

## **CHAPITRE 3 :** **Le modèle de l'épopée philosophique**

Les deux chapitres précédents ont permis de poser les bases théoriques de notre réflexion en resituant les déclarations de Mahler et Strauss dans le contexte esthétique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Or la théorie n'est pas toujours en accord avec la pratique, si bien qu'il est nécessaire de mener une étude précise — mais non forcément exhaustive — des poèmes symphoniques de Strauss, ainsi que du cas particulier de « Totenfeier » de Mahler, afin de vérifier si sujet littéraire et œuvre musicale s'articulent en pratique comme le suggère la théorie. L'objet du présent chapitre est donc de montrer de quelle manière cette relation entre sujet et œuvre, que nous avons située précédemment au niveau critique, se traduit dans la pratique musicale. Or il se trouve que Liszt a justement abordé la question de la pratique dans son essai sur *Harold* de Berlioz, quand, dans la troisième partie, il en vient à quitter le domaine purement esthétique pour aborder la notion d'« épopée philosophique ». Une exégèse de ce texte nous permettra de déboucher sur des résultats pratiques, issus de la théorie de Liszt, dont nous pourrons ensuite disposer pour l'analyse des œuvres de Strauss et de Mahler. Nous serons ainsi amené à opérer une nouvelle disjonction de cas et à distinguer entre les sujets se rapprochant du modèle lisztien de l'épopée philosophique (ces œuvres seront traitées dans le présent chapitre) et les sujets qui ne se conforment pas à ce modèle (et dont l'étude sera reléguée au chapitre 4). Ce n'est qu'au prix de cette distinction que nous serons méthodologiquement à même de mettre en évidence la véritable action critique de la musique sur la littérature ainsi que les origines de la forme des poèmes symphoniques de Strauss, et par ricochet dans la conclusion du quatrième chapitre, de la plupart des œuvres à programme de Liszt.

### **L'épopée philosophique comme « forme suprême »**

Si l'on compare le modèle de la critique esthétique tel qu'il nous est présenté dans la « théorie » esthétique de Schlegel et la relation entre sujet et œuvre proposée par Liszt pour la musique à programme, on est frappé par l'absence, chez ce dernier, d'une quelconque directionnalité. Chez Schlegel en effet, la critique est la production de la Forme dans l'œuvre, c'est-à-dire

l'élévation de l'œuvre d'art critiquée vers une forme plus élevée de l'art. La notion de progrès — ou plus exactement de progressivité — qui sous-tend toute cette esthétique culmine dans ce que W. Benjamin appelle la « forme suprême » de l'art et qui est identique, dans la théorie schlegélienne, au roman. Sans pour autant que cette forme puisse être définie de manière précise par une série de règles qui cloisonnerait le genre dans un domaine limité, le roman est cette forme qui, même si elle se réfléchit elle-même par le biais de la critique, ne peut plus produire que sa propre forme<sup>1</sup> : le roman se place ainsi au sommet d'une pyramide — infinie — du progrès. W. Benjamin dit fort justement à son sujet que « le roman n'excède jamais sa forme<sup>2</sup> » et que « chacune de ses réflexions peut être comprise comme se limitant elle-même, n'étant pas limitée par une forme de présentation réglée<sup>3</sup> ». Le roman est donc le but ultime vers lequel tend toute critique, mais que, par définition, elle n'atteint jamais. C'est précisément pour cela que le roman résiste à toute tentative visant à en circonscrire précisément la forme ou le contenu et que Schlegel, à la différence notamment de G. Lukács qui a entrepris la tâche herculéenne d'élaborer une « théorie » du roman, se contente sobrement de préciser que le roman est la « clé de voûte<sup>4</sup> » de la poésie romantique.

Or cette directionnalité de l'action critique en art manque totalement à la théorie de Liszt, du moins telle que nous l'avons exposée dans le chapitre précédent ; mais nous n'avons pas traité jusqu'ici de la troisième partie de son essai sur Berlioz, qui aborde précisément la notion de forme suprême en musique. Pour lui, la forme suprême en musique serait l'équivalent musical de ce qu'il nomme « épopée philosophique » en littérature et qui contiendrait, à l'instar du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, des tendances épiques. Le poème symphonique serait-il alors, en tant que genre majeur de la musique à programme, la forme suprême en musique pour Liszt ? Une analyse du genre de l'épopée philosophique et de ses rapports à la musique s'impose.

1. W. Benjamin qualifie la forme du roman comme étant celle dans laquelle « les romantiques trouvent la mise en œuvre la plus résolue de l'auto-limitation aussi bien que de l'auto-élargissement réflexifs » (Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 147).

2. *Ibid.*, p. 148.

3. *Loc. cit.*

4. Dans le fragment 252 de l'*Athenäum* (l'expression est citée dans la traduction d'Anne-Marie Lang dans : Philippe LACOUÉ-LABARTHE & Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978 [= Poétique], p. 135).

*Définition du concept d'épopée philosophique*

La définition de l'épopée philosophique chez Liszt s'inscrit dans une perspective historique fortement dynamique, puisque pour le compositeur, l'épopée philosophique serait la marque d'une forme de modernité en musique en même temps que le signe manifeste d'un progrès en art. La musique aurait atteint au XIX<sup>e</sup> siècle une nouvelle forme qui lui permettrait de dépasser les précédentes. Cette notion de progrès n'est bien entendu pas sans rappeler les conceptions de Schlegel sur l'art et place une nouvelle fois Liszt dans un paradigme éminemment romantique. Le fait même que ce soit sur cette idée que ce dernier ouvre sa réflexion sur la « forme suprême » de la musique instrumentale en est une preuve supplémentaire :

Si la musique ne se trouve pas sur la voie du déclin, si son progrès si rapide depuis Palestrina et sa brillante évolution depuis la fin du siècle passé n'est pas le but de son parcours, alors il nous semble plus que probable que le symphonie à programme porte en elle la capacité de donner à la période artistique actuelle une assise ferme, d'acquiescer autant d'importance que l'oratorio et la cantate et d'occuper à certains égards une position similaire vis-à-vis de l'idéal moderne que ces formes d'arts vis-à-vis de l'idéal de leur époque<sup>5</sup>.

Si Liszt oppose ici la musique à programme à l'oratorio et à la cantate, deux genres vocaux contre un genre instrumental, cela est certainement lié au fait qu'il est intimement convaincu du statut ambivalent de la musique à programme, à mi-chemin entre le genre vocal et le genre instrumental. La musique à programme a en effet d'une certaine manière « englouti » le texte et l'a intégré à sa propre forme de sorte à le dépasser, ou mieux à en présenter l'essence. Ce parallèle entre la musique à programme d'un côté et les genres de l'oratorio et de la cantate de l'autre permet à Liszt de donner une dynamique historique à son propos : en effet, dans les paragraphes qui suivent, il réinterprète les parentés apparentes qui existent entre le drame d'une part et l'oratorio et la cantate de l'autre, pour parvenir à la conclusion que, si dans le cas du genre littéraire comme dans celui des deux genres musi-

5. *Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befindet, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre glänzende Entwicklung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht das ihrem Lauf gesteckte Ziel ist : so scheint es uns mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie die Bestimmung in sich trägt, festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, vol. IV, p. 126)

caux concernés, l'action est représentée sur scène, la parenté entre oratorio, cantate et drame n'en est pas pour autant biaisée : en effet, pour lui, le manque de passion, de description des caractères et de péripéties inattendues placerait plutôt l'oratorio et la cantate sur le plan de l'« épopée antique » (*antikes Epos*), et non sur celui du drame :

Bien que l'apparition de personnages et le dialogue qu'ils mènent donnent à l'oratorio et à la cantate l'apparence de posséder des parentés fortes avec le drame, ceci n'est en fait qu'une illusion. Une analyse plus approfondie révèle en effet de suite une différence de disposition qui confirme cette impression. Le manque de conflit de passions, de description de caractères, de péripéties inattendues et d'une action associée apparaît [dans le cas de la cantate et de l'oratorio] de manière encore plus sensible que le manque de véritable représentation, si bien que nous n'émettons pas le moindre instant de doute quant à l'existence d'un lien de parenté fort avec le drame. Car nous sommes au contraire persuadé que la musique, dans les formes citées, se rapproche bien plus de l'*épopée antique* que du drame et qu'elle pourrait rendre au mieux les traits essentiels de l'épopée, tels qu'ils sont <sup>6</sup>.

Liszt cite ensuite les productions les plus réussies de l'art musical dans ce domaine : *Israël*, *Samson* et le *Messie* de Hændel, ou bien encore la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach et *La création* de Haydn jusqu'au *Paulus* de Mendelssohn <sup>7</sup>. Pour lui, ces œuvres ne sont pas proprement dramatiques, mais représentent un équivalent musical au genre épique antique en littérature.

La musique moderne — entendez par là la musique romantique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle — dispose selon Liszt de moyens techniques accrus grâce notamment à l'invention du programme et au développement de l'orchestre. Ces moyens doivent être mis au service d'une nouvelle forme de poésie qui a vu le jour au début du XIX<sup>e</sup> siècle et qui est le prolongement,

6. *Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben, mit dem Drama verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist diese doch nur scheinbar. Eine nähere Betrachtung läßt dies sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, daß hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama nicht besteht. Denn wir sind im Gegenteil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama, und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 127).

7. Cf. *ibid.*, p. 127.

dans l'esthétique moderne, de l'épopée antique : cette nouvelle forme de poésie, Liszt la qualifie d' « épopée philosophique » et en cite quelques exemples dont le *Faust* de Goethe, le *Manfred* de Byron ou — plus intéressant encore pour notre étude — le *Dziady* de Mickiewicz. La musique doit en d'autres termes suivre l'évolution de la littérature et passer elle aussi du genre épique antique au genre épique moderne. Si pour Liszt l'épopée antique s'adapte très bien à la scène et doit correspondre en musique aux genres de l'oratorio et de la cantate, l'épopée philosophique quant à elle doit abandonner la scène et devenir le modèle de la musique symphonique. Elle doit pour ce faire adopter ce qui pour Liszt devrait être le genre majeur de la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir la musique à programme et, en son sein, le poème symphonique :

Nous sommes d'avis que les formes, qui peuvent avoir pris pied et fleuri dans d'autres parties de la poésie et de la littérature que dans le domaine scénique et qui ont connu une croissance et un développement différents de ces formes-là, ne peuvent pas se laisser transposer sur scène, sans qu'on leur fasse violence. Au fond, les motifs de l'épopée classique se laissent encore mieux représenter sur scène que ces poèmes modernes, que nous appellerons ici « épopées philosophiques », faute de disposer d'un autre nom, et dont la plus grande est le *Faust* de Goethe, suivie du *Cain* et du *Manfred* de Byron ou du *Dziady* de Mickiewicz, des œuvres qui resteront des exemples immortels du genre <sup>8</sup>.

Liszt poursuit alors en tentant de préciser ce qui distingue l'épopée antique de l'épopée philosophique (ou moderne) :

Dans la première forme citée, c'est-à-dire dans la forme poétique classique, ce ne sont pas les personnages qui sont inadaptés au théâtre, mais l'action. Ce sont pourtant là des difficultés qu'un talent pourra surmonter pour obtenir un triomphe éclatant, ne serait-ce qu'au prix de nombreux efforts. Dans la deuxième forme [celle de l'épopée philosophique], ce sont les personnages eux-mêmes qui ne correspondent pas aux exigences de la scène,

8. *Wir haben die Ansicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen der Poesie und Literatur Wurzeln gefaßt und geblüht haben, als in denen der Bühne, und ein von ihren Gebilden ganz verschiedenes Wachstum und verschiedene Entfaltung erlebten, sich nicht auf sie übertragen lassen, ohne daß ihnen Gewalt angetan würde. Bei alledem lassen sich Motive aus dem klassischen Epos immer noch eher auf die Bühne verpflanzen als jene modernen Dichtungen, die wir in Ermangelung eines anderen Namens « philosophische Epopöen » nennen möchten, unter denen Goethes « Faust » die riesigste ist, neben dem Byrons « Cain » und « Manfred », oder die « Dziady » von Mickiewicz unterbliche Typen bleiben werden.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 128)

car ils sont pour la plupart traversés de sentiments dont les hauts et les bas restent inaccessibles à la majorité des spectateurs que constitue la masse du public <sup>9</sup>.

Et d'une manière encore plus lapidaire :

Le fondement et le but [de l'épopée philosophique] n'est plus la représentation des faits du héros, mais la représentation des affects qui s'imposent à son âme. Il est donc bien plus question de montrer comment pense le héros que comment il se comporte <sup>10</sup>.

Autrement dit, c'est parce que l'épopée philosophique exprime des sentiments et non des actions, qu'elle a sa place dans la musique instrumentale romantique : l'esthétique romantique n'avait-elle pas prononcé la nécessité, pour la poésie du moins, de renoncer à la description d'actions au profit d'une poésie éminemment intérieure qui soit l'expression des sentiments des personnages, plus que de leurs faits et gestes ? La musique, elle aussi, doit s'engager dans cette voie nouvelle.

L'analyse de Liszt va encore un peu plus loin puisqu'il affirme que les grandes œuvres de la littérature représentées sur scène ne peuvent pas montrer au spectateur le cours des passions qui fait l'essence même de ces œuvres. La musique à programme, comme l'épopée philosophique, devra renoncer à la scène — dont avaient encore besoin l'oratorio et la cantate — pour devenir purement instrumentale et ne présenter de l'œuvre littéraire qu'elle prend pour sujet que son essence même, c'est-à-dire la succession des passions et des états d'âme sous-tendant l'action. Liszt poursuit ainsi :

Peut-être le drame [musical] en serait-il capable [de présenter les affects du héros] ? Difficilement. Car la littérature n'est pas capable de représenter sur la scène des passions dont le cours méandreux doit être suivi depuis son début jusqu'à sa fin dans le tourbillon du passé. [...] Ou bien serait-ce peut-être la symphonie spécifiquement musicale qui serait le mieux à

9. *In der erstgenannten, der klassischen Dichtungsform, sind nicht die Personen für das Theater ungeeignet, sondern die Handlung. Doch sind das Schwierigkeiten, über welche das Talent einen, wenn auch nicht mühelosen, so doch um so glänzenderen Triumph feiern kann. In der zweiten sind es jedoch die Personen selbst, welche nicht mit den Bedingungen der Bühne übereinstimmen ; denn sie sind größtenteils von Gefühlen durchdrungen, deren Höhen und Tiefen der Majorität, welche die Masse des Theaterpublikums bildet, unzugänglich bleiben.* (loc. cit.)

10. *Grund und Zweck des Gedichtes [der philosophischen Epopöe] ist nicht mehr die Darstellung von Taten des Helden, sondern die Darstellung von Affekten, die in seiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er sich benimmt.* (ibid., p. 129)

même de représenter un pareil contenu ? De cela aussi nous doutons, parce que la conquête par la symphonie spécifique d'un style qui lui soit propre ne se concilierait que difficilement avec le style imposé d'un sujet, parce qu'elle ne pourrait pas se passer d'une cause visible et palpable. Le compositeur ne pourrait plus ici conduire notre imagination dans des régions où domine cet idéal commun à l'humanité et ne réussirait qu'à rendre l'auditeur d'autant plus confus qu'il ne lui donnerait pas précisément l'idée particulière qu'il a suivie. Il en est autrement s'il a recours au programme <sup>11</sup>.

Ici, Liszt reprend au fond l'idée très romantique qui consiste à considérer la musique — spécialement ici la musique à programme — comme étant la seule capable de parler la langue de l'âme (*Seelensprache*). Cette idée se trouve déjà dans les écrits de Schumann, lequel place la musique non pas du côté du « pittoresque », mais du « caractéristique », c'est-à-dire non pas dans la description de scène ou d'actions, mais véritablement dans le domaine du sentiment et plus particulièrement du sentiment *infini* <sup>12</sup>. Il incombe donc au genre symphonique moderne de faire progresser l'art musi-

11. *Vermöchte sie [die Musik] es [das Darstellen der Affekten des Helden] als Drama ? Schwerlich. Denn die Literatur selbst kann nicht die Leidenschaften auf der Szene darstellen, deren mäandrischer Lauf von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende in dem Strudel der Vergangenheit verfolgt werden muß. [...] Oder wäre vielleicht die spezifisch musikalische Symphonie besser geeignet, solche Stoffe zum Ausdruck zu bringen ? Auch das bezweifeln wir, weil das Ringen ihres unabhängigen Stils mit dem aufgezwungenen Stil eines Sujets unangenehm berühren, weil es der augenscheinlichen, faßbaren Ursache entbehren würde. Der Komponist könnte nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen eines der gesamten Menschheit gemeinsamen angehörnden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besondern, von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es, wenn er zum Programm greift.* (*ibid.*, p. 131–132)

12. Pour Schumann, le fait que la musique soit poétique (au sens schlegélien du terme, c'est-à-dire romantique) impliquait qu'elle devienne une *Seelensprache* : « Une musique qui ne ferait que de résonner et qui n'aurait ni signes ni langage permettant d'exprimer des états d'âmes ne serait qu'un petit art. » (*Eine Musik, die nur klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte, wäre eine kleine Kunst*, citation d'après C. FLOROS, « Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 [1977], p. 28) C. Floros parlera à propos de la musique romantique, non pas de *Tonmalerei* (litt. « peinture sonore »), mais de *Seelenmalerei* (litt. « peinture de l'âme ») : cf. C. FLOROS, « Psychodramen, tönende Autobiographie und illustrierende Programmmusik — Zu Richard Strauss' Tondichtung », in : *Richard Strauss. Leben — Werk — Interpretation — Rezeption. Kongreßbericht zum VI. Internationalen Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus Festtage 1989*, actes du 6<sup>e</sup> symposium international du *Gewandhaus*, Francfort / Leipzig, C.F. Peters, 1991, p. 437. C. Dahlhaus à son tour, dans ses thèses sur la musique à programme, qualifiera la musique à programme du XIX<sup>e</sup> siècle d'expression des « états d'âme » (*Seelenzustände*) : cf. C. DAHLHAUS, « Thesen über Programmmusik », in : *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1975, p. 191–192.

cal en le plaçant du côté du sentiment, c'est-à-dire en lui imposant une évolution parallèle à celle qui s'est faite en littérature du genre épique antique vers le genre épique moderne.

