme sonate beethovénienne, aucune œuvre ne me paraît être plus indiquée que la célèbre Sonate en si mineur, chef-d'œuvre pianistique incontestable du compositeur qui la termina en février 1853. En fait, l'œuvre représente la première réalisation – totalement réussie – de la fusion des quatre mouvements de la sonate traditionnelle en un seul, tout en conservant la structure fondamentale de la forme sonate. Par ailleurs

– bien qu’elle n’ait point de programme et fut pour cette raison considérée comme de la “musique pure” – cette œuvre magistrale se veut être une immense confession. Liszt nous dévoile ici les couches les plus profondes de son âme, ses tourments, ses luttes, ses aspirations et ses espoirs. Mais il serait osé d’aller au-delà de ces considérations générales. Pour ma part je resterai sur un plan strictement musical, à part une exception. Par ailleurs, il faut préciser qu’il n’est pas question d’examiner en détail cette œuvre fort complexe, mais seulement de mettre en relief ce qui – malgré les extraordinaires libertés prises – se rattache au modèle beethovénien.

Considérons d’abord le matériau thématique. Celui-ci consiste en cinq thèmes qui sont donnés dans l’ordre de leur première apparition dans l’Ex. 5 (a, b, c, d, e).



Ex. 5a. Sonate en Si mineur, 1^{er} thème = Thème d’introduction.



Ex. 5b. Sonate en Si mineur, 2^e thème = Thème I de structure (a + b).

Grandioso

Péd. Péd.

Péd. Péd.

Ex. 5c. Sonate en Si mineur, 3^e thème = Thème IIa de structure.

cantando espressivo

Péd. *l'accompagnamento piano* Péd. Péd. * Péd. *

Ex. 5d. Sonate en Si mineur, 4^e thème = Thème IIb de structure.

Andante sostenuto

dolce Péd. Péd. * Péd. *

Ex. 5e. Sonate en Si mineur, 5^e thème = thème nouveau.

Le thème d'introduction n'intervient pas dans le déroulement formel de l'œuvre; c'est un sorte de thème de ponctuation qui vient pour délimiter de grandes sections. Alan Walker définit parfaitement les parti-

cularités de ce thème [qui] «est invariablement employé pour marquer les jointures importantes de la Sonate: il intervient avant le second sujet ainsi qu’avant le développement, et il sépare le mouvement lent du fugato. Ses apparitions les plus notables, bien entendu, se situent tout au début et tout à fait à la fin de la Sonate; on l’a comparé à une chute de rideau servant à séparer les actes d’une pièce de théâtre» [WALKER 1989, 618n]. Le “thème I de structure” a un antécédent et un conséquent qui peuvent être dissociés. C’est donc un thème bicéphale.⁶ C’est sans doute ce qui justifie chez Liszt, pour l’équilibrer, d’avoir deux expressions thématiques différentes qui ensemble, forment le “thème II de structure”. Ils sont ici distingués par les dénominations de thème IIa et thème IIb. Du reste, ce dernier est une transformation thématique du conséquent du thème I. C’est la seule véritable transformation thématique de la sonate. Quant au thème IIa, présenté sous forme de choral solennel et pathétique, il a la particularité d’utiliser la progression tétra-tonique *la-si-ré-mi* de l’hymne grégorien *Crux fidelis* qui, chez Liszt, est utilisé comme le “symbole sonore de la croix”; et ce n’est certainement pas sans une intention sémantique précise qu’il est utilisé ici dans des situations stratégiques aussi importantes.⁷ Les autres thèmes peuvent être variés selon les habitudes traditionnelles, comme on l’a vu à propos des thèmes de *Prométhée*. Le 5^e thème est le seul thème – en dehors du thème d’introduction – qui ne soit pas un thème de structure.

On comprend, à partir de ce court descriptif, qu’il y a trois thèmes de structure et que le thème I (avec ses deux éléments) est le thème principal. On est bien là dans la tradition beethovénienne et – au travers du déferlement sonore de l’œuvre – on a ainsi des balises qui nous servent de points de repère.

Avant de considérer le plan d’ensemble, je voudrais proposer une représentation synoptique des différentes analyses de la Sonate qui doivent nous inviter à la prudence et à la modestie (Fig. 4):

⁶ C’est pour cette raison que certains analystes considèrent que l’antécédent et le conséquent forment des thèmes distincts.

⁷ J’ai procédé à une étude des diverses utilisations de ce “motif de la Croix” qui apparaît pour la première fois dans les *Litanies à Marie* en 1846 [GUT 1999].