Pour résumer, Liszt fonde la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle, et la musique à programme en particulier, sur l'épopée philosophique, comme l'oratorio et la cantate classiques se fondaient sur l'épopée antique. L'épopée philosophique n'apparaît cependant pas comme une série de règles formellement identifiées auxquelles la musique à programme devrait se plier, mais elle donne une direction que cette dernière devra suivre. Liszt oriente donc le progrès en musique en lui fixant un but, tout comme l'avait fait Schlegel avec le progrès en littérature dont le point de mire était le roman. S'il est pour l'instant prématuré de vouloir rapprocher roman et épopée philosophique, force nous est de reconnaître que le système critique de Schlegel et la théorie lisztienne de la musique à programme fonctionnent sur des modes similaires : la progression de l'art vers l'expression de l'essence par l'intériorité. Le caractère métaphysique de l'art est d'ailleurs fortement souligné par les deux théories. En effet, la métaphysique de la musique instrumentale, postulée par les romantiques et notamment par Schumann, sert de toile de fond à l'argumentation lisztienne. En faisant du poème symphonique, en tant qu'équivalent musical de l'épopée philosophique, la forme absolue de la musique à programme — sa quintessence même —, Liszt place cette dernière sur le plan de l'infini des sentiments et de l'intériorité : l'art est alors ce qui permet de se pénétrer soi-même, de se comprendre et par là de remonter à l'Idée même de l'art. La transposition en musique de l'épopée philosophique littéraire apparaît alors comme cette « forme suprême » qui confère à la musique instrumentale une valeur hautement métaphysique et que le poème symphonique tentera d'atteindre, de même que le roman chez Schlegel constituait la forme ultime de la critique et ainsi la « clé de voûte » de la poésie romantique.

#### *Épopée philosophique et poème symphonique*

La théorie de Liszt souffre néanmoins de certaines imprécisions, voire de sérieux problèmes méthodologiques. En effet, la troisième partie de son essai nous expose certes les caractéristiques de l'épopée philosophique, mais ne précise qu'implicitement que la musique à programme devrait suivre une évolution *analogue* (l'épopée philosophique sert simplement de terme de comparaison dans le système lisztien, mais elle n'est en aucun cas une œuvre musicale, d'où le rapport de type « analogique »). C'est justement dans



cette relation analogique que réside toute la difficulté de l'exposé de Liszt, car le poème symphonique ne peut que tendre à posséder les mêmes caractéristiques que l'épopée philosophique ; il ne peut être épopée philosophique lui-même, puisque c'est un genre musical, et non littéraire. Les critères permettant de définir l'épopée philosophique sont-ils seulement transposables dans le domaine musical ? Si tel était le cas, un poème symphonique qui prendrait une épopée philosophique pour sujet littéraire devrait donc en présenter l'exacte « traduction », puisqu'il aurait trouvé dans son sujet le modèle absolu dont il devrait s'inspirer. Or tel n'est pas le cas : ici, c'est la pratique compositionnelle de Liszt qui nous permet de pallier les imprécisions théoriques et de préciser quelle est la marge d' « approximation analogique » entre épopée philosophique et poème symphonique.

La *Faust-Symphonie* de Liszt se base, si l'on en croit les exemples présentés par le compositeur lui-même dans son essai sur Berlioz, sur une épopée philosophique. En l'occurrence, il s'agit du *Faust* de Goethe. Or Liszt, s'il reprend — ainsi que l'a montré Márta Grabócz — la dramaturgie goethéenne en rendant musicalement sensible la succession des quatre « états de conscience » traversés par le héros au cours du drame<sup>13</sup>, ne vise pas à peindre musicalement les faits et gestes, ni même les scènes concrètes du périple de Faust dans le monde : Liszt est seulement intéressé par ces « états de conscience », c'est-à-dire au fond par la succession des différents ressentis du héros, et non par la transcription en sons de tout le drame de Goethe. D'ailleurs, si tel avait été le cas, Liszt donné aux trois mouvements de sa symphonie le nom des trois personnages principaux (respectivement Faust, Marguerite et Méphistophélès). S'il nous faut déduire des travaux de M. Grabócz que les titres sont des leurres (comme ce sera d'ailleurs aussi le cas dans *Macbeth* de Strauss) et que seuls sont présentés les états de conscience de Faust (en lien certes avec ce que ce dernier éprouve envers ou pour Marguerite et Méphisto), le fait même que les titres évoquent des per-

13. Cf. Márta GRABÓCZ, « Structures narratives des "épopées philosophiques" de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt », *Studia Musicologica Academica Scientiarum Hungarica* 28 (1986), p. 113. Ces quatre « états de conscience », que M. Grabócz reprend à l'analyse du *Faust* par G. Lukács, sont : (1) « le problème philosophique de l'expérience : l'impossibilité de la connaissance, son parcours héroïque et tragique », (2) « la tragédie de Marguerite, le conflit entre homme et femme », (3) « la création, l'action, la naissance du nouvel art » à travers la scène de l'antiquité et (4) « la solution de la tragédie : la mort, le salut de Faust extrapolé dans l'au-delà, dans le paradis catholique qui symbolise l'accomplissement du progrès illimité de l'homme » (*loc. cit.*).

sonnages de la pièce, et non pas des scènes ou des actions, indique que Liszt place indiscutablement le contenu de sa symphonie sur un plan psychologique. La symphonie présente en fait l'essence *épique* de l'œuvre, dans le sens où elle rend sensible les afflictions et les états d'âme des différents protagonistes : elle parachève d'une certaine manière l'œuvre de Goethe, en ne présentant de cette dernière que l'essentiel (c'est-à-dire les sentiments) sans avoir à l'enrober dans un décorum inutile d'actions. Liszt ne l'avouait-il pas à demi-mots dans son essai sur *Harold*, lorsqu'il affirmait qu'« au fond, les motifs de l'épopée classique se laissent encore mieux représenter sur scène que ces poèmes modernes, que nous appellerons ici "épopées philosophiques" » ? Seule la musique est au fond capable de montrer ce que la littérature n'est plus à même de présenter : l'essence de l'œuvre, c'est-à-dire la succession des sentiments et états d'âme des protagonistes. Par cette relation implicite de parachèvement qui unit sa symphonie au drame de Goethe, Liszt confère à l'œuvre musicale et au poème symphonique en particulier un statut *critique* vis-à-vis de la littérature, puisqu'un des objectifs premiers de la critique est précisément pour les romantiques de parachever l'œuvre qui, par définition, est toujours imparfaite, inachevée.

Il semble donc qu'à ce stade de notre réflexion le poème symphonique ait pour tâche de rendre sensible l'essence de l'épopée philosophique, si bien que le rapport d'analogie entre épopée philosophique et poème symphonique, dans la pratique, se dissout dans la notion implicite de critique qui sous-tend toute la pensée lisztienne. Cette dernière est étroitement dépendante de la pensée romantique sur l'art, selon laquelle la musique est la langue de l'âme par excellence et pour laquelle la musique doit présenter le ressenti de l'âme et non l'action dans la contingence de ses différentes péripéties. L'épopée philosophique est donc effectivement ce vers quoi la musique à programme doit tendre, tout en étant consciente de sa propre spécificité qui l'oblige à dépasser le modèle littéraire — et non pas à le copier ni même à le transposer —, pour recréer sur sa base une forme qui en présente l'essence, puisqu'elle l'aura dépouillée de ses moments étrangers (dialogues, divisions en scènes, action considérée comme « événement », etc.).

L'imperfection de l'analogie entre épopée philosophique et poème symphonique chez Liszt se mesure cependant aussi à un second niveau. Si nous avons considéré jusqu'ici des œuvres de musique à programme qui prenaient pour sujets des épopées philosophiques, il nous reste à traiter le cas — tu par Liszt bien entendu — où le sujet ne relèverait pas de l'épopée philosophique. Il y aurait là un hiatus entre les caractéristiques du sujet et

celles de la musique. Comment lever ce hiatus ? La première solution consisterait à ne pas écrire de musique sur des œuvres qui ne soient pas des épopées philosophiques : nous savons que cette hypothèse ne tient pas, puisque Liszt a lui-même composé sur ou d'après Dante par exemple ; Strauss, pour sa part, écrira d'après Shakespeare. Or si la musique à programme doit présenter les caractéristiques, critiquement transposées en musique, de l'épopée philosophique, elle peut donc être amenée à ne pas pouvoir rendre musicalement le sujet qu'elle entend traiter. Ici se pose un problème que seule la pratique nous permettra de résoudre dans le cas de Strauss en analysant la manière dont est traité par exemple un sujet comme *Macbeth*. C'est pour cela que nous distinguerons dans nos analyses entre des œuvres prenant pour sujet des épopées philosophiques (ou du moins des œuvres qui, de par leur esthétique et leur forme, s'en rapprochent) et les poèmes symphoniques se basant sur des œuvres ne répondant pas aux critères de l'épopée philosophique. Nous pouvons néanmoins déjà donner ici une réponse partielle à la question que nous venons de soulever : en effet, si la musique adopte une attitude critique vis-à-vis de l'œuvre littéraire, elle dispose de cette liberté propre à la critique de traiter l'œuvre comme elle l'entend, et donc de produire une forme de type épique dans une œuvre dramatique. C'est ainsi que nous assisterons dans le cas de ces sujets ne relevant pas de l'épopée philosophique à une « romantisation » du sujet, visant à en présenter la substance épique (entendue ici comme la présentation des données psychologiques de l'œuvre, donc de la succession des états d'âme du héros). Une œuvre comme *Macbeth* se verra ainsi ramenée à un monologue de Macbeth, alors même que la pièce de Shakespeare foisonne de personnages secondaires et d'intrigues parallèles.

La « théorie » de l'épopée philosophique présente certes quelques imprécisions, puisqu'elle ne définit pas explicitement les termes du rapport entre épopée philosophique et musique à programme ; toutefois, elle nous permet de préciser *a posteriori* le rôle critique de la musique vis-à-vis de son sujet. Cette critique se fait dans une direction précise, qui est celle de l'épopée philosophique et qui vise donc à ne présenter dans l'œuvre musicale que la succession des états d'âme du héros, celle-là même qui constitue la caractéristique du roman, et plus généralement de la littérature, du XIX<sup>e</sup> siècle. Les systèmes schlegélien et lisztien de l'art présentent de troublantes similitudes, puisque l'un comme l'autre reposent sur l'idée d'un progrès culminant dans une forme suprême de nature épique ; celle-ci relève dans les deux cas du genre épique moderne, ce qui se traduit par la présentation

d'un récit non plus objectif comme dans l'épopée antique, mais vu à travers l'intériorité du héros qui le dissout dans l'élément psychologique. La structure additive du récit épique antique qui présentait une succession d'épisodes différents les uns des autres se transmue en structure additive-variative qui présente les différents épisodes comme une variation d'une disposition intérieure du héros. Si cette caractéristique du genre épique moderne n'a été théorisée que relativement tard en littérature (G. Lukács fut un des premiers à l'énoncer sous cette forme), Liszt n'hésite pas à théoriser ce nouveau type de forme dès son essai sur Berlioz. Ceci aura notamment pour conséquence de brider en partie l'invention des compositeurs qui, non seulement disposent avec l'épopée philosophique de la forme suprême à atteindre, mais qui en plus se sentent contraints par l'utilisation d'une technique, qui est celle de la variation de caractère. La conséquence principale en sera paradoxalement une standardisation de la forme, au lieu que justement la forme musicale puisse se construire librement et sans contraintes à partir de l'idée même de la critique. Mais de quelle manière Liszt définit-il au juste cette technique de variation ?

#### *Épopée philosophique et variation de caractère*

Liszt se propose de définir, dans son essai sur Berlioz, une technique musicale permettant de présenter, dans une forme musicale cohérente, la succession de ces états d'âme, qui constitue le fondement même de la musique à programme : cette technique est celle de la « variation de caractère » (la terminologie est reprise ici à la théorie d'Adolf Bernhard Marx<sup>14</sup> ; elle n'est en aucun cas le fait de Liszt). Liszt met en évidence cette technique à partir de l'analyse de l'œuvre de Berlioz et explique qu'elle est la seule à même de présenter les contenus émotifs issus de l'épopée philosophique sur un mode analogue à celui adopté par cette dernière :

Pour transposer dans le domaine de la musique instrumentale un système de pensée analogue<sup>15</sup> à celui de l'« épopée philosophique », Berlioz

14. Cf. Adolf Bernhard MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 3 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1857, vol. III, p. 59.

15. Liszt se trahit ici par l'emploi de l'adjectif « analogue » (*analog*), lequel insiste bien sur le fait que, comme nous l'avancions plus haut, l'épopée philosophique ne peut être qu'un *analogon* au poème symphonique et que, par conséquent, un poème symphonique ne pourra jamais être une épopée philosophique. Derrière cet adjectif se cache donc une notion implicite de hiérarchie, et par là de critique : les deux formes, littéraires et musicales, sont apparentées, mais ne sont ni identiques ni même sur un pied d'égalité.

dut inventer une nouvelle méthode qui correspondît aux besoins de l'artiste et qui satisfasse aux exigences de son art. Il ne se trompa pas, lorsqu'il essaya de rendre réalisables des descriptions orchestrales que l'on considérait avant lui comme irréalisables, en symbolisant un individu par une mélodie et en faisant apparaître cette dernière dans les différents mouvements de la symphonie [*Harold en Italie*] dans des coloris différents, de sorte à ce qu'elle rendît en même temps l'état d'esprit général dans lequel celui-ci se trouvait. En employant cette symbolisation dont il était le seul à pratiquer l'usage, Berlioz eut la possibilité, non seulement d'indiquer la présence ou l'absence de son héros dans les différentes scènes, mais aussi à l'aide de modulations, de tournures rythmiques et de l'expression harmonique, de rendre intelligibles tous les élans et revirements du sentiment. Cette innovation avait une telle portée que celui qui la teste à tout prix sans préjugé ni *a priori* négatif ne pourrait que reconnaître en elle un enrichissement fructueux de nos moyens artistiques, dans tous les domaines d'application, qui amènerait, en fonction du caractère du compositeur et du sujet choisi, les plus heureuses combinaisons d'idées <sup>16</sup>.

Le compositeur continue son exposé comme suit, en reliant variation de caractère et succession d'états d'âme <sup>17</sup> :

16. *Um in der Instrumentalmusik einen der « philosophischen Epopöe » analogen Gedanken durchzuführen, mußte Berlioz eine neue, den modernen Bedürfnissen des Künstlers entsprechende und seiner Kunst Genüge leistende Methode erfinden. Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, daß er ein Individuum durch eine Melodie symbolisierte und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten ließ, so daß sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisierung erreichte Berlioz die Möglichkeit, nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Szenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen. Diese Neuerung ist so weittragend, daß, wer sie ohne Vorurteil und ohne Vorsatz der Opposition um jeden Preis prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muß, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 143)

17. On trouvera deux exposés analytiques sur la variation de caractère chez A. B. Marx dans les ouvrages de Márta Grabócz (cf. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de F. Liszt*, Budapest, MTA Institut de musicologie, 1987 ; Paris, Kimé, <sup>2</sup>1996, p. 125–150 [chapitre VI : « Influence de l'objet et du programme associatifs aux formes et aux caractères de variation (Types de la variation) »]) et de Eero Tarasti (cf. Eero TARASTI, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki, Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978, p. 134). Ces deux auteurs montrent comment la variation de caractère permet de rendre, ainsi que le pense Liszt, une succession d'états d'âme.

Dans la musique dite classique, le retour et le développement thématique des thèmes est déterminé par des règles formelles que l'on doit scrupuleusement observer, malgré que les compositeurs de cette époque ne possédassent pour ce faire pas d'autre contrainte que celle de leur propre imagination et qu'ils trouvassent eux-mêmes les dispositions formelles que l'on veut maintenant ériger en loi. Dans la musique à programme, en revanche, le retour, la permutation, la transformation et la modulation des motifs est conditionnée par leur rapport à une idée poétique. Ici ce n'est pas la loi formelle qui impose à un thème d'en appeler un autre, ici la succession des motifs n'est pas le fait de rapprochements stéréotypés ou d'oppositions de timbres entre eux, et le coloris en tant que tel ne détermine pas le regroupement des idées. Toutes les considérations exclusivement musicales sont, bien qu'elles ne soient pas négligées<sup>18</sup>, assujetties à celles de l'action du sujet donné. Par conséquent, l'action et le sujet de ce genre symphonique prétendent représenter un intérêt supérieur au traitement technique du matériau musical, et les impressions indéfinies de l'âme sont élevées au rang d'impressions définies grâce à un plan exposé, qui est enregistré dans ce cas par l'oreille, un peu comme un cycle d'images est enregistré par l'œil. L'artiste qui privilégie ce genre d'œuvres d'art bénéficie de l'avantage de pouvoir relier tous les affects, que l'orchestre peut rendre avec une si grande puissance, à un déroulement poétique<sup>19</sup>.

En définitive, la démarche de Liszt apparaît comme paradoxale, puisque dans sa théorie, le compositeur-théoricien insiste sur la nécessité de laisser la forme musicale libre d'évoluer et de se renouveler à son gré, incitant ainsi les compositeurs de sa génération à créer de nouvelles formes.

18. Nous retrouvons l'idée d'une nécessaire conciliation des logiques poétique et musicale, telle que la formulait Strauss.