	Introduction	Exposition	Développement	Réexposition	Coda
Dömling	1-7	8-346	347-?	460-728	729-760
Dommel-Diény	1-7	8-170	171-532	533-710	711-760
Gourdet	—	1-178	179-330	522-640	711-760
Longyear	1-7	8-178	179-459	460-649	650-760
Rouard	1-31	32-?	?	533-?	729-760
Walker	1-31	32-330	331-458	533-681	682-760
Winklhofer	—	1-204	205-452	453-649	650-760
Zuckerman	1-7	8-277	278-459	533-672	673-760
Gut	1-7	8-178	179-532	533-710	711-760

Fig. 4.

Représentation synoptique des différentes analyses de la Sonate.

Considérons maintenant le plan formel schématique simplifié (Fig. 5).

Il est absolument impossible d'examiner ici de façon tant soit peu approfondie cette superbe sonate. Je m'en tiendrai seulement à ce qui a une relation avec le modèle beethovénien et fut certainement imprégné par lui. C'est essentiellement sur deux aspects que l'influence du grand aîné se manifeste.

Il y a d'abord la thématique. À propos du second thème de structure, j'ai considéré que celui-ci avait deux aspects pour deux raisons. La première, c'est que les deux thèmes, IIa et IIb, sont donnés – à l'exposition comme à la réexposition – au même ton, celui qui est traditionnel pour un second thème en mineur, c'est-à-dire ici Ré majeur. Ensuite il est fréquent, chez le dernier Beethoven, que le second thème soit en plusieurs phrases.⁸ Enfin, à la réexposition, Liszt enchaîne sans transition ces deux thèmes au ton principal majorisé, marquant bien sa volonté de les voir associés étroitement, formant globalement un tout.

⁸ Vincent d'Indy attire l'attention sur ce fait à propos de la Sonate op. 106 de Beethoven, où le second thème est en trois phrases [INDY 1909, II/1, 268-272].

INTRODUCTION (mes. 1-7)	
1 ^{er} Thème = Thème d'introduction	
EXPOSITION (mes. 8-179)	
2 ^e Th. = Thème I de structure , aussitôt développé (mes. 8-81)	Si mineur
Th. d'introduction (mes. 82-104)	
3 ^e Th. = Thème IIa de structure (mes. 105-120)	Ré majeur
Transition sur le Thème I (mes. 120-152)	
4 ^e Th. = Thème IIb de structure (mes. 153-170)	Ré majeur
DÉVELOPPEMENT (mes. 179-532)	
<i>Développement proprement dit</i> (mes. 179-330)	
Lutte modulante entre les thèmes I(a) et Iib (mes. 171-296)	
Th. IIa (mes. 297-305). Th. I(a + b) (mes. 306-330)	
<i>Andante formant une section intercalée</i> (mes. 331-459)	
Thème nouveau (mes. 331-348). Th. IIb (mes. 349-355). Th. I(a) (mes. 356-362). Th. IIa (mes. 363-385). Th. I(a) (mes. 385-394). Th. Nouveau (mes. 395-432). Th. IIb (mes. 433-452). Th. d'introduction (mes. 453-459)	
<i>Fugue</i> (mes. 460-532)	
Basée sur le Th. I(a + b), d'expression diabolique. Sujet (mes. 460-469). Réponse (mes. 470-478). Divertissement-développement (mes. 479-532)	
RÉEXPOSITION (mes. 533-710)	
Th. I (mes. 533-555). Reprise textuelle des mes. 32-53	Si mineur
Th. d'introduction (mes. 555-568)	
Th. I(a) alternant avec le Th. d'introduction (mes. 569-599)	
Th. IIa (mes. 600-615)	Si majeur
Th. IIb au ton principal majorisé (mes. 616-633)	Si majeur
Lutte modulante entre le th. IIb et le th. I(a) (mes. 634-649).	
Progression sur le th. IIb (mes. 650-672). Th. d'introduction en valeurs rapides (mes. 673-681). Th. I(a) (mes. 682-699). Th. IIa (mes. 700-710)	
CODA (mes. 711-760)	
Th. nouveau (mes. 711-728). Th. I(b) (mes. 729-736). Th. I(a) (mes. 737-748). Th. d'introduction (mes. 769-760)	

Fig. 5.

Sonate: plan formel schématique simplifié.