19. *Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programmusik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor; hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet. Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponierten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie Bilderzyklus vom Auge, aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug gibt, genießt den Vorteil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 143–144)

Dans la suite de son exposé, alors que c'est cette fois non plus l'auteur et le théoricien qui parlent, mais le compositeur, Liszt en vient à préciser de manière assez explicite la façon dont le compositeur pourra procéder pour tenter d'atteindre la forme parfaite de l'épopée philosophique. Si cet exposé n'a bien entendu aucune valeur coercitive et que Liszt laisse au fond le compositeur libre d'appliquer ou non le principe de variation mis en évidence chez Berlioz, le fait même que Liszt puisse simplement évoquer cet aspect apparaît en contradiction avec sa revendication esthétique d'une forme libre et en perpétuelle évolution. Nous verrons ainsi, à travers l'analyse des poèmes symphoniques de Strauss, comment l'idée d'une forme absolue incarnée par l'« épopée philosophique musicale <sup>20</sup> » a encouragé et orienté l'action critique de la musique à l'égard de l'œuvre littéraire, en même temps qu'elle a incité les compositeurs à se rapprocher toujours plus de ce modèle au point d'en arriver à une saturation de leur faculté d'invention et au recours, malgré la diversité des sujets mis à leur disposition, à de nouveaux stéréotypes formels <sup>21</sup>.

### « Totenfeier », une épopée philosophique ?

Le fait — assez singulier, il faut le reconnaître — que Liszt cite parmi les exemples les plus réussis d'épopées philosophiques le *Dziady* de Mickiewicz et que le titre allemand de ce drame (« Totenfeier <sup>22</sup> ») ait précisément été choisi par Mahler comme titre de ce qui devait devenir plus tard,

20. Nous usons ici d'un abus de langage : il s'agit en fait plus exactement de l'« équivalent musical de l'épopée philosophique littéraire ».

21. Nous rejoignons ainsi l'étude menée par Márta Grabócz sur les œuvres pour piano de Liszt et dans laquelle elle a montré entre autres l'importance de la variation de caractère dans la constitution d'un schéma narratif commun à toutes les œuvres étudiées, quel que soit leur programme (cf. Márta GRABÓCZ, *Morphologie, op. cit.* en général, et Márta GRABÓCZ, « Renaissance de la forme énumérative [...] », *Studia Musicologica Academica Scientiarum Hungaricae* 26 (1984), p. 199–218 en particulier). Sur l'influence de la variation de caractère dans l'émergence de la forme à double fonction, voir C. DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber Verlag, 1988, p. 383 & 392.

22. Nous avons choisi d'adopter tout au long de notre travail l'orthographe moderne de ce titre, c'est-à-dire « Totenfeier » (et non « Todtenfeier »). La plupart des travaux musicologiques mentionnent toujours l'œuvre dans cette orthographe, bien que l'orthographe choisie par Mahler dans son manuscrit soit « Todtenfeier » (cf. MAHLER, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éditée par la Société Internationale Gustav Mahler, suppl. vol. I [« Totenfeier »], Vienne, Universal Edition (UE 13827), 1988, « Vorwort », [page I]).

au prix de quelques modifications certes, le premier mouvement de sa *Deuxième symphonie*, appelle de notre part quelques remarques. Si le remarquable travail mené par Stephen E. Hefling sur ce mouvement apparaît d'emblée comme la référence incontestable en la matière, il n'en est pas moins qu'il y a encore lieu de compléter l'étude du musicologue anglo-saxon par une étude technique et analytique de ce mouvement. En effet, S. Hefling met remarquablement en avant dans son analyse les parentés possibles entre l'œuvre de Mickiewicz et celle de Mahler : par exemple, la troublante correspondance entre la division de la quatrième partie du drame de Mickiewicz (celle qui a précisément pour héros le prénommé Gustave) en trois heures évoquant chacune un aspect bien précis de la personnalité du héros<sup>23</sup> et la structure tripartite de la forme adoptée par Mahler dans son mouvement. Si dans le drame de Mickiewicz chaque heure est séparée de la précédente par un coup de cloche, chez Mahler chaque section est séparée par un coup de tam-tam<sup>24</sup>. Ce détail peut paraître anodin, mais ne manque pas de renforcer un peu plus les parentés entre les deux œuvres ainsi que la qualité potentielle de « sujet » du drame de Mickiewicz. Par ailleurs, l'idée du suicide autour de laquelle gravite le drame de Mickiewicz est indirectement présente dans le mouvement symphonique de Mahler puisque, comme le note S. Hefling, le retour du thème principal à la mesure 67 (exemple 1a) n'est pas sans rappeler dans l'arpège de septième ascendant le motif du suicide dans le lied « Ich hab' ein glühend Messer » (« J'ai une lame brûlante<sup>25</sup> ») de Mahler (exemple 1b)<sup>26</sup>. (Cet argument serait toutefois à nuancer, car, dans le premier cas, il s'agit d'un accord de septième mineure avec quinte diminuée, arpégé en position de seconde dans l'ambitus d'une octave juste, tandis que l'accord du lied est un simple accord de septième diminuée à l'état fondamental entendu dans un ambitus de septième diminuée.) Enfin, la présence de la mention « Chant » (*Gesang*) dans les esquisses pourrait faire un parallèle avec le chant qu'entonne Gustave dans l'œuvre de Mickiewicz : si la thématique du chant de Gustave évolue de la description de l'amour vers la plainte d'un amour impossible et malheureux, le thème du

23. La première heure est celle de l'amour, la seconde celle du désespoir et la troisième celle de la mise en garde.

24. Cf. Stephen E. HEFLING, « Mahler's "Totenfeier" and the Problem of Program Music », *19th Century Music* XII (1988), p. 32.

25. Traduction reprise à : Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. I, p. 936.

26. Cf. *ibid.*, p. 33.



**EXEMPLE 1a** : retour du thème principal de « Totenfeier » à la mesure 67

Flûtes, mes. 67-69

**EXEMPLE 1b** : motif du suicide dans « Ich hab' ein glühend Messer »*Ich hab' ein glühend Messer*, mes. 1-2 (réd. pour piano)

« Chant » dans l'œuvre de Mahler évolue de la tonalité euphorique et lumineuse de *mi* majeur jusqu'aux profondeurs sombres et graves de *mi* bémol mineur<sup>27</sup>.

Nous pourrions multiplier les exemples à l'envi ; nous laissons cependant au lecteur le soin de se reporter, s'il désire avoir des compléments d'information, à l'article de S. Hefling ou à sa thèse de doctorat<sup>28</sup>. Pour notre analyse, il importe de noter que les parentés qu'il met en avant sont à situer sur le plan du contenu. Au vu des remarques faites au début de ce chapitre sur l'épopée philosophique et les conséquences qu'en tirait Liszt sur le plan de la technique musicale, il nous paraît important de situer notre analyse sur le plan formel. Il ne faut en effet pas perdre de vue que le mouvement de Mahler porte un titre (« Totenfeier ») et que le compositeur l'avait considéré comme un poème symphonique<sup>29</sup>. Bien que Mahler ait toujours renié une quelconque influence de Liszt sur son œuvre, ou plus exactement bien qu'il n'ait jamais eu une grande admiration pour le compositeur de la *Faust-Symphonie*, dont il avouait à Natalie Bauer-Lechner que « la médiocrité du contenu et le bâclage trop visible de ses compositions ressemblent, quand on les regarde de plus près, aux fils d'un habit mal tissé qui ressortent

27. Cf. *ibid.*, p. 34.

28. Cf. S. E. HEFLING, « The Making of Mahler's 'Totenfeier' », 3 vol., thèse de doctorat, université de Yale, 1985.

29. Cf. MAHLER, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, suppl. vol. I, [page de titre].

et se voient après qu'il a été porté peu de temps <sup>30</sup> », il semblerait que son attitude vis-à-vis de l'esthétique *neudeutsch* que représentait Liszt n'ait pas été aussi tranchée que ses propos veulent bien le laisser entendre. Il faut déjà rappeler que si Mahler critique Liszt dans cette déclaration, c'est le compositeur et non le théoricien de la musique à programme qu'il vise. Ses attaques contre Liszt sont autant de critiques à sa technique et à ses œuvres, mais non pas à son esthétique. On pourrait même interpréter cette déclaration comme un reproche fait à Liszt de n'avoir finalement pas su exploiter le potentiel de la musique à programme. Il ne faut pas perdre de vue à ce propos que Mahler n'a jamais été totalement insensible à l'esthétique *neudeutsch* : le fait que sa *Première symphonie* était en réalité, dans la version de Hambourg du 27 octobre 1893, un « Poème symphonique en forme de symphonie <sup>31</sup> » (*Tondichtung in Symphonieform*), qu'il en allait de même pour le mouvement « Totenfeier » et que dans sa version de la fin juin 1896 la *Troisième symphonie* devait prendre le titre de « Le réveil de Pan, poème symphonique <sup>32</sup> » (*Pans Erwachen, symphonische Dichtung*) en est une première preuve. De surcroît, Mahler a rencontré Hans von Bülow en novembre ou décembre 1891 et lui a joué « Totenfeier » dont il avait fait parvenir la partition quelques semaines plus tôt pour avis. Si Bülow a clairement affiché son dégoût pour l'œuvre, sans que nous n'en connaissions véritablement les raisons (nous savons juste qu'il se bouchait les oreilles à chaque fois que Mahler tentait d'enchaîner plus de deux mesures <sup>33</sup>), cette anecdote ne manque pas de témoigner du souci de Mahler de plaire à celui qui était l'un des plus grands défenseurs de la cause *neudeutsch* et qui devait conduire, à la même période, le jeune Strauss vers le succès, que l'on connaît aujourd'hui, de ses poèmes symphoniques. Que Mahler ait précisément choisi de présenter « Totenfeier » à Bülow et non pas une autre œuvre de son crû, est peut-être simplement à mettre sur le compte du fait que c'était là la dernière œuvre qu'il venait de composer et celle qu'il considérait comme la

30. Natalie Bauer-Lechner relate ici une déclaration que lui fit Mahler au cours de l'été 1893, soit au moment même où le compositeur travaillait à sa *Deuxième symphonie*, et dans laquelle le compositeur opposait son opinion sur les œuvres de Liszt à celle de Strauss (Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler: Mahleriana*, trad., introduit et annoté par Isabelle Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 42).

31. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 966.

32. Cf. *ibid.*, p. 1039.

33. Cf. Herta et Kurt BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart, Gert Hatje, 1994, p. 92–93 (la datation de cette anecdote a été faite d'après une lettre du compositeur à son ami Friedrich Löhr).

plus accomplie. Mais il est aussi vraisemblable que Mahler ait choisi de faire entendre « Totenfeier » à Bülow précisément parce que cette œuvre était pour lui la plus en adéquation avec la conception qu'avait Bülow de la musique. Ceci constitue un argument supplémentaire qui nous porte à croire que « Totenfeier » n'est pas sans entretenir quelques parentés esthétiques avec la musique à programme telle que la définissait Liszt.

Une preuve supplémentaire de l'attachement de Mahler à l'esthétique lisztienne de la musique à programme réside dans le fait que « Totenfeier » a très rapidement été conçu comme un mouvement indépendant, et non comme le premier mouvement d'une symphonie. Si tel pouvait pourtant encore être le cas dans la première esquisse de l'œuvre datée du 8 août 1888 où Mahler avait noté « Symphonie en *do* mineur. 1<sup>er</sup> mouvement », ce projet semble avoir été bien vite abandonné. Déjà en septembre de la même année, le mouvement était devenu « Totenfeier » et semblait avoir pris son indépendance vis-à-vis du projet plus vaste de symphonie. Durant cinq ans, le mouvement est resté isolé, sans que Mahler ne l'intègre à un quelconque ensemble symphonique en plusieurs mouvements. En octobre 1891, Mahler essaiera même de faire publier l'œuvre par l'éditeur de Mayence B. Schott's Söhne, malheureusement sans succès<sup>34</sup> : ce détail mérite d'être souligné, car il prouve que Mahler concevait tout à fait de pouvoir publier « Totenfeier » comme mouvement indépendant. Il dirigera d'ailleurs ce mouvement, sans les quatre autres mouvements de la *Deuxième symphonie*, le 16 mars 1896 à Berlin, alors même que la *Deuxième symphonie* avait déjà été complètement achevée et qu'elle avait été donnée en intégralité le 13 décembre 1895 — soit quelque trois mois plus tôt — à Berlin<sup>35</sup>. Au vu de ces données, on ne peut plus que difficilement contester l'indépendance de « Totenfeier » vis-à-vis des autres mouvements de la symphonie : faut-il encore ajouter à cela que même la version révisée de ce mouvement, telle que Mahler l'intégrera dans sa *Deuxième symphonie*, restera toujours séparée des quatre autres mouvements par une pause de cinq minutes ?

Le but de notre analyse de « Totenfeier » n'est pas tant de mettre en avant les rapports qui peuvent exister entre l'œuvre de Mahler et celle de Mickiewicz, mais plutôt de montrer qu'à travers la facture de ce mouvement, Mahler témoigne de son attachement à l'esthétique de la musique à programme et qu'il n'a pas été aussi indifférent aux théories de Liszt qu'il

34. Cf. Gustav MAHLER, *Sämtliche Werke, op. cit.*, suppl. vol. I, « Vorwort », [page I].

35. Cf. *loc. cit.*

ne voulait bien le prétendre. Certes « Totenfeier » occupe une place à part dans l'œuvre du compositeur, mais elle atteste de certaines préoccupations de Mahler à un moment donné de sa carrière qui nous permettront de comprendre sur quel plan situer le reste de sa production symphonique. Cela nous permettra dans les chapitres suivants de justifier en partie certaines parentés entre Mahler et Strauss, en même temps que cela mettra en avant l'importance du « modèle » de l'épopée philosophique — ou du moins du genre épique en général — dans l'histoire de la symphonie postromantique.

#### *Caractéristiques génériques de l'œuvre de Mickiewicz*

Avant d'en venir à l'analyse du mouvement à proprement parler, il nous faut rapidement faire le point sur la place du *Dziady* de Mickiewicz dans l'imbroglio des genres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Liszt qualifie l'œuvre d'épopée philosophique, c'est peut-être parce qu'elle présente, comme le *Faust* de Goethe d'ailleurs, des caractéristiques épiques intégrées à une structure dramatique. Ce statut hybride entre drame et épopée confèrera à notre analyse une dynamique intéressante dans la perspective d'une étude sur l'influence du genre épique dans la musique symphonique.

Le *Dziady* de Mickiewicz est composé de quatre parties distinctes qui rendent de prime abord sa forme assez complexe, pour qui ne serait pas familier de l'œuvre. En effet, les deux premières parties ont été rédigées en 1823<sup>36</sup> et constituent un ensemble assez cohérent : elles sont regroupées par Mickiewicz sous le titre de « Les Aïeux. Poème » et relèvent donc dans leur ensemble plus directement de la poésie que la seule première partie à laquelle Mickiewicz a curieusement accolé le qualificatif de « Spectacle<sup>37</sup> ». La troisième partie, quant à elle, est de nouveau un « Poème », mais se compose de neuf scènes<sup>38</sup> et d'un prologue, ce qui lui confère génériquement

36. Les parties semblent ne pas avoir été numérotées dans l'ordre dans lequel elles virent le jour. La numérotation de Mickiewicz constitue de nos jours encore un mystère pour la communauté scientifique (voir à ce propos : Gerda HAGENAU, *Adam Mickiewicz als Dramatiker*, Francfort/Main, Peter Lang, 1999, vol. 61, p. 72).

37. Tous les titres des sections et parties du *Dziady* de Mickiewicz sont donnés dans la traduction française de Robert Bourgeois (cf. Adam MICKIEWICZ, *Les Aïeux*, trad. Robert Bourgeois, préface d'Andrzej Wajda, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 1998). Cette édition tient compte des dernières recherches sur Mickiewicz, et c'est pour cette raison que nous y ferons systématiquement référence.

38. Six seulement des neuf scènes portent un titre : ce sont les scènes II (« Improvisation »), IV (« Une maison villageoise près de Lwów »), V (« La cellule de Prêtre Piotr »), VII (« Un salon à Varsovie »), VIII (« Monsieur le Sénateur ») et IX (« La nuit des Aïeux »).

un statut hybride entre poème et drame. D'après les travaux de S. Hefling, ce sont vraisemblablement les parties II et IV qui auraient inspiré Mahler — ou bien qui aurait pu lui révéler *a posteriori* une quelconque parenté avec son mouvement symphonique —, si bien que nous concentrerons notre attention sur ces deux parties en particulier. Cette hypothèse est d'ailleurs d'autant plus plausible que le héros de la quatrième partie porte le même prénom que Mahler et que c'est certainement à cette partie de l'ouvrage que le compositeur a été le plus sensible<sup>39</sup>.

Les parties II et IV ne sont pas sans présenter une certaine ambiguïté quant à leur possible « classification » générique : elles semblent en effet se situer à mi-chemin entre le drame et l'épopée. Si S. Hefling note sobrement que le *Dziady* est une « épopée dramatique<sup>40</sup> » (*dramatic epic*), il n'en résout pas pour autant le problème qui se pose à nous, car il ne précise pas de quelle manière une épopée peut justement présenter des traits dramatiques, ni même ce qu'il faut au juste entendre par « épopée ». Cette ambiguïté générique n'est pas levée non plus par l'intitulé de Mickiewicz, puisque le terme « poème » peut désigner autant un genre dramatique qu'épique. Goethe et Schiller ne cherchaient-ils pas à distinguer, dans leur correspondance des années 1797–98, le « poème épique » du « poème dramatique » ? La présence d'une structure dialoguée dans la deuxième partie laisserait penser à une influence du genre dramatique, mais la parenté évidente entre le contenu des deuxième et quatrième parties du *Dziady* et le *Werther* de Goethe placerait l'œuvre plutôt dans le domaine du roman, donc dans celui du genre épique<sup>41</sup> : Gustave n'incarnerait en effet rien d'autre que le jeune Adam Mickiewicz, ce poète et esthète romantique, entièrement rongé par son mal d'amour et de vivre, sensible à la nature et obsédé par la libération que pourrait lui procurer le suicide.