Puis il y a l'adoption de la "Forme cyclique en un mouvement" que je n'ai pas mentionnée à propos des *Préludes*, faute de temps, mais qui ici est tellement importante qu'elle doit être rapidement examinée. En effet, la sonate beethovénienne, comme la symphonie, est traditionnellement en quatre mouvements ayant chacun son "caractère". Liszt ambitionnait de faire entrer les différents types de caractère de la sonate – *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* et *Finale* – dans le moule de la "forme sonate", donc dans le schéma "exposition – développement – réexposition", afin d'obtenir une véritable sonate digne de ce nom. L'imbrication de ces deux niveaux permet une certaine souplesse, bien qu'elle s'avère souvent de difficile réalisation. Mais dans la présente œuvre, Liszt semble bien avoir magistralement réussi sa gageure. Pour en comprendre l'articulation, il suffit d'examiner le développement, immense, qui se divise en trois sections. Il y a d'abord le développement proprement dit, avec un travail thématique traditionnel remarquablement mené, ce qui est exceptionnel chez Liszt. Puis il y a un *Andante* intercalé, au ton de la dominante Fa# majeur avec un nouveau thème qui lui est propre, officiant comme un véritable mouvement lent incorporé. Enfin, en dernière section, on a la surprise d'avoir une *Fugue* à trois voix au "ton principal affaîssé" de Si^b mineur, qui tient lieu de *Scherzo* en rythme binaire. Ce qui suit – réexposition et coda – représente le *Finale*.

Cette admirable sonate a réussi à malaxer et à fondre en un tout cohérent les quatre parties différentes de la sonate beethovénienne. Il est certain qu'elle a bénéficié, par rapport aux œuvres précédentes, de ne pas être muselée par un programme contraignant. Mais la réussite n'en reste pas moins remarquable. On peut avec Wagner – juge sévère mais perspicace – s'écrier: «La sonate est belle au-delà de toute expression [...] J'en suis remué jusqu'au fond de mon être» [*Correspondance*, 1943, 314 (lettre du 5 avril 1855)].

Après avoir considéré sous un angle particulier quatre grandes œuvres de Franz Liszt, le moment est venu d'en déduire quelques observations générales qui s'imposent. Mais d'abord, il faut préciser que Liszt n'emploie qu'assez rarement le modèle de la forme sonate beethovénienne, même dans ses poèmes symphoniques. Je précise qu'il n'y a de forme sonate que si la partie médiane ressemble d'une manière ou d'une

autre à une sorte de développement et non à une section contrastante entre une exposition et une réexposition. Ainsi *Tasso*, *Héroïde funèbre*, *Hamlet* et la *Hunnenschlacht* (*Bataille des Huns*) ne rentrent pas dans le cadre de la forme sonate. Une fois ce point précisé, on peut faire quatre constatations importantes.

Premièrement, Liszt utilise toujours deux thèmes de structure et deux seulement.⁹ Et ces thèmes sont toujours en rapport de tierce à l'exposition et au ton principal à la réexposition. Je préfère les appeler "thèmes de structure" plutôt que 1^{er} et 2^e thèmes ou, selon la dénomination allemande, *Hauptthema* et *Seitenthema*. Il y a en effet une certaine différence entre l'utilisation des deux thèmes de la forme sonate par Beethoven et par Liszt. Chez le premier, il s'agit de thèmes de travail, de discours, de progression; chez le second, ce sont avant tout des balises d'encadrement, des garde-fous qui servent au compositeur à ne pas s'égarer, à ne pas s'aventurer trop loin. Ils ont évidemment aussi un rôle personnel à jouer; mais celui-ci est subordonné au premier rôle qui reste fondamental. Ceci explique qu'un autre thème puisse prendre une importance considérable et rivaliser avec un thème de structure.

Deuxièmement, il y a presque toujours dans les pièces lisztienues de forme sonate une introduction et une coda disposant d'une certaine liberté thématique.

Troisièmement, Liszt utilise le principe de la "transformation thématique" plus rarement que ce qui est généralement affirmé. En effet, il y a transformation thématique seulement s'il y a changement de caractère du thème d'origine. Dans les autres cas, il y a un travail thématique traditionnel dans la filiation de Beethoven. Il faut bien faire la différence entre ces deux utilisations. De même, la création de thèmes différents à partir d'une cellule génératrice commune – comme on l'a vu à propos des *Préludes* – ne fait pas partie de la transformation thématique.