L'ambivalence entre drame et épopée semble donc bien réelle. Elle l'est d'autant plus que les deux genres se sont de plus en plus interpénétrés

On notera qu'il existe en plus une troisième partie intitulée « Fragment » qui se superpose à la partie « Poème » et qui se compose de sept sous-parties (cf. *ibid.*, p. 293–331).

39. Cette parenté a aussi été relevée par Henry-Louis de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1012).

40. S. E. HEFLING, « Mahler's "Totenfeier" », *op. cit.*, p. 28.

41. Cette parenté entre *Werther* et *Dziady* est soulignée par Gerda Hagenau (cf. Gerda HAGENAU, *Adam Mickiewicz, op. cit.*, p. 62–63) ; dans le domaine de la recherche sur Mahler, S. Vill l'avait déjà notée en 1979 (cf. Susanne VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte* [...], Tutzing, Hans Schneider, 1979, p. 241).

à la période romantique (le *Faust* de Goethe en est un excellent exemple) : le fait même que Goethe et Schiller éprouvent tant de difficultés à élaborer des critères permettant de distinguer le poème dramatique du poème épique en témoigne. Au terme de leurs réflexions et de leurs échanges, Goethe devait débiter son bilan ainsi :

Le poète épique et le poète dramatique sont soumis aux mêmes lois poétiques générales, en particulier aux lois de l'unité et du développement. De surcroît tous deux traitent d'objets semblables et peuvent se servir de tous les motifs possibles <sup>42</sup>.

Par ailleurs, la proximité du drame wagnérien au genre épique, telle que l'a notée Anette Ingenhoff <sup>43</sup>, n'est qu'une preuve supplémentaire de cette forte imbrication des deux genres. Car, ainsi que le fait remarquer la théoricienne de la littérature Käte Hamburger, le drame et l'épopée ne sont rien d'autre que « la *mimesis* d'hommes agissants dont la relation au "monde" décrit n'est pas donnée par la structure de chacune des deux formes [épique et dramatique], mais par l'évolution historique et la conception de l'homme et du monde qu'elle détermine <sup>44</sup> ». Le drame et l'épopée se meuvent donc bien à l'intérieur d'un seul et même « méta-genre » littéraire, compris comme mode de présentation du rapport de l'homme au monde. Ce rapport peut toutefois prendre deux formes différentes : soit il se manifeste dans l'intériorité de l'homme, soit il se manifeste dans ses actions. Les deux modes étant souvent combinés, on tend à voir, comme le note K. Hamburger, des œuvres mariant style dramatique et style épique <sup>45</sup>. L'appellation d' « épopée philosophique » telle que la définit Liszt permet de contourner cette difficulté et de considérer sous un terme générique global des œuvres, qui, comme le *Faust* de Goethe, combinent les deux modes. Dans ce sens, il est absolument indéniable que le *Dziady* de Mickiewicz est une épopée philosophique. La seule question reste néanmoins de savoir si l'on attribue au drame ou bien à l'épopée d'être l'expression de l'homme intérieur.

42. Johann Wolfgang von GOETHE, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Klincksieck, 1983 (= *L'esprit et les formes*), p. 116.

43. Cf. Anette INGENHOFF, *Drama oder Epos ? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*, Tübingen, Max Niemeyer, 1987 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, vol. 41).

44. Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986, p. 169.

45. Cf. *loc. cit.*

Si chez Goethe par exemple, il revient indéniablement au genre épique de présenter des faits et des actions, puisqu'il affirme que

le poème [ici pris au sens général d' « œuvre »] épique présente l'homme *agissant du dehors* : batailles, voyages, toutes sortes d'entreprises nécessitant une certaine ampleur de l'espace sensible ; la tragédie présente l'homme *intériorisé*, c'est pourquoi les actions de la tragédie véritable ne nécessitent que peu d'espace <sup>46</sup>,

pour des théoriciens modernes, qui, comme G. Lukács, ont suivi l'impulsion donnée dans ce domaine par Schlegel, c'est au contraire au genre épique qu'incombe la tâche de présenter l' « homme intériorisé » dont parle Goethe. Un auteur romantique comme Jean Paul reprendra d'ailleurs dans sa *Vorschule der Ästhetik* la définition de Goethe, puisque pour lui aussi le propre du drame est de présenter des actions intérieures <sup>47</sup>.

Il ressort clairement de ces quelques remarques que drame et épopée ne sont absolument pas inconciliables, puisqu'il est tout à fait envisageable de faire alterner au sein d'une même œuvre des sections d'actions et des sections plus intérieures : d'ailleurs Goethe ne devait-il pas lui-même requalifier son *Hermann und Dorothea* (qui était à l'origine une épopée) de drame <sup>48</sup> ? Il s'agit donc simplement de lever une ambiguïté terminologique en s'entendant sur la définition exacte du drame et de l'épopée. L'ambiguïté tient en réalité à la différence entre l'épopée antique et l'épopée moderne dont la quintessence est le roman <sup>49</sup>. Si l'on entend en effet par épopée l'épopée antique — et c'est bien ce à quoi se réfèrent Goethe ou Jean Paul —, il est alors clair que l'épopée est l'art de présenter une action extérieure ; si par contre on considère l'épopée moderne comme le représentant du genre épique, force est de reconnaître que, ne pouvant plus prétendre présenter objectivement la réalité, mais étant obligée de la présenter depuis l'intériorité même du narrateur qui y glisse toute sa subjectivité, elle n'est plus à même de présenter des actions extérieures et « dissout sa forme », pour citer une fois de plus G. Lukács dont la formulation est très pertinente, « dans l'élément psychologique <sup>50</sup> ». Étant donné le domaine d'étude que nous nous fixons et qui est celui de l'esthétique romantique (voire postromantique), il

46. GOETHE, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 117.

47. Cf. JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979 (= Germanica), p. 225.

48. Cf. la lettre à Schiller du 23 décembre 1797 (cf. GOETHE, *Écrits*, op. cit., p. 115).

49. Cf. K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 169.

50. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, <sup>2</sup>1989, p. 112.

est bien évident que nous devons considérer le genre épique par défaut comme étant le genre épique moderne et que de ce fait, c'est au genre épique qu'il appartient de présenter cet « homme intériorisé » dont parle Goethe. Dans le drame, l'action n'en est pas pour autant proprement extérieure au sens où elle pouvait l'être par exemple dans l'épopée antique : on n'y décrit en effet plus que rarement de violentes « batailles » ou de longs « voyages », pour reprendre les termes de Goethe ; en revanche, sa capacité intrinsèque à mettre en scène des personnages, et non pas seulement à présenter un récit proprement intériorisé, la place de fait sur le plan de l'action sans pour autant qu'elle ne renonce à présenter les sentiments des différents personnages : ces derniers sont toutefois intégrés à une trame narrative qui structure une action, bien plus que dans le genre épique moderne où la forme se réduit à une « nébuleuse » d'états d'âme.

La proximité entre drame et épopée à l'époque romantique s'explique donc par ce glissement du genre épique antique vers le genre épique moderne lequel intériorise de manière radicale le récit épique et le place sur un plan intérieur, comme le drame, mais doublé d'une forte tendance à la subjectivité et à la mise en valeur de l'élément psychologique. Nous entendons donc lever par ces quelques remarques une ambiguïté qui aurait pu gêner le lecteur dans la compréhension de la suite de notre argumentation : en parlant d'épopée et de genre épique, nous désignerons désormais le genre épique moderne dont le récit est éminemment psychologique, tandis que le genre dramatique sera celui de la mise en scène d'hommes dont on présentera certes l'intériorité, mais une intériorité qui interagira avec l'action constitutive de la trame narrative même du drame.

Pour en revenir à Mickiewicz, le *Dziady* apparaît comme une véritable épopée philosophique, c'est-à-dire comme un compromis d'éléments proprement épiques et d'archétypes dramatiques : si le monologue de Gustave dans la quatrième partie, monologue dans lequel le héros raconte sa vie comme en rêve, et surtout ce qu'il a ressenti et vécu, ce qu'il l'a fait souffrir et se réjouir, relève sans conteste du genre épique (au sens où nous venons de le définir), la présence de sections dialoguées ainsi que l'articulation de la forme de la pièce autour d'une trame narrative divisée en scènes la rapproche du drame<sup>51</sup>. Conformément aux théories de Liszt sur la musique à programme, le propre de la musique est, dans son action critique, de révéler

51. Ce drame n'est toutefois pas à placer sur le même plan que la tragédie française du xvii<sup>e</sup> siècle par exemple, puisque, comme l'affirme fort justement G. Hagenau, le drame



l'essence même de l'œuvre littéraire, de la débarrasser des éléments purement liés à l'action et qui distraient le spectateur, pour ne présenter plus que la substance de l'épopée philosophique, c'est-à-dire cette succession de sentiments et de passions qui sous-tendent la trame narrative et qui font le caractère épique même de la pièce. Ceci sera notamment le cas dans « Totenfeier » de Mahler.

### *Structures à variation et forme épique*

La forme du mouvement symphonique telle que nous la connaissons aujourd'hui<sup>52</sup> se rapproche dans ses principes de la forme sonate, tout en

de Mickiewicz est selon la terminologie de V. Klotz un drame ouvert (cf. Gerda HAGENAU, *Adam Mickiewicz, op. cit.*, p. 71). Sa forme possède de ce fait une tendance à l'extensivité. Cette dernière, qui est le propre du genre épique, conduit la forme à ne plus pouvoir présenter l'extensivité à l'état pur (*i.e.* la succession infinie d'épisodes dans un récit narratif) ; au contraire, elle tend à cette extensivité sans pouvoir totalement l'atteindre, limitée qu'elle est par la sphère intérieure à travers laquelle est perçue et exprimée la narration. C'est exactement ce qui se passe dans le drame de Mickiewicz, et notamment dans le monologue de Gustave, où ne sont présentés que les états d'âme et les sentiments du narrateur. En ce sens, on pourrait qualifier le *Dziady* de Mickiewicz de « drame ouvert moderne ».

52. Il est bien entendu que l'analyse du mouvement que nous proposons ici est celle du mouvement « Totenfeier » dans la version de 1888, et non celle de ce qui deviendra plus tard le premier mouvement de la *Deuxième symphonie*. Si les différences entre les deux versions n'affectent en rien la structure à variation que notre analyse mettra en évidence (si bien que les résultats concernant cette structure pourront être réutilisés lorsque nous aborderons le problème de la forme du finale de la *Deuxième symphonie* et de son rapport au premier mouvement), il serait faux d'assimiler les deux versions : en effet, Mahler a sensiblement modifié certains parcours harmoniques (notamment dans le développement), tout comme il a modifié de nombreux détails d'orchestration (notre lecteur s'en convaincra aisément en comparant par exemple les mesures 446–66 de « Totenfeier » et le passage correspondant des mesures 420–440 du premier mouvement de la *Deuxième symphonie*). Nous serions par ailleurs incomplet si nous ne mentionnions pas une autre différence assez importante entre les deux versions, différence sur laquelle peu d'analystes ont jusqu'ici insisté : elle concerne le « lissage » des césures dans la réexposition de la version de 1893. En effet, dans la réexposition de « Totenfeier », Mahler n'hésite pas à identifier les retours des différents thèmes par des changements de tempo marqués ; ceci tend à disparaître dans la *Deuxième symphonie*. Un bel exemple nous est donné par le début de la coda (mes. 418 de « Totenfeier ») qui, dans cette version, débute par l'indication « Feierlich und gemessen » (« Festif et modéré »), c'est-à-dire par la double indication d'un changement de tempo et de caractère, tandis que dans la version de 1893, seule figure la mention « Tempo sostenuto ». De plus, pour mieux fondre l'enchaînement de cette coda avec l'exposé éthéré du thème en *mi* majeur qui précédait, Mahler fait jouer les contrebasses et les violoncelles avec sourdine dans la version de la *Deuxième symphonie*, tandis que dans « Totenfeier », les cordes graves jouent en son naturel. Le contraste est ainsi renforcé. Certainement Mahler tenait-il dans la version de 1893 à se

laissant apparaître certains dérivatifs dont il importe justement d'étudier l'intérêt. Dans son analyse de la forme de l'ensemble du mouvement, S. Hefling organise la forme sonate de la manière suivante<sup>53</sup> : une exposition qui s'étend de la mesure 1 à la mesure 117 et qui se subdivise curieusement en une première véritable section d'exposition des deux thèmes principaux (A et B) suivie d'une reprise variée de cette première section sans retour du second thème ; ce dernier n'arrive qu'à la mesure 117, après une double barre laissant penser effectivement qu'il s'agit du début du développement : S. Hefling fait donc débiter le développement par le retour de B et le fait s'étendre jusqu'à la mesure 354 ; la réexposition qui s'enchaîne directement au développement fait réentendre les deux thèmes principaux (A et B) dans leurs tonalités d'origine et s'achève par une longue coda (mes. 418–473) de près de soixante mesures sur le premier thème et ses dérivés.

Cette division, très conforme au modèle « académique » de la forme sonate, sera plus ou moins reprise par les autres analystes. H.-L. de La Grange, dans son analyse de la version finale du mouvement, propose par exemple un découpage similaire, mais divise le développement en deux parties qu'il

conformer le plus possible au modèle du premier mouvement symphonique, donc à la forme sonate, qui exige que la réexposition gomme les disparités et les tensions de l'exposition. Ceci est d'autant plus important dans le cas du premier mouvement de la *Deuxième symphonie* que fait suite à l'allegro initial un andante à l'atmosphère particulièrement intimiste ; Mahler lui-même était gêné par ce changement brutal d'atmosphère entre les deux mouvements, puisqu'il a préconisé une pause de cinq minutes à la fin du premier mouvement. Certainement ce « lissage » des césures visait-il à estomper, au niveau de la réexposition et de la coda, le caractère sectionné, presque haché, du premier mouvement. Une telle exigence ne tenait en revanche pas pour le seul mouvement de « Totenfeier ». Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, il serait abusif et erroné d'assimiler les deux versions, celles de 1888 et de 1893. Comme le mouvement qui nous intéresse pour la problématique musique / littérature est celui de 1888, nous avons pris comme partition d'étude le supplément au volume I de la *Mahler-Ausgabe* (Gustav MAHLER, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*). Si le lecteur est désireux d'approfondir les questions génétiques liées à ce mouvement, qu'il se reporte à Rudolf STEPHAN, *Gustav Mahler. II. Symphonie C-moll*, Munich, Wilhelm Fink, 1979 (= *Meisterwerke der Musik*, cahier 21) ou à Edward R. REILLY, « Die Skizzen zu Mahlers zweiter Symphonie », *Österreichische Musikzeitschrift* XXXIV/6 (1979), p. 266–284.

53. Cf. S. E. HEFLING, « Mahler's "Totenfeier" », *op. cit.*, p. 40 (schéma 1). L'analyse que propose ici S. Hefling se base curieusement sur les numérotations de mesures telles qu'elles apparaissent dans la version finale du mouvement, c'est-à-dire tel que le mouvement figurera dans la *Deuxième symphonie*. Toutefois, étant donné que le plan d'ensemble du mouvement n'a pas changé entre les deux versions, nous pouvons considérer qu'il s'agit là des divisions du mouvement dans la version de 1888 (en effet, seules quelques mesures ont été supprimées qui ne changent pas l'organisation formelle globale du mouvement).

nomme respectivement « développement I » et « développement II », la césure se situant à la mesure 245 de la version finale, ce qui correspond, dans la version de 1888 que nous étudions, au retour du premier thème en *mi* bémol mineur à la mesure 280. Le fait même que la forme sonate tende à être compartimentée, à l'intérieur même de ses grandes sections, en sous-sections, est la preuve manifeste d'un morcellement de cette dernière au profit d'une structure qui se rapprocherait plus de la variation.

En effet, si l'on considère simplement la section d'exposition telle que la définissent S. Hefling ou H.-L. de La Grange, force nous est de reconnaître qu'elle se structure ainsi :

TABLEAU 4 : structure de l'exposition de « Totenfeier »

Mesures	1–47	48–64	65–96	97–116
Section	1 <sup>er</sup> groupe <sup>54</sup>	2 <sup>e</sup> thème	1 <sup>er</sup> groupe	codetta
Thématique	A	B	A	A
Tonalité	<i>do</i> mineur	<i>mi</i> majeur	<i>do</i> mineur (I)	<i>do</i> mineur (V)

Si elle repose bien sur un contraste entre deux thèmes, elle n'en propose pas moins une entorse à la forme sonate canonique, puisque le premier groupe est répété après le deuxième thème et que cela correspond, qui plus est, tonalement au retour à la tonique. La tension harmonique qui devrait résulter de l'exposition n'est pas aussi manifeste que si cette dernière s'achevait dans la tonalité du deuxième thème, ou au moins si *do* mineur ne revenait pas après que le deuxième thème eut été énoncé. Au lieu de s'ouvrir sur le reste du mouvement et sur le développement, cette exposition semble au contraire se replier sur elle-même. De plus, on notera l'absence de transition entre le premier groupe et le deuxième thème : Mahler préfère user de césures nettes (comme celle de la mesure 47–48) plutôt que de composer des transitions conduisant, d'une manière fine et imperceptible, d'un thème à l'autre. Doit-on voir dans ce geste la manifestation de la parataxe (*i. e.* la juxtaposition sans transition d'éléments hétérogènes) si chère au genre épique<sup>55</sup> ?

54. Nous parlons dans le cas du premier thème (mes. 1–47) plutôt de « groupe thématique » que de thème, étant donné les nombreux motifs et idées dérivées qui accompagnent l'énoncé du thème proprement dit. Ceci n'étant pas le cas pour les deuxième et troisième thèmes, nous parlerons dans ces cas simplement de « thème ».

55. G. Lukács, entre autres, en parle dans sa théorie du roman : cf. G. LUKÁCS, *La théorie du roman, op. cit.*, p. 75.

Si l'on examine maintenant la première section de développement, on s'aperçoit que cette dernière commence par l'exposé en *do* majeur du deuxième thème, lequel débouche sur l'arrivée d'un nouveau thème C à la mesure 129 en *mi* majeur. On obtient ainsi la structure suivante pour les mesures 117–166 :

**TABLEAU 5** : organisation des mesures 117–166  
du développement de « Totenfeier »

Mesures	117–128	129–146	147–166
Section	2 <sup>e</sup> thème	3 <sup>e</sup> thème	transition
Thématique	B	C	A
Tonalité	<i>do</i> majeur	<i>mi</i> majeur	<i>mi</i> mineur

À la mesure 167 débute une nouvelle section qui voit le retour en *mi* mineur du premier groupe thématique A. Si l'on considère maintenant l'ensemble des mesures 1–166, c'est-à-dire la réunion des tableaux 4 et 5, on s'aperçoit que la division de la mesure 117, matérialisée par une double barre dans la partition, ne possède qu'un poids tout relatif. À la bipartition exposition / développement se superpose une structure à variation qui fait émerger deux grandes sections : une première qui s'étend de la mesure 1 à la mesure 64 et qui expose les deux thèmes A et B respectivement en *do* mineur et *mi* majeur ; une seconde qui reprend les deux thèmes A et B et transpose le rapport harmonique entre *do* mineur (A) et *mi* majeur (B) de la manière suivante : A et B fusionnent leur tonalité et adoptent *do* mineur, tandis qu'un troisième nouveau thème C adopte la tonalité de *mi* majeur qui était auparavant celle du deuxième thème. La structure de ces 166 premières mesures est donc de type variatif-additif, ainsi que le synthétise le tableau 6 en page suivante.

Cette structure permet d'expliquer la gêne éprouvée par S. Hefling à devoir considérer une reprise variée — de surcroît seulement partielle — de l'exposition au sein même de cette dernière : la reprise variée partielle est en fait l'amorce d'une variation de l'exposition, à la fois thématique et harmonique, qui se situe à cheval sur les sections d'exposition et de développement. La forme sonate est ainsi enveloppée dans une structure à variation qui ne se limite pas seulement au début du mouvement, mais qui se poursuivra jusqu'à la coda.

TABLEAU 6 : structure variative-additive des 166 premières mesures de « Totenfeier »

Mesures	1-47	48-64	65-116	117-128	129-146	147-166
Thématique	A	B	A	B	C	[A]
Tonalité	<i>do</i> mineur	<i>mi</i> majeur	<i>do</i> [m/M]		<i>mi</i> [M/m]	

Bien que la facture contrapuntique et modulante des mesures 167–279 leur confère indéniablement le caractère d'un développement, elles n'en reprennent pas pour autant le principe de succession des deux thèmes principaux A et B variés. En effet, A revient, varié et en *mi* mineur aux mesures 167–207 accompagné d'une idée secondaire (A') que Mahler avait fait entendre lors de la deuxième variation (mes. 74–86) ; il est immédiatement suivi du retour de B en *fa* majeur, modulant rapidement en *do* majeur puis *mi* bémol mineur et enfin *si* majeur (mes. 208–279). Le fait même qu'ici B soit l'objet de séquences fortement modulantes, et parfois même contrepointé à des éléments de A, indique indubitablement la présence d'un développement à cet endroit. Il est toutefois remarquable de noter que même là, la polarité entre A et B est maintenue : tant au niveau thématique (puisque B fait une nouvelle fois suite à A) qu'au niveau harmonique où le rapport (*do* / *mi*) est inversé. Cette fois, c'est A qui est entendu sur une tonique de *mi*, tandis que B est supporté par un accord de quarte et sixte de tonique de *fa* majeur, si bien que la progression de la basse à cet endroit est *mi*–*do*. Le *do* sera d'ailleurs à la mesure 210 la basse d'un accord de tonique de *do* majeur, de sorte qu'au final la polarité d'accords de tonique *do*–*mi* se retrouve aussi dans cette section. Les mesures 167–269 ne proposent en fin de compte rien de plus qu'une variation harmonique et thématique, prenant l'aspect d'un développement, des mesures 1–64.

Le « deuxième développement » dont parle H.-L. de La Grange n'est en réalité rien de plus qu'une quatrième reprise variée des mesures 1–64, à la différence près qu'ici B est totalement absent : nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur cette particularité, mais, ce qui importe ici, est que A soit une nouvelle fois repris et varié.

La réexposition ne mérite en apparence pas son nom, puisqu'elle ne résout pas le conflit tonal entre A et B, comme elle devrait le faire : en effet, A revient en *do* mineur (mes. 355–387), varié comme il se doit, puis est suivi du retour en *mi* majeur — c'est-à-dire exactement dans la ton de l'ex-

position — du thème B (mes. 388–395). Ce dernier s'enchaîne à C (mes. 396–417), en *mi* majeur également, avant que Mahler ne fasse entendre la coda qui reprend la codetta de l'exposition<sup>56</sup> et conclut en *do* mineur. Au terme de ce court exposé de la forme globale du mouvement, il apparaît qu'à la forme sonate se superpose une structure variative à tendance parfois additive (notamment entre les deux premiers complexes variatifs). Le tableau 7 propose un aperçu de la forme du mouvement vue sous cet angle<sup>57</sup> :

TABLEAU 7 : structures variatives dans « Totenfeier »

Mesures	1–47	48–64	65–116	117–128	129–146	147–166
Thématique	A	B	A	B	C	[A]
Tonalité	<i>do</i> mineur	<i>mi</i> majeur	<i>do</i> [m/M]		<i>mi</i> [M/m]	

167–207	208–279	280–354	355–387	388–395	396–417	418–473
A	B	A	A	B	C	[A / B]
<i>mi</i> mineur	<i>fa</i> (V) – <i>do</i> , etc.	<i>mi</i> b mineur	<i>do</i> mineur	<i>mi</i> majeur	<i>mi</i> majeur	<i>do</i> mineur

56. La coda reprend principalement le matériau thématique de A (mes. 418–448), dans le caractère qui lui est désormais familier d'une marche (ici une marche festive, puisque Mahler indique « *Feierlich und gemessen* » [« Festif et modéré »]). Ce matériau clôt d'ailleurs aussi la coda — et par là-même le mouvement tout entier —, car il est réentendu aux mesures 467–471 dans un tempo proche de son tempo initial (Mahler indique « *Allegro* »). Entre ces deux sections sur A, c'est-à-dire aux mesures 449–466, est intercalé un très court épisode quasi pastoral (qui sera aussi repris dans la symphonie) et qui n'est pas sans rappeler dans son caractère le groupe B, si bien qu'au final la coda aussi repose elle aussi sur une opposition de type A / B, c'est-à-dire sur une antinomie entre un thème au caractère martial et une section plus *cantabile* (ici pastorale). (*In fine*, c'est tout de même l'idée de marche qui a le dernier mot dans le mouvement ; le pastoral ne joue que le rôle d'un intermède et ne saurait au fond tirer l'œuvre de son caractère profondément sombre.) C'est ainsi qu'il faut comprendre l'indication [A / B] dans le tableau 7 : la coda aussi reprend, en le variant, le complexe initial de l'exposition A / B, lequel fait l'objet, dans l'ensemble du mouvement, de quatre grandes variations successives qui déterminent la structure à variation que notre analyse tend à mettre en évidence.

57. Notons tout de même que S. Hefling reconnaît implicitement une structure à variation sous-jacente, quand il affirme que le développement est en réalité moins un développement au sens classique qu'une « variation » de l'exposition (cf. S. HEFLING, « Mahler's "Totenfeier" », *op. cit.*, p. 42).

Nous sommes ainsi mieux à même de comprendre pourquoi S. Hefling était gêné par la présence d'une reprise variée au sein même de l'exposition et pourquoi H.-L. de La Grange, ressentant une césure forte à la mesure 280, dut y voir le début d'un « second » développement : la forme sonate n'est pas la seule logique présidant à l'élaboration de cette forme ; ses effets sont en effet conjugués à ceux d'une structure à variation qui permettra de mettre, ainsi que nous allons désormais le voir, les trois éléments A, B et C en mouvement.

En effet, les retours des différents thèmes ne sont jamais identiques. C'est d'ailleurs ce qui nous autorise à parler de « structure à variation », et non de simple structure « répétitive ». Le premier groupe thématique A, par exemple, est composé d'un certain nombre de motifs qui évoluent en permanence au cours du mouvement et modifient, parfois substantiellement, la forme et le caractère de ce groupe. En effet, le thème dominant de ce groupe (thème A, exemple 2) n'est véritablement entendu dans sa totalité que lors du premier complexe variatif (mes. 1–47).

**EXEMPLE 2** : thème A de « Totenfeier » (hautbois 1&2, mes. 18–22)



Son caractère plaintif et chantant sera petit à petit déconstruit au cours des complexes variatifs suivants par l'émergence de petites cellules motiviques issues du groupe thématique A, lesquelles prendront au fur et à mesure de plus en plus d'importance. En effet, des deux cellules rythmiques dominant le groupe A (une cellule en triolets et une cellule en rythme pointé<sup>58</sup>, voir exemples 3 et 4 en page suivante<sup>59</sup>), seule la seconde parviendra réellement à s'imposer au point de masquer, dans certains retours du groupe thé-

58. Nous parlons ici peut-être un peu abusivement de « rythme pointé », alors que la croche n'est précisément pas « pointée » mais suivie d'un quart de soupir. Pour des raisons pratiques, nous userons, avec la permission du lecteur, de cet abus de langage.

59. Notre lecteur s'étonnera peut-être de voir cités pêle-mêle un motif en triolets repris à la mesure 10, un motif en rythme pointé repris aux mesures 7–8 et un thème entendu aux mesures 18–22. En réalité, nous avons simplement prélevé, au sein du premier groupe thématique — lequel repose quasi exclusivement sur ces deux motifs et ce thème —, les motifs et thèmes à l'endroit où ils apparaissent dans leur forme *la plus caractéristique*. Le lecteur se convaincra aisément de l'omniprésence de ce matériau protéiforme et même de sa superposition à de nombreux endroits du premier groupe thématique, en se reportant aux mesures 1–47 de la partition.

**EXEMPLE 3** : cellule en triolets du groupe thématique A de « Totenfeier »  
(violoncelles, mes. 10)



**EXEMPLE 4** : cellule en rythme pointé du groupe thématique A de « Totenfeier »  
(violoncelles, mes. 7-8)



matique, la cellule en triolets. Parallèlement, le thème proprement dit se morcèlera de plus en plus au point de ne devenir lui aussi plus qu'une simple cellule de triolets arpégeant un accord ascendant de septième.

L'exemple 5 présente la deuxième apparition du thème A aux mesures 67 et suivantes ; on remarque la manière dont Mahler diminue progressivement le rythme du thème pour ne plus le réduire qu'à cette cellule de triolets suivie de la cellule en rythme pointé. Ce faisant, il enlève au thème son caractère chantant et mélancoliquement plaintif pour n'en faire plus qu'une sorte de cri, ou de rugissement, beaucoup plus agressif. Les complexes variés successifs n'auront pour autre fonction que de renforcer ces deux tendances : déconstruction du thème plaintif et renforcement du poids du motif pointé. Le point culminant sera atteint dans le quatrième complexe en *mi* bémol mineur.

**EXEMPLE 5** : deuxième apparition du thème A de « Totenfeier »  
(hautbois 1&2, mes. 67-70)



En effet, dans ce quatrième complexe, le thème A est réduit à sa queue (exemple 6, page suivante) et a complètement perdu tout caractère chantant. Par ailleurs, les triolets, qui dominaient de manière presque hégémonique le thème dans sa première apparition, sont réduits à la portion congrue et ont très largement été remplacés par la cellule en rythme pointé qui règne sans partage sur l'accompagnement aux cordes graves.

Le chant plaintif s'est alors véritablement transformé en une marche dont le rythme est sans cesse martelé par les cordes graves : le caractère



**EXEMPLE 6 :** réduction du thème A de « Totenfeier » à sa queue  
(flûte 1, violons et violoncelles, mes. 288–289)



funèbre de cette marche, très fortement suggéré par l'emploi de la tonalité sombre de *mi* bémol mineur et le timbre profond des cordes graves, ne fait plus de doute, lorsque les cors, la clarinette basse et les altos font résonner, dans une couleur lugubre, le thème du *Dies iræ* légèrement varié aux mesures 296 et suivantes (exemple 7). Le contrepoint des mesures 288 et suiv. se poursuit, mêlant différents thèmes et motifs empruntés ou dérivés du premier groupe thématique jusqu'au climax de la mesure 317 où la musique retrouve son tempo d'origine et poursuit sa funèbre procession sur une quarantaine de mesures d'apothéose sinistre.

**EXEMPLE 7 :** le thème du *Dies iræ* dans « Totenfeier »  
(clarinette basse, mes. 296–298)



En d'autres termes, les thèmes et motifs du premier groupe ne sont stables ni dans leur forme ni dans leur caractère. Mahler reprend ici indéniablement le principe de variation tel que le formulait Liszt dans son essai sur Berlioz, puisque tant les cellules rythmiques — et notamment la cellule en rythme pointé — que le thème du premier groupe tendent à se transformer et à faire de leur plainte initiale une gigantesque marche funèbre<sup>60</sup>. Si l'affect de base reste en définitive le même, puisque la plainte participe de la thématique de la mort et du deuil, indiquée dans le titre même du mouvement symphonique et dans la première présentation du thème, son expression en est radicalement modifiée. Un rôle sémantique majeur est donc conféré à la structure à variation, puisqu'elle doit accompagner l'évolution thé-

60. Il s'agit ici toutefois d'une variation « de forme », et non « de caractère » (selon la terminologie d'A. B. Marx), puisque le caractère dysphorique initial du thème n'est jamais modifié (il ne devient pas une marche héroïque ou un thème lyrique) ; en revanche, la technique de variation est bien à l'œuvre ici pour signifier l'amplification de l'affect initial et rendre ainsi sensible une certaine tension psychologique, que l'on peut mettre en rapport avec l'intensification du sentiment nostalgique, virant parfois au tragique et au morbide, dans le drame de Mickiewicz.

matique qui nous présente la succession d'états plus ou moins dysphoriques du premier groupe, conduisant au paroxysme de la marche funèbre en *mi* bémol mineur avant la réexposition. Ne retrouve-t-on pas dans cette structure à variation les fondements mêmes de la musique à programme telle que la définissait Liszt et qui consistaient à présenter, grâce à l'emploi de la technique de la variation, les états d'âme successifs du héros ?

La combinaison des formes énumérative et variative articulée autour d'une progression forte conduisant de la plainte à la marche funèbre fait un parallèle sur le plan musical avec la forme épique telle que la pratiquait la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : la forme sonate qui est à la base même de ce mouvement et dont on ne peut nier ni la présence ni, dans une certaine mesure, la pertinence, se voit pour ainsi dire « dissoute » (pour reprendre l'expression de G. Lukács) dans une succession de variations d'un état de départ donné. Si nous ne sommes pas les premiers à proposer en général un tel parallèle entre littérature et musique sur la base d'une forme énumérative-variative (nous pensons là aux travaux de Márta Grabócz qui ont beaucoup orienté notre démarche <sup>61</sup>), la mise en évidence d'une telle structure chez Mahler apparaît comme une donnée incontestablement nouvelle <sup>62</sup>. Elle permet entre autres d'appuyer la thèse selon laquelle Mahler n'aurait pas été totalement insensible à la musique à programme, bien qu'il ne se soit pas imposé, dans le cas présent et à la différence de Strauss, un sujet littéraire donné par avance... ou, pour reprendre ses propres mots, un « pensum ».

Notre analyse serait incomplète si nous nous limitons à ces quelques remarques. En effet, la composante harmonique joue un grand rôle dans l'élaboration de la forme et dans la compréhension de la progression de la plainte vers la marche funèbre. Si nous examinons le rapport harmonique entre *do* mineur et *mi* majeur, donc entre les tonalités respectives du premier groupe thématique et du deuxième thème, nous devons considérer *mi* majeur comme un troisième degré haussé de *do* mineur. En observant attentivement le début du thème B, on s'aperçoit qu'il débute sur un accord de

61. Voir entre autres son article sur le renouveau de la forme énumérative chez Liszt (cf. Márta GRÁBOCZ, « Renaissance de la forme énumérative », *op. cit.*).