Quatrièmement, Liszt est en général mal à l'aise dans la partie centrale de la forme sonate, celle du développement. Il pallie cette difficulté par des artifices souvent habiles et ingénieux. Mais c'est bien dans

⁹ Même si, comme on l'a vu avec la Sonate en si mineur, le thème II se présente sous un double aspect.

cette section fondamentale de la forme sonate que Liszt s'éloigne le plus de Beethoven.¹⁰

Il faut enfin faire une dernière constatation qui a aussi son importance: ce n'est qu'à l'époque de Weimar, en gros entre 1848 et 1858, que Liszt a recours à la forme sonate beethovénienne. Ceci s'explique à la fois par des raisons géographiques et psychologiques. En s'installant dans la capitale grand-ducale, Liszt est plongé au plus fort de la tradition germanique issue du classicisme viennois. Ses liens avec Beethoven, depuis toujours très importants, vont alors encore en s'accroissant. Et comme il avait l'intention de s'imposer dans le domaine de la «grande forme», rien n'était plus naturel qu'il se tournât vers le compositeur qui était considéré comme étant le plus remarquable dans ce domaine et qui était aussi le plus cher à son âme d'artiste. En outre, il y avait dans cette démarche une dimension psychologique non négligeable. Beethoven était celui qui lui avait donné en 1823 le baiser de la consécration; du moins, c'est ce qu'il cherchait à nous faire croire et qu'il finissait par croire lui-même. Prendre le grand maître du classicisme viennois comme mentor et comme modèle – alors qu'il se lançait dans une aventure compositionnelle ambitieuse et semée d'embûches – ne pouvait que lui porter bonheur et lui permettre de surmonter toutes les difficultés. En arrivant à Rome en 1861, Liszt tournait une grande page de sa vie dans tous les domaines. L'amour de Beethoven restait toujours aussi intense, mais le besoin de recourir à une forme que celui-ci avait amenée à sa plus haute perfection n'avait plus de raison d'être.

¹⁰ Il y a un «cinquièmement» que je n'ai pas eu le temps d'aborder, mais qu'il me semble important de signaler. C'est que Liszt ne subordonne jamais son plan formel à un programme quelconque, et que tout au contraire, il adapte, déforme et change s'il le faut certains passages de son programme pour qu'ils soient conformes aux découpages structurels qu'il a établis.

BIBLIOGRAPHIE

CHANTAVOINE Jean (1910), *Liszt*, Alcan, Paris.

Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt (1943), traduite de l'allemand par Leopold Schmidt et Jacques Lacant, Gallimard, Paris.

GUT Serge (1999), "The chronological and psychological reasons for a double motivic relationship in the *Harmonies poétiques et religieuses*", *Liszt Society Journal*, 24, 8-12.

INDY Vincent d' (1909), *Cours de composition musicale*, Durand, Paris.

KLEINERTZ Rainer (2002), "La relation entre forme et programme dans l'œuvre symphonique de Liszt à l'exemple des *Préludes*", *Ostinato rigore*, 18, 85-98.

RAMANN Lina (1880-1883), *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

WALKER Alan (1989), *Franz Liszt*, tome I (1811-1861), traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Fayard, Paris.

ABSTRACT

The adaptation of Beethoven's sonata form in certain works of Liszt's mature years

When Liszt came to stay in Weimar in 1848, he had the ambition to compose some works, especially in the field of orchestral music, in order to prove his ability in applying the “Grand Form”. Before achieving his goal he hesitated and even committed errors. But finally he arrived. One of his greatest successes was the ingenious adaptation of Beethoven's sonata form, which he did so skillfully that sometimes – with superficial analysis – you will not be conscious of Beethoven's influence.

In this article the author tries to show how the sonata form is used as an underlying frame for the structure in the following works: the *Dante Sonate*, *Les Préludes*, *Prométhée* and the *B minor Sonate*.

In the conclusion the author gives a personal judgment on the particular situation of these works, inspired by Beethoven's model, in the general frame of Liszt's musical production.

KEY WORDS: Sonata form, F. Liszt, L. v. Beethoven.

CURRICULUM

SERGE GUT, musicologue, théoricien et compositeur, est Professeur émérite à la Sorbonne et Directeur honoraire du Département de musicologie. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles concernant l'analyse musicale, la musique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Ses travaux sur Liszt font autorité et son *Franz Liszt*, paru chez De Fallois/L'Âge d'homme en 1989 a reçu un prix de l'Académie des Beaux-Arts et le prix Orphée de la critique musicale. Une version revue et augmentée est parue en allemand à Sinzig, chez Studio-Verlag, en 2009. La version française remaniée et enrichie paraîtra en 2013 chez De Fallois. Son *Franz Liszt. Les éléments du langage musical* (Paris 1975) a été également actualisé pour son édition de 2008 chez Zurfluh (actuellement aux Editions Beauchesne, Paris).