62. Michael Oltmanns (cf. Michael OLTMANNNS, *Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1988, p. 242) s'est cependant déjà livré à une analyse du premier mouvement de la *Deuxième symphonie*, c'est-à-dire de la version finale du mouvement de « Totenfeier » que nous étudions actuellement et a montré l'existence d'une structure en six complexes variatifs qu'il mettait lui aussi sur le compte d'une forme épique, mais issue, par l'intermédiaire de la ballade romantique, du lied.

quarte et sixte, si bien que la progression de *do* mineur à *mi* majeur se fait par un simple glissement de demi-ton de la basse, ainsi que le présente l'exemple 8 :

**EXEMPLE 8** : réduction de la progression harmonique entre les thèmes A et B de « Totenfeier »

progression par mouvement conjoint descendant

Les deux voix supérieures progressent alors chacune aussi d'un demi-ton, mais ici le demi-ton est ascendant (*mi* bémol–*mi* et *sol*–*sol* dièse). Ce mouvement conjoint descendant de la basse constitue en réalité la cellule harmonique de base de tout le mouvement symphonique. On la retrouve par exemple aux mesures 117–129 dans la transition harmonique entre *do* majeur (thème B) et *mi* majeur (thème C). Ici le mouvement conjoint n'est plus chromatique, mais diatonique : progression de *sol* (basse du deuxième renversement de l'accord de *do* majeur, mes. 117) vers *fa* (supportant un accord du quatrième degré de *do* majeur, mes. 123) puis vers *mi* (fondamentale de l'accord de *mi* majeur, mes. 129). Plus loin encore, la transition entre *ré* majeur (mes. 175) et *fa* majeur (mes. 208) — une nouvelle fois entre le premier groupe et le second thème — se fait par la progression de basse suivante : *ré* (mes. 175), *do* dièse (mes. 200) et enfin *do* (mes. 208), ce *do* supportant l'accord de quarte et sixte de *fa* majeur. Cette progression est d'autant plus perceptible que Mahler prend le soin de s'arrêter longuement sur chacune de ces notes de basse et de les tenir, la plupart du temps, en pédale (soit aux cordes graves, soit à la timbale).

Le lien harmonique entre A et B semble donc être une progression de basse, conjointe et descendante, tantôt chromatique, tantôt diatonique. Le fait que cette progression se retrouve dans les différents complexes renforce l'importance de la structure à variation dégagée par l'analyse thématique et montre que cette dernière irrigue aussi le niveau harmonique : la variation contamine ainsi tous les paramètres du langage musical. La mise en évidence de cette progression harmonique nous permet d'interpréter maintenant l'absence de B dans le quatrième complexe variatif. En effet, dans la

version de 1888 du mouvement, l'arrivée de la marche funèbre en *mi* bémol mineur avec citation du *Dies iræ* est précédée d'une section elle aussi basée sur A, mais en *mi* mineur (mes. 256–279). Si jusqu'ici nous avons considéré par défaut qu'il s'agissait d'une section de transition entre les troisième et quatrième complexes, il semblerait qu'à la lumière de ces derniers éclaircissements harmoniques, on puisse considérer cette section en *mi* mineur comme appartenant au quatrième complexe. En effet, la basse glisse harmoniquement de *mi* vers *mi* bémol de la mesure 256 à la mesure 280, ce qui laisserait penser que les mesures 256–279 ne sont en fait qu'une quatrième variation du premier groupe A, à laquelle devrait succéder en toute logique une quatrième variation du thème B. Si harmoniquement tout laisse penser que la section qui arrive à la mesure 280 est une section B, puisque le glissement descendant de demi-ton s'y produit, thématiquement c'est une nouvelle version, complètement inattendue, de A que Mahler fait entendre. De cette manière, le paroxysme apparent de cette marche funèbre est notoirement renforcé par la substitution du groupe A au thème B (voir exemple 9).

**EXEMPLE 9** : progression de *mi* mineur à *mi* bémol mineur  
(mes. 256–280 de « Totenfeier »)

The musical notation shows two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two notes, which then descends chromatically. The bass staff contains a harmonic line that mirrors the chromatic descent in the treble. Labels above the staves indicate 'mi mineur' on the left and 'mi bémol mineur' on the right. A bracket below the bass staff is labeled 'progression par mouvement conjoint descendant (chromatique)'.

L'équilibre qui s'était établi jusque là entre les deux thèmes — le premier plaintif et le second « chantant » (de l'aveu même de Mahler<sup>63</sup>) — est brutalement rompu : au thème plaintif succède une variation de caractère de ce même thème qui en fait une turbulente marche funèbre dans une tonalité non moins tourmentée, puisqu'il s'agit de la tonalité fortement bémolisée, et non encore utilisée par Mahler dans son mouvement, de *mi* bémol mineur. Ainsi les structures à variation mises en œuvre par Mahler dans ce mouvement ne concernent-elles pas seulement l'aspect thématique et rythmique, mais aussi le niveau harmonique de la forme, si bien que l'on peut

63. Le thème B comporte une mention dans les esquisses relatives au mouvement : « Gesang » (Chant). Cf. S. HEFLING, « Mahler's "Totenfeier" », *op. cit.*, p. 34.

véritablement considérer la variation comme un principe formel à part entière dans ce mouvement.

Une dernière remarque sur les thèmes B et C nous permettra de mieux comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec le premier groupe thématique A. En effet, lorsque B apparaît pour la première fois (voir exemple 10a), il est entendu dans la tonalité de *mi* majeur, mais à la différence de A, il est tonalement instable : s'il débute sur un accord de quarte et sixte de *mi* majeur, il s'achève étonnamment sur un accord de septième de dominante de *mi* bémol majeur (voir exemple 10b).

**EXEMPLE 10a** : thème B de « Totenfeier »



**EXEMPLE 10b** : progression harmonique du thème B de « Totenfeier »

*mi* majeur vers *si* majeur      *mi* bémol mineur vers majeur  
 glissement du *si* vers *si* bémol et  
 réinterprétation enharmonique

L'auditeur est alors tenté de penser que B n'est pas le deuxième thème, mais en réalité seulement la transition entre A (en *do* mineur) et un deuxième thème qui, selon les règles de la forme sonate, devrait être en *mi* bémol majeur. Ce thème n'arrivera en réalité jamais. Peut-être aurait-on pu l'attendre dans le quatrième complexe variatif sur le *mi* bémol issu du premier groupe en *mi* mineur ? Malheureusement, au lieu de la résolution de toutes les tensions, c'est l'immense marche funèbre (mes. 280 et suiv.) qui commence son travail de sape. L'absence de la tonalité relative de *mi* bémol majeur dans tout le mouvement est assez significative : en effet, le contrepoids à l'état morbide de *do* mineur ne vient jamais. La lumière si aveuglante de la tonalité de *mi* majeur du thème B, quant à elle, n'est qu'un leurre : jamais ce thème ne parvient à se réaliser harmoniquement et à conduire vers la tona-

lité de *mi* bémol majeur tant attendue. Le thème B n'est qu'une chimère, une de ces illusions dont on se berce parfois pour se consoler et tenter d'échapper à une réalité qui reprend toujours inexorablement le dessus. En effet, *mi* bémol majeur ne s'impose pas et c'est tout de suite les motifs véhéments du premier groupe qui succèdent à B aux mesures 64–65. Le thème B n'est au fond rien d'autre qu'un rêve, le tendre souvenir de moments heureux, mais irrémédiablement passés. N'en va-t-il pas d'ailleurs de même de ce thème C, lui aussi si doux et chantant, qui apparaît en *mi* majeur, alors que Mahler prend le soin de changer d'armure au moment précis où débute le thème et de ne mettre qu'un dièse à la clé, là où le musicien en attendrait quatre (voir exemple 11) ? La véritable tonalité de ce passage serait donc, si l'on se fie à l'armure, *mi* mineur : ce n'est pourtant pas C qui sera entendu dans cette tonalité, mais ce qui lui fait immédiatement suite à la mesure 147, à savoir le premier groupe. C n'est donc lui aussi qu'une chimère de plus, qu'un rêve éphémère, qu'une illusion douce-reuse qui ne saurait permettre d'échapper à la réalité triste de cette marche funèbre dont le retour pesant détruit en permanence tout espoir.

**EXEMPLE 11** : le thème C de « Totenfeier »

Cor anglais et hautbois (mes. 129–133)

(Hautbois)  
zart hervorrotend

(Cor anglais)

Pour en revenir au rapport entre l'œuvre de Mahler et celle de Mickiewicz, il semble que Mahler ait ressenti et même accentué le caractère proprement épique du *Dziady*. Si l'on admet, comme la plupart des spécialistes de Mahler, que le mouvement en question fait plutôt référence à la quatrième partie du drame de Mickiewicz, alors la forme adoptée par Mahler dans sa musique se rapproche de celle de l'auteur polonais. Dans une récente étude sur le *Dziady*, Gerda Hagenau notait :

La partie IV [du *Dziady*] n'est en réalité rien d'autre qu'un monologue de Gustave, auquel le prêtre et les enfants ne font que suggérer des thèmes précis. La langue est hautement poétique, sans ne jamais devenir purement rhétorique ; elle est pleine de variations, les rythmes et les tons changent en permanence, et ce changement correspond aux états d'âme de Gustave, à

son amour, à sa tendresse, à sa véhémence, à son adresse et à sa plainte.  
[Mickiewicz] nous révèle ainsi son âme passionnée [...] <sup>64</sup>.

Il est clair qu'au vu des résultats de notre analyse, la forme de l'œuvre de Mickiewicz est congruente à celle de Mahler : une structure « variative » qui présente, de par ses « changements de rythme et de tons », les différents états d'âme du héros : l'amour et la tendresse (dans B ou C), la véhémence (dans les sections de marche) et la plainte (dans la partie A de l'exposition). Toutefois, ce que nous révèle ici G. Hagenau, c'est la quintessence même du style de Mickiewicz : son analyse fait fi, comme elle le note au début de ce paragraphe, de ce jeu de dialogues permanent entre le prêtre à qui se confie Gustave et le chœur des enfants qui interrompt de temps à autre le monologue. La succession d'états d'âme que G. Hagenau met en avant, n'est rien de plus que le caractère épique de l'œuvre de Mickiewicz que le dialogue et une certaine forme de mise en scène viennent à la fois contextualiser et embrouiller. Liszt ne reprochait-il pas à la littérature de ne pouvoir jamais faire totalement abstraction de l'action dans la présentation d'une substance épique ? Le but de la musique à programme n'est-il pas précisément, de par son action critique sur l'œuvre littéraire, de rendre sensible dans la musique la substance épique de l'œuvre et de la débarrasser de tous les éléments proprement descriptifs liés à l'action et d'ainsi parachever l'œuvre littéraire ?

C'est exactement ce que fait Mahler dans son poème symphonique. Car c'est bel et bien d'un « poème symphonique » qu'il s'agit ici : Mahler l'a affirmé lui-même et le fait que « Totenfeier » soit resté un mouvement indépendant portant un titre — et peut-être par là-même une référence littéraire — renforce encore cette hypothèse. Qui plus est, Mahler a recours, en plus de la variation de caractère, à une autre technique largement mise en pratique par les compositeurs de musique à programme : celle de la citation de thèmes « symboliques ». Rudolf Stephan rendait déjà la communauté musicologique attentive à ce point en indiquant que la citation du *Dies iræ* dans « Totenfeier » n'était pas sans rappeler la *Symphonie fantastique* de Berlioz, un des modèles du genre <sup>65</sup>. Liszt fit de même en citant le *Magnificat* dans le dernier mouvement de la *Dante-Symphonie*, le *Crux fidelis* dans *Die Hunnenschlacht* ou bien — ce qui est très révélateur pour notre analyse

64. Cf. Gerda HAGENAU, *Adam Mickiewicz, op. cit.*, p. 70.

65. Cf. Rudolf STEPHAN, *Gustav Mahler. II. Symphonie C-moll, op. cit.*, p. 47.

— le *Dies iræ* dans « Pensée des morts »<sup>66</sup>. Mahler s'inscrit dans la lignée de compositeurs comme Berlioz ou Liszt et signe avec « Totenfeier » une œuvre qui se situe incontestablement dans la mouvance de la musique à programme. Doit-on pour autant en déduire que *Totenfeier* de Mickiewicz a servi de sujet à Mahler ?

L'appartenance de ce mouvement à l'esthétique de la musique à programme n'implique pas forcément la présence d'un sujet donné par avance. Cette hypothèse serait d'autant plus fautive qu'il est absolument avéré que Mahler n'a mis le titre « Totenfeier » qu'au plus tôt au cours de la composition du mouvement. Nous pouvons en déduire deux scénarios : ou bien Mahler a très vite changé d'avis et a décidé de transformer son mouvement symphonique en un poème symphonique sur *Totenfeier* après avoir découvert une parenté entre son projet symphonique et l'œuvre de Mickiewicz qu'il aurait lue dans la traduction de Lipiner ; ou bien Mahler a composé le mouvement et s'est rendu compte *a posteriori* des parentés qui pouvaient exister entre son œuvre et celle de Mickiewicz. Dans les deux cas, le compositeur était conscient d'une chose : que la musique à programme n'était pas l'illustration, ni même la transposition musicale d'une œuvre littéraire. Elle devait en extraire la substance — épique en l'occurrence — pour en présenter ce qui fait sa force et le cœur même de sa forme. La musique devait « produire la Forme » dans l'œuvre.

Il est toutefois également possible que le titre du poème symphonique n'ait aucun rapport avec l'œuvre de Mickiewicz : si cette hypothèse nous paraît moins plausible, elle ne peut cependant totalement être écartée. Dans ce cas, Mahler nous aurait tout de même démontré d'une manière éclatante avec quel art il était capable de produire une œuvre symphonique sur un thème donné (ici, une « Fête des morts », traduction littérale de « Totenfeier »), tout en ne versant pas dans le descriptif, mais en construisant sa forme autour d'une succession d'états d'âme.

Dans tous les cas de figure, nous pouvons tirer deux conclusions de la présente analyse : (1) il n'est toujours pas possible d'affirmer formellement que le titre « Totenfeier » fait une référence claire et explicite à l'œuvre éponyme, dans sa traduction allemande, de Mickiewicz, et ce bien que nos conclusions analytiques tendent à renforcer encore un peu plus le lien établi

66. Sur les motifs « symboliques » chez Liszt, on se reportera à l'étude typologique des éléments de la forme menée par M. Grabócz (cf. Márta GRABÓCZ, *Morphologie, op. cit.*, p. 59–114 [chapitres III et IV]).



par les travaux de S. Hefling notamment ; (2) quoi qu'ait pu dire et penser Mahler à la fin des années 1890, il a laissé à la postérité des œuvres qui relèvent indéniablement de l'esthétique de la musique à programme et qui le placent dans l'héritage direct de Berlioz, Liszt et Wagner. Ce dernier point aura son importance dans les développements futurs de notre argumentation, surtout lorsque nous aborderons au chapitre 8 le problème du programme intérieur.

Concernant la problématique du présent chapitre, il est intéressant de noter le statut éminemment épique de la musique qui, dans son action critique, met en évidence les archétypes épiques des œuvres littéraires qu'elle prend pour sujet. Ce statut n'est pas proprement dépendant du mouvement qui nous occupe ; ainsi que nous allons désormais le voir, les poèmes symphoniques de Strauss — qui, à la différence de Mahler, se réclamait de Liszt — vont critiquer de la même manière les œuvres littéraires qu'elles prendront pour sujets.

### **Deux poèmes symphoniques de Strauss dérivés de l'épopée philosophique**

Nous serions incomplet si nous terminions ce chapitre sans même parler des poèmes symphoniques de Strauss qui prennent pour sujets des œuvres littéraires assez proches dans leur contenu et dans leur forme de l'épopée philosophique : au vu du tableau 1 (voir chapitre précédent), *Don Juan* apparaît comme étant tout à fait désigné pour une étude de ce type. En effet, l'œuvre se base vraisemblablement sur une version romantique du mythe de Don Juan dont le propre n'est pas tant de mettre en scène un personnage impliqué dans un nombre étourdissant d'intrigues amoureuses, mais bien plus de broser un portrait psychologique du héros. Les extraits de l'œuvre de Lenau rassemblés par Strauss pour former le programme de son poème symphonique soulignent d'ailleurs cette dimension, ainsi que nous le montrerons.

Si le *Don Juan* de Lenau n'est bien entendu pas cité par Liszt comme étant l'un des exemples les plus réussis d'épopée philosophique, cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre en question n'en possède pas moins ce caractère : les exemples d'épopée philosophique donnés par Liszt n'ont aucun caractère limitatif. Rien que le choix par Strauss de l'auteur (en l'occurrence Lenau) et par là-même de la période (la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)

cle) indique une volonté claire du compositeur de disposer d'une version du mythe qui soit en adéquation avec les données esthétiques de son époque. Le but de la présente partie est de montrer de quelle manière Strauss articule dans son œuvre d'une part l'action critique de la musique et d'autre part la conciliation des deux logiques, poétique et musicale. Nous verrons alors que Strauss aboutit à l'élaboration d'une forme, assez originale, conciliant tous ces aspects, forme qu'il reprendra en partie dans *Tod und Verklärung*.

#### *Don Juan en héros romantique*

Comme le montre Walter Werbeck<sup>67</sup>, les musicologues n'ont pendant longtemps pas pu s'entendre sur le véritable sujet de *Don Juan*. À la différence de *Macbeth* ou de *Also sprach Zarathustra* pour lesquels le compositeur a explicitement précisé la source littéraire, Strauss n'a jamais indiqué que son poème symphonique op. 20 se basait sur l'œuvre éponyme de Lenau. Le fait que le programme, reproduit dans la *Richard-Strauss-Edition*<sup>68</sup>, soit un extrait précisément tiré de cette version du mythe de Don Juan, nous autorise à penser que c'est à partir du texte de Lenau que Strauss a composé son *Don Juan*. Quant à savoir si c'est l'intégralité de l'œuvre ou seulement les trois strophes citées par le compositeur qui ont servi de sujet, les avis semblent partagés : même Wilhelm Mauke et Friedrich Rösch, deux contemporains et amis de Strauss, n'étaient pas parvenus à s'accorder. Si pour le premier le poème symphonique se base sur l'intégralité du drame de Lenau<sup>69</sup>, le second pense que seules les strophes reproduites par le compositeur dans le programme sont pertinentes en tant que sujet<sup>70</sup>. W. Schuh<sup>71</sup>

67. Cf. Walter WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1996, p. 113–114.

68. Cf. Richard STRAUSS, *Richard Strauss Edition*, 30 vol., Vienne, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG (représenté par : Francfort/Main / Leipzig / Londres / New York, C. F. Peters), 1999, vol. XX (« Tondichtungen I » [op. 16, 23, 20, 24 & 28]), p. 354. Ce programme peut être consulté dans l'annexe I.

69. Cf. Herwarth WALDEN (éd.), *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, s.d. [1908], p. 48–49.

70. Cf. Friedrich RÖSCH, « [Erläuterungen zu] *Don Juan* [...] », *Allgemeine Musik-Zeitung* XXIII (1896), p. 301.

71. Cf. Willi SCHUH, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterwerke* [...], Zurich / Fribourg-en-Brisgau, Atlantis, 1976, p. 151. Cette hypothèse pourrait être appuyée par le fait que Strauss avait vu la représentation de ce drame en juin 1895 à Francfort (voir la lettre à L. Thuille du 15 juin 1895 dans : Franz TRENNER (éd.), *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing, Hans Schneider, 1980, p. 83), mais l'éloignement temporel et la citation dans le programme des vers de Lenau montrent du doigt la fragilité de cette conjecture.

émet même l'hypothèse que ce ne soit pas du tout l'œuvre de Lenau qui ait servi de sujet, mais le drame de Paul Heyse *Don Juans Ende*. Si cette hypothèse n'a jamais été reprise par les spécialistes depuis 1976, c'est certainement qu'elle n'était pas tenable : en effet, pourquoi Strauss aurait-il dans ce cas cité des vers de Lenau, s'il s'était basé sur un texte de Heyse ?

W. Mauke et F. Rösch s'entendant au moins sur l'œuvre ayant servi de sujet à *Don Juan*, on peut estimer qu'ils ont au moins raison sur ce point. Toutefois, comme le fait remarquer W. Werbeck qui a scrupuleusement étudié les esquisses relatives au poème symphonique et mis ainsi en évidence l'évolution du programme au fur et à mesure de la composition<sup>72</sup>, l'agencement des différentes parties entre elles ainsi que le plan définitif du mouvement symphonique n'ont été déterminés qu'au cours de la composition. Strauss a certainement dû partir d'un projet de poème symphonique sur le thème de Don Juan et se rendre compte que la version de Lenau était en parfaite adéquation avec la manière dont il entendait traiter le sujet ; il aurait ainsi adopté le drame du poète allemand à la fois comme sujet et comme programme.

Le choix, pour sujet, d'un drame versifié aux fortes tendances épiques est aussi révélateur que la sélection des trois strophes de Lenau servant de programme, de la conception que Strauss avait du rapport entre œuvre littéraire et œuvre musicale au début de sa carrière. En effet, le caractère dramatique de l'œuvre de Lenau ne peut absolument pas être nié : tout d'abord, Lenau lui-même précise le genre dans lequel il classe son œuvre puisque le sous-titre en est « Un poème dramatique » (*Ein dramatisches Gedicht*<sup>73</sup>). Ensuite, la subdivision de l'œuvre en une succession d'environ quinze scènes présentant les étapes successives de la destinée tragique du héros, ainsi que la présence de nombreuses indications scéniques, donnent un cadre indéniablement dramatique à l'œuvre<sup>74</sup>, qui de ce fait se laisserait aisément mettre en scène. Toutefois, on ne peut s'empêcher de faire le lien entre cette dénomination de « poème dramatique » — du reste, la seule de tout l'œuvre

72. Cf. Walter WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, op. cit., p. 114–118.

73. Cf. Nicolaus LENAU (dorénavant : LENAU), *Lenaus Werke*, 2 vol., édition critique établie par Carl Schaeffer, Leipzig, Meyers Klassiker, s.d., vol. II, p. 449.

74. Ces arguments plaidant en faveur du caractère dramatique de l'œuvre de Lenau sont aussi mis en avant par Walter Thomas dans son introduction à la traduction du *Don Juan* (cf. LENAU, *Don Juan*, traduit et introduit par Walter Thomas, Paris, Montaigne-Aubier, 1913, p. 48, note 1).

de Lenau — et le sous-titre donné par Byron à son *Manfred*<sup>75</sup>, surtout si l'on connaît l'importance de cette œuvre pour le romantisme allemand en général et pour Lenau en particulier (celui-ci vouait un véritable culte au poète anglais<sup>76</sup>). La thématique de ces deux œuvres est de surcroît très proche : ainsi que le note W. Thomas, les deux auteurs nous montrent à travers leur héros « l'homme fatal emporté par le destin vers un avenir inconnu, mais prêt à affronter toutes les épreuves à la poursuite de [son] rêve enchanté<sup>77</sup> ». Par ailleurs, le personnage de Don Juan tel que nous le présente Lenau ressemble à Manfred « par son caractère altier, sa morgue aristocratique et son audace tranquille<sup>78</sup> ». Cette proximité de caractère et de forme entre Byron et Lenau ne peut nous empêcher de penser que l'œuvre de Lenau pourrait, à l'instar du modèle byronien, receler des caractéristiques épiques qui la rapprocherait de l'épopée philosophique<sup>79</sup>. Liszt ne citait-il pas d'ailleurs le *Manfred* de Byron parmi les exemples les plus accomplis d'épopées philosophiques ?

Le héros de Lenau est un héros proprement romantique : il n'est pas maître de ses propres désirs, mais mû par une force irrésistible, agissant contre sa propre volonté, qui le conduit d'aventure en aventure jusqu'à son inéluctable fin. Lenau, qui avait été dans sa jeunesse un grand lecteur de Schelling, fait ici de Don Juan « l'agent irresponsable du dieu universel qui fait naître l'amour chez toutes les créatures<sup>80</sup> ». Et W. Thomas de poursuivre ainsi :

C'est à ce titre, et pour découvrir l'idéal absolu de la beauté à travers ses diverses incarnations féminines, qu'il passe d'une femme à une autre sans pouvoir jamais assouvir sa passion. [...] Il ne croit qu'à la race, qui seule reste immortelle à travers la succession des êtres éphémères<sup>81</sup>.

75. Les deux œuvres (*Don Juan* de Lenau et *Manfred* de Byron) ne sont chronologiquement pas très éloignées : la première a été terminée en 1844, la seconde en 1817, ce qui nous autorise aussi à penser qu'il put y avoir influence de la seconde sur la première. Notons aussi que Byron devait écrire, deux ans seulement après avoir terminé *Manfred*, un *Don Juan*.

76. Cf. LÉNAU, *Don Juan*, *op. cit.*, p. VIII (introduction de W. Thomas).

77. *Ibid.*, p. XXX.

78. *Ibid.*, p. XXVI.

79. Les parentés entre Don Juan et Faust, où Don Juan serait en fait un anti-Faust du sud de l'Europe, ont été également soulignées par W. Thomas, renforçant ainsi la proximité entre le *Don Juan* de Lenau et l'épopée philosophique telle que la définit Liszt. Voir à ce sujet *ibid.*, p. XV et Reinhard C. MUSCHLER, *Richard Strauss*, Hildesheim, Franz Borgmeyer, s.d., p. 263.

80. LÉNAU, *Don Juan*, *op. cit.*, p. XXI.

81. *Loc. cit.*

Ainsi les différentes conquêtes du héros ne sont-elles que le produit de son affabulation, ou du moins la matérialisation éphémère de la passion qui le ronge et dont il ne peut contrôler les pulsions. La femme n'est pour lui que l'incarnation dans le monde réel d'un idéal qu'il cherche et auquel sa vie entière aspire. Le *Don Juan* de Lenau ne repose pas tant sur une succession d'aventures amoureuses que sur la présentation des différents états passionnels du héros, lesquels s'incarnent tour à tour dans une autre femme. Par rapport aux versions classiques, et notamment à celle de Lorenzo da Ponte que Mozart mit en musique dans son *Don Giovanni*<sup>82</sup>, Lenau choisit de situer le mythe exclusivement sur le plan psychologique et émotif, et non sur le plan de l'action.

Les vers cités par Strauss dans son programme sont eux aussi très révélateurs des traits épiques que recèle l'œuvre de Lenau et que le compositeur tenait certainement à mettre en valeur dans sa musique. La trentaine de vers cités par Strauss s'organise autour d'un véritable monologue du héros, compilé par Strauss lui-même et reprenant plusieurs scènes de l'œuvre (notamment le dialogue de la première scène entre Don Juan et Don Diego). Strauss introduit d'ailleurs les vers cités par la mention « Don Juan :<sup>83</sup> », insistant bien auprès du lecteur et de l'auditeur sur le fait que tout ce qui est dit l'est de la bouche de Don Juan lui-même. L'ensemble de ces vers est au fond très fidèle à l'esprit même du poème dramatique de Lenau, puisqu'en les lisant, l'auditeur se rend bien compte qu'il ne s'agit pas de la narration des aventures amoureuses de Don Juan, mais plutôt d'un auto-portrait « sentimental » (au sens schillérien du terme). À ce titre, la fin de la dernière strophe est particulièrement éloquente ; Don Juan s'y exprime ainsi :

C'est une belle tempête qui m'emportait,  
Sa fureur s'est apaisée et le calme demeure<sup>84</sup>.

Pour Don Juan, ses aventures n'ont rien été de plus qu'un tourbillon de passion, une tempête sentimentale qui n'a laissé aucune trace physique :

82. Le lecteur désireux de disposer d'une mise en parallèle des différentes versions du mythe de Don Juan ayant donné lieu à des compositions musicales pourra se reporter à la réunion de textes réalisée par Jean Massin (cf. Jean MASSIN, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, textes réunis et présentés par Jean Massin, Bruxelles, Complexe, 1993, p. 311–338 pour le texte de Lenau).

83. Cf. STRAUSS, *Richard Strauss Edition, op. cit.*, vol. XX, p. 354.

84. *Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben, / Er hat vertobt und Stille ist geblieben* (*loc. cit.*). La traduction, comme les suivantes d'ailleurs, est reprise à Walter Thomas (cf. LENAU, *Don Juan, op. cit.*, p. 40).

comme il le dit plus loin, le monde lui semble tout d'un coup vide<sup>85</sup>, car il n'est plus rempli de cette passion intérieure qui l'animait et qui lui permettait de l'appréhender avec un tout autre regard. Autrement dit, l'action est complètement intériorisée dans ces quelques lignes, puisque Don Juan réalise que tout n'était que passion, trouble, sentiment, mais que le monde autour de lui n'a pas changé. Ses amours malheureuses lui apparaissent en définitive comme un mauvais rêve. Ne dit-il pas alors que « Tout désir, tout espoir est tombé en léthargie<sup>86</sup> » ?

Strauss place dans ces quelques vers l'action de *Don Juan* sur un plan entièrement psychologique, témoignant d'une lecture très juste du drame de Lenau. Ce trait fait de son héros un homme profondément romantique, en conflit avec le monde dont les apparences ne sont que le produit de sa propre imagination et des ses propres passions. Une fois la passion éteinte, le monde redevient vide et désert. Cette solitude proprement moderne de l'homme dans le monde, associée au caractère vain et illusoire des apparences, trahit le traitement romantique, et ici proprement épique, du mythe de Don Juan par Lenau. Strauss renforce d'ailleurs ce caractère épique dans son programme puisqu'il ne sélectionne que des vers attribués à Don Juan et, en les mettant bout à bout, reconstitue ce qu'on serait en droit d'appeler un « monologue ». Il gomme ainsi tous les attributs proprement dramatiques de l'œuvre de Lenau (scènes, dialogues, etc.) pour n'en garder qu'une substance proprement épique, celle-là même qu'il traitera en musique<sup>87</sup>.

Si le drame de Lenau en soi, renforcé par la référence indirecte à Byron, se rapproche de l'épopée philosophique telle que la définit Liszt, à savoir ce mélange subtile et éminemment romantique d'éléments dramatiques et épiques, les premiers servant de contexte à l'expression des seconds, Strauss choisit quant à lui de traiter son œuvre en ne montrant du drame de Lenau que les traits épiques, ceux-là mêmes que la musique est à même de mettre à nu. Le poème symphonique de Strauss ne décrit donc pas une succession de dialogues, de jeux de séduction ou de badineries, mais simple-

85. « Et pour moi subitement le monde devenu désert, s'est couvert de ténèbres. » (*Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet* [*loc. cit.*]) Nous préférons toutefois traduire *umnachtet* par « aliéné », ce qui nous semble plus exact que la traduction de W. Thomas.

86. *Scheintod ist alles Wünschen, alles Hoffen* (*loc. cit.*).

87. Cette interprétation du programme contredit l'hypothèse de John William Smeed qui cherche à trouver des effets descriptifs chez Strauss, et qui rattache notamment l'apparition du thème que nous appellerons E à une scène de carnaval (cf. John William SMEED, *Don Juan : Variations on a Theme*, Londres / New York, Routledge, 1990, p. 139).

ment les différents états d'âme que traverse Don Juan au cours de ses aventures amoureuses. Il répond ainsi à l'exigence de Liszt d'une musique qui présente la substance même de l'œuvre littéraire qu'elle prend pour sujet (c'est là que réside son action critique), mais qui n'en nie pas pour autant les exigences de la forme et du matériau musicaux, comme nous allons désormais le vérifier.

La forme du poème symphonique de Strauss s'apparente en effet à un compromis des formes sonate et rondo<sup>88</sup>. Comme le note justement W. Werbeck<sup>89</sup>, si les mesures 1–168 reprennent presque à la lettre les principes de la forme sonate classique, le reste de l'œuvre s'apparente dans sa structure plutôt à une forme rondo. En effet, le premier groupe thématique A, exposé en *mi* majeur aux mesures 1–40, revient à plusieurs reprises, et notamment à la fin de l'exposition (mes. 169–196), ainsi qu'au milieu du développement (mes. 337–423) après l'exposition d'un nouveau thème en *sol*, pour revenir enfin, largement développé, dans la réexposition (mes. 474–566). Entre les différents retours du groupe A, Strauss fait entendre ce qu'on pourrait appeler, dans la terminologie de la forme rondo, des couplets ; leur non-évolutivité au cours du mouvement tranche radicalement avec les nombreuses variations que subit le premier groupe thématique si bien qu'il se crée un déséquilibre entre refrain et couplet au sein même de la forme rondo. Ce déséquilibre sur le plan de la logique musicale s'explique en revanche par la logique poétique qui préside à la composition de l'œuvre.

En effet, les différents couplets — qui ne sont du reste qu'au nombre de deux : le premier qui fait en même temps office de second thème de forme sonate et que nous appellerons B (mes. 90–168), et le second en *sol* mineur puis majeur (mes. 197–312) — correspondent aux moments où Don Juan se fixe sur une conquête en particulier et où il se met à construire, en rêve, une image idéalisée de la femme désirée. Cette éphémère idylle chimérique induit en retour une modification de l'état psychologique du héros qui en sortira tantôt abattu, tantôt plein d'entrain. Explicitons concrètement ce principe à partir des mesures 1–196 qui correspondent au niveau formel à l'exposition.

Cette dernière se compose de deux thèmes liés entre eux par une transition : le premier groupe thématique A (mes. 1–40) est un ensemble de motifs au caractère viril et vigoureux qui déterminent une section tonalement

88. Ainsi que le notait déjà R. Specht (cf. Richard SPECHT, *Richard Strauss und sein Werk*, 2 vol., Leipzig / Vienne / Zurich, E.P. Tal & Co., 1921, p. 239).

89. Cf. Walter WERBECK, *Die Tondichtungen*, op. cit., p. 395.

close et cohérente en *mi* majeur. Lui fait suite une transition (mes. 41–89) conduisant harmoniquement de *mi* majeur au ton de la dominante *si* majeur, conformément au schéma classique de la forme sonate. Cette section est dominée sur le plan thématique par les motifs du premier groupe A ; la présence d'un nouveau motif, noyé dans le déferlement passionnel des arpèges et triolets de A, s'avérera toutefois d'une importance capitale pour le reste de l'œuvre, puisque ce motif (mes. 45–48, exemple 12a),

**EXEMPLE 12a** : anticipation du thème B de *Don Juan* aux mesures 45–48



bien qu'appartenant ici au premier groupe, anticipe une cellule du thème du second groupe. Le caractère lyrique de ce deuxième thème B (exemple 12b), qui s'oppose à la « masculinité » du premier thème,

**EXEMPLE 12b** : thème B de *Don Juan* aux mesures 92–101

est renforcé par l'accompagnement en triolets de noires, noté *weich* (« tendre »), aux bois ainsi que par les arpèges de harpe. Strauss indique même au-dessus de la mesure 142 : *molto appassionato*, trahissant par là le caractère presque enflammé du thème à la fin de son exposition. Le second groupe thématique s'achève alors curieusement sur un accord de *mi* mineur par lequel débute le retour, passablement varié, du premier groupe thématique, en guise de codetta de l'exposition (mes. 169–196).

S'il est assez facile d'associer dans cette exposition le thème masculin à Don Juan et le thème féminin à la première de ses conquêtes, il serait faux de croire que Strauss nous décrit objectivement deux personnages : la première conquête de Don Juan n'est en réalité vue qu'à travers le prisme déformant de la subjectivité du héros. Elle est un de ces fantômes qui peuplent



son univers et qui ne sont que les purs produits de son imagination : comme nous le disions plus haut lors de l'analyse du drame de Lenau, les femmes ne sont que les incarnations éphémères de cette passion puissante qui dévore Don Juan. En effet, le fait même que le futur thème B soit partiellement et fragmentairement entendu entre deux sections dans lesquelles règnent incontestablement les motifs du premier groupe thématique, indique la présence de l'idée même de la première conquête au sein du tumulte passionnel, un tumulte censé traduire l'état d'esprit passionné et fougueux de Don Juan. Le thème B n'est que la matérialisation, en même temps que le développement, de cette idée initiale. En d'autres termes, le deuxième thème n'est que la variation — comprise ici aussi comme expansion — d'un motif issu du premier groupe thématique : ce motif revient à la fin de la section de transition (mes. 71–89) et prend petit à petit forme jusqu'à constituer le thème du deuxième groupe.

En retour, le thème B va influencer sur le retour de A aux mesures 169–196. En effet, le motif du héros en arpège ascendant, qui débutait le premier groupe thématique, se mêle aux triolets de noires caractéristiques du second groupe B dès la mesure 153 : le rêve de Don Juan prend fin et ses sentiments passionnés reprennent le dessus. Mais harmoniquement, le discours musical se dirige vers *mi* mineur (retour du thème principal A à la mesure 169). Autrement dit, le thème A subit une modification notoire de caractère : il perd en vigueur et en héroïsme, et ceci n'est certainement pas sans relation avec l'inflexion vers *mi* mineur qui avait caractérisé la fin de l'exposé du thème B (mes. 149 et suiv.). Ainsi, si le thème B est issu de A, le retour de A n'en est pas moins dépendant, тонаlement du moins, du déroulement de B. Cette interaction entre A et B traduit une interdépendance manifeste des deux entités thématiques, en même temps qu'elle dénonce l'étroite relation qui unit Don Juan et sa première conquête. Cette dernière n'est en fait que le produit d'une représentation qui est en lui et qui s'exprime concrètement dans le deuxième thème en *si* majeur.

Le deuxième couplet se comporte vis-à-vis du thème principal exactement de la même manière que le premier : il est indirectement issu de ce dernier et induit un changement notoire dans le premier groupe lorsque ce dernier revient. Ici, un nouveau thème s'y mêle. Si nous examinons le détail de la partition, nous devons admettre que le thème C en *sol* mineur (exemple 13, voir page suivante) que Strauss fait entendre aux mesures 197–231 et qui devient ensuite l'accompagnement de l'ample mélodie *cantabile* D en *sol* majeur aux mesures 232–312 (exemple 14, voir page suivante), n'est

EXEMPLE 13 : thème C en sol mineur de *Don Juan* (mes. 197–204)

Altos

*f* molto appassion. *dim.*

EXEMPLE 14 : thème D en sol majeur de *Don Juan* (mes. 235–244)

Hautbois I

*sehr getragen und ausdrucksvoll*

*p* etc.

pas sans entretenir une certaine parenté avec le thème B du premier couplet. Ainsi que le notait déjà Denis Wilde dans son étude sur le développement mélodique chez Strauss, les deux thèmes B et C ont notamment en commun, outre leur caractère *cantabile* très affirmé et un accompagnement de harpe dans le style *arioso*, de débiter par un grand intervalle ascendant consonant — une sixte dans le cas de B, une octave pour C —, de reposer sur des mouvements plutôt conjoints (s’opposant aux arpèges du groupe principal) et d’alterner des mesures en rondes et des mesures où l’activité rythmique est plus intense<sup>90</sup>. Ces deux thèmes, ainsi d’ailleurs que le thème D qui découle directement de C, forment pour ainsi dire un « bloc » qui s’oppose dans son caractère, sa texture et son contour mélodique aux courts motifs, souvent arpégés ou en triolets incisifs, du premier groupe thématique. Indirectement toutefois, les deux couplets B et C (ainsi que D qui lui est associé) découlent du motif de A qui avait déjà engendré B ; C découle ensuite à son tour directement de B. Si C n’est pas directement issu de A, le fait qu’il provienne directement de B en fait une autre forme de la même idée de départ : en renforçant la parenté entre les deux couplets censés représenter les amours de Don Juan, Strauss montre d’une part que les différentes aventures du héros ne sont en réalité que la répétition variée d’une même donnée initiale et d’autre part qu’elles ne sont dans les faits que la fixation éphémère de son élan passionnel dans la réalité du monde. L’idée de la femme prend par deux fois corps dans ce poème symphonique tout en

90. Cf. Denis WILDE, *The Development of Melody in the Tone Poems of Richard Strauss. Motif, Figure, Theme*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 91. D. Wilde note que ce procédé sera réutilisé dans *Don Quixote* pour créer des parentés entre les thèmes de Don Quichotte, Sancho Pansa et Dulcinée (cf. *ibid.*, p. 199–203).

ne restant qu'un fantôme, puisque, comme nous le verrons, elles n'apparaissent en tant que thèmes qu'une seule fois et disparaissent aussitôt. En revanche, elles induisent en retour des modifications du caractère du héros : si le premier couplet B avait provoqué le déplacement tonal du groupe thématique A de *mi* majeur vers *mi* mineur, impliquant une première variation de caractère de ce groupe, le deuxième couplet (C et D) aura l'effet inverse.

À la mesure 315 apparaît en effet un nouveau thème E (exemple 15) dont la proximité avec D est assez évidente pour avoir été notée par un certain nombre d'auteurs<sup>91</sup> : rien que le saut d'octave caractéristique du début des deux thèmes en fournit une preuve évidente. Le caractère très héroïque de ce thème E ne sera pas sans conséquences sur le retour du premier groupe qui va suivre.

**EXEMPLE 15** : thème E en *do* majeur de *Don Juan* (mes. 315–328)

Cors

À la mesure 337, les arpèges vigoureux de ce dernier sont réentendus sur des accords de septième diminuée conduisant rapidement à une dominante de *do* majeur (mes. 343) ; ils sont ici doublés du nouveau thème E qui prend sa place dans le dense contrepoint du premier groupe. Le caractère plutôt dysphorique du premier retour du thème aux mesures 169–196 fait ici place à l'euphorie héroïque des mesures 337–386 : cet héroïsme est d'ailleurs renforcé par l'apparition d'un motif de trompette, en arpège ascendant, à la mesure 353 (exemple 16, voir page suivante). Ainsi une nouvelle fois, le thème du couplet, issu indirectement du premier groupe thématique, détermine une variation de caractère de ce dernier. La forme que construit Strauss s'apparente finalement à un rondo varié.

La forme du poème symphonique présente néanmoins encore deux particularités très intéressantes pour notre étude : la première concerne les

91. Voir entre autres Denis WILDE, *The Development of Melody*, *op. cit.*, p. 91 et James HEPOKOSKI, « Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero ? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated », in : Bryan GILLIAM (éd.), *Richard Strauss : New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham / Londres, Duke University Press, 1992, p. 151.

**EXEMPLE 16** : motif de trompette des mesures 353–355 de *Don Juan*

mesures 424–456 et la seconde les vingt mesures de coda (mes. 586–606). Les mesures 424–456 font suite à une section (mes. 386–408), notée *Vivo* par Strauss, qui prolonge en réalité le retour héroïque du premier groupe après l'apparition du thème E. Soudain, la musique semble s'arrêter : les courts motifs arpégés en doubles croches s'estompent et laissent la place à une pédale de *si*, dominante du ton principal, qui laisse penser que cette section est en fait une retransition destinée à amener le retour en *mi* majeur du thème tel qu'il était exposé au début de l'œuvre. (C'est en effet ce qui se produira, mais le retour ne sera pas complètement exact, puisqu'aux motifs du premier groupe se mêlera bien entendu le nouveau thème E et ses dérivés, preuve que la forme que construit Strauss est entièrement évolutive.) Sur cette pédale en trémolos des cordes graves apparaissent successivement : le motif associé à l'évocation, au sein du premier groupe de l'exposition, de ce qui deviendra le thème B (mes. 438–440, exemple 17a)<sup>92</sup>,

**EXEMPLE 17a** : retour du motif évoquant le thème B (mes. 438–440)

un fragment du thème D (mes. 444–447, exemple 17b)

**EXEMPLE 17b** : retour fragmentaire du thème D (mes. 444–447)

et enfin un fragment du thème B (mes. 447–451, exemple 17c en page suivante).

92. Ce motif est précédé d'un autre motif dont nous n'avons pas parlé, car il est d'une importance toute relative pour l'œuvre ; ce motif étant lié à la présentation de l'idée qui donnera naissance à B, il réapparaît ici symétriquement pour accompagner ce dernier.

## EXEMPLE 17c : retour fragmentaire du thème B (mes. 447–451)

Hautbois 1

Clar. 1 (en *la*, notes réelles)

*pp*

*pp*

*triquillo*

Autrement dit, les deux thèmes principaux des deux couplets, ainsi que l'idée motivique qui, au sein de l'exposition du premier groupe, leur a donné naissance, reviennent de manière fragmentaire sur une pédale de *si* (qui se transformera cependant, à l'extrême fin de la section, en pédale de *fa* dièse). S'il est possible de voir dans ce geste de Strauss l'idée de l'évocation en souvenir des amours de Don Juan, l'idée que précisément toutes ces représentations féminines qui avaient, presque illusoirement, pris forme dans les deux couplets, ne reviennent ici qu'à l'état fragmentaire, c'est-à-dire comme des ombres, des spectres, semble tout aussi valide<sup>93</sup>. La représentation concrète des différentes conquêtes de Don Juan dans la musique, lesquelles n'étaient en définitive déjà que la matérialisation provisoire de l'idée de l'amour, redevient idée : le thème redevient motif, sans consistance harmonique, sans caractère propre, sans ces amples lignes mélodiques qui les drapaient sous une fragile parure de soie. Ce geste de Strauss ne fait qu'insister sur le caractère éphémère de ces représentations, produits de l'imagination d'un héros qui pense trouver en chaque femme la réalisation de l'idée même de la beauté et de l'amour. Si tous ces motifs sont entendus sur une pédale de *si*, c'est peut-être parce que le compositeur a voulu mettre en valeur l'unicité du point de vue : c'est ce *si* issu du retour varié du premier groupe — donc issu du thème du héros lui-même — qui engendre tour à tour le retour fragmentaire des trois motifs. Les idées que l'auditeur entend sont le fait même du héros : Strauss insiste ce faisant encore un peu plus sur le lien étroit qui unit Don Juan et ses conquêtes. Tout ici est vu en focalisation interne, depuis le point de vue de Don Juan : le programme de Strauss

93. Claude Rostand s'exprime ainsi à propos de ce passage : « Dans son esprit troublé passent, lointains ou déformés, les thèmes de Zerline, de la comtesse et d'Anna. » (Claude ROSTAND, *Richard Strauss*, Paris, Seghers, 1964, p. 76) Pour lui aussi, les conquêtes de Don Juan ne sont plus ici que des spectres hantant son esprit. D'ailleurs, C. Rostand est l'un des rares auteurs à situer complètement l'action de *Don Juan* sur un plan psychologique ; bien que son analyse ne soit pas assez détaillée pour fournir des arguments suffisamment tangibles, son intuition de départ semble être bonne.

ne faisait-il d'ailleurs pas des scènes dialoguées du drame de Lenau un simple monologue ?

Enfin la coda voit l'arrivée d'un accord de *la* mineur tenu sur dix mesures auquel fait suite un accord de *mi* mineur s'étendant lui aussi sur dix autres mesures. La particularité de cette dernière section, outre son basculement dans le mode mineur, est l'absence totale de motifs : après un dernier retour du premier groupe A (mes. 474–585) contrepointé au nouveau thème E, et donc dans un ton héroïque très affirmé, ce dernier s'arrête sur une dominante (mes. 569–585) et laisse place à cette mystérieuse coda. Ce n'est pas ici un nouveau couplet qui fait suite à A, mais un monde dont la vacuité est angoissante. Du moment que les idées ne prennent plus la forme de représentations tangibles, comme elles l'avaient fait dans les deux couplets, le monde de Don Juan est vide. Nous tenons ici une preuve supplémentaire du fait que c'est l'imagination du héros qui crée la représentation de la femme idéale et de l'amour suprême dans le monde, puisqu'une fois ces représentations disparues, le monde est vide. Le monologue de Don Juan reconstitué par Strauss pour son programme ne finissait-il pas sur ces mots : « Et soudain le monde devint pour moi désert, aliéné <sup>94</sup> » ?

En somme, le poème symphonique de Strauss nous présente un Don Juan romantique, un héros voué à l'échec, car victime d'une passion qui déforme sa propre vision de la réalité. Les femmes ne sont que des fantômes qui peuplent sa vie ; non parce qu'elles n'existent pas réellement, mais parce que jamais elles ne correspondent à la représentation de cet idéal féminin dont la quête insensée le conduira à la mort <sup>95</sup>. La version du mythe de Don Juan que nous propose Lenau se base sur un récit entièrement subjectif que Strauss renforce en faisant du poème dramatique un quasi monologue intérieur. Rien d'étonnant donc à ce que la forme musicale ait recours à la varia-

94. *Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet* (STRAUSS, *Richard Strauss Edition, op. cit.*, vol. XX, p. 354). On notera qu'Otto Ehrardt mettait déjà en relation cette coda avec le calme après la tempête dont parle le programme (cf. Otto ERHARDT, *Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen*, Olten / Fribourg en Brisgau, Otto Walter, 1953, p. 120).

95. Fritz Gysi parle de « succession d'images » (*Bilderreihe*) à propos de la forme de *Don Juan* (cf. Fritz GYSI, *Richard Strauss*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934, p. 44) : cette affirmation trouve une certaine justification dans notre analyse puisque si les images que nous proposent Strauss n'en sont pas de véritables (F. Gysi suggérerait par le terme « image » un caractère descriptif ou pittoresque de la musique qu'elle n'a indéniablement pas), il s'agit en réalité de représentations en tant que matérialisations d'idées dans la réalité. Son analyse partait donc d'un pressentiment tout à fait exact, peut-être seulement un peu maladroitement formulé.

tion de caractère, car seule cette dernière est à même de présenter les variations de l'état intérieur du héros : dysphorique dans le premier retour du premier groupe en *mi* mineur (mes. 169–196), héroïque et euphorique lors du second retour en *mi* majeur (mes. 337 et suiv.). C'est dans cette forme à variations que se révèle véritablement l'action critique de la musique qui prélève de l'œuvre littéraire la substance épique, c'est-à-dire qu'elle la débarrasse de toute action et se concentre sur un portrait éminemment psychologique du héros : la forme devient alors cette succession d'états d'âme propre à l'« épopée philosophique musicale » et au roman du XIX<sup>e</sup> siècle en général.

Strauss ne nie pas pour autant les contraintes liées au matériau musical : ces dernières organisent les données de la forme « psychologique » issue de la logique poétique autour de schémas formels prédéterminés qu'en retour cette même logique poétique doit renouveler. Ainsi l'opposition entre les deux groupes thématiques A et B, si elle détermine au niveau de la forme variative la première paire (A, B) de variation, n'en correspond pas moins dans l'optique de la forme rondo-sonate à l'exposition des deux groupes thématiques, l'un à la tonique *mi* et l'autre à la dominante *si*. Le retour de A aux mesures 169–196 correspond, pour sa part, au moment assez traditionnel d'un rondo-sonate, qui consiste à faire revenir en guise de coda de l'exposition les éléments du premier groupe thématique de sorte à clore symétriquement l'exposition et à satisfaire aux exigences de la forme rondo (dont A constitue traditionnellement le refrain). Les mesures 197–473 jouent indéniablement le rôle d'un développement qui, comme le veut la tradition du rondo-sonate, débute par l'énoncé d'un nouveau thème (correspondant au deuxième couplet) : ce sont les éléments C et D qui jouent ce rôle. La parenté entre C et B permet du reste à l'auditeur d'entendre le nouveau thème C comme un dérivatif du thème B, ce qui laisserait vaguement penser que cette section s'apparente à un développement sur les idées de B. Suit la réexposition qui ici n'est que partielle ; toutefois, du fait qu'elle se fait dans le ton principal de *mi* majeur, sa fonction harmonique au sein de la forme sonate est assurée. Le tableau 8 présente, en page suivante, une vision synthétique de l'utilisation concomitante des deux logiques dans ce mouvement.

Comme dans « Totenfeier », nous sommes ici en présence d'une structure variative-additive, propre au genre épique (si nous nous référons aux mêmes travaux de M. Grabócz que dans le cas de « Totenfeier ») : Strauss reprend une forme en fait héritée de Liszt et qui consiste à combiner à la fois

TABLEAU 8 : action conjuguée des logiques poétique et musicale dans *Don Juan*

Mesures	1–40	41–49	50–89	90–169	169–196
Thème principal	A	[B]	A	B	A
Tonalité	<i>mi</i> majeur			<i>si</i> majeur	<i>mi</i> mineur
Caractère	héroïque			<i>cantabile</i>	héroïque (–)
Structure variative	<i>x</i>			<i>y</i> [issu de <i>x</i> ]	<i>x'</i>
Forme sonate	1 <sup>er</sup> groupe	transition		2 <sup>e</sup> groupe	codetta
Forme rondo	refrain			couplet 1	refrain

197–312	313–336	337–423	424–473	474–585	586–606
C+D	E	A	[A]+B+C+D	A	—
<i>sol</i> m/M	<i>do</i> majeur	modulant	<i>mi</i> majeur (V)	<i>mi</i> majeur	<i>mi</i> mineur
<i>cantabile</i>	héroïque	héroïque (+)	onirique	héroïque (+)	—
<i>z</i> (quasi <i>y'</i> )	<i>z'</i>	<i>x''</i>	[ <i>x''</i> ]	<i>x''</i>	—
développement			retransition	réexposition	coda
couplet 2		refrain	[rappel couplets]	refrain	coda

les principes variatifs et additifs propres à la forme épique moderne et ceux de la forme sonate qui limitent l'extensivité de la forme en la maintenant dans des limites bien définies : ceci est réalisé par exemple en créant un effet de contraste entre les deux thèmes (A et B) lequel se résout symétriquement dans la réexposition. À la suite de Márta Grabócz, nous appellerons une telle forme « forme à équilibre renouvelée »<sup>96</sup>. Ici toutefois, la forme n'est pas tout à fait conforme à la définition qu'en donne M. Grabócz, car la réexposition n'est que partielle ; toutefois le retour fragmentaire des thèmes des couplets dans la retransition tend à rétablir une certaine symétrie.

La forme de *Don Juan* est au total plus extensive que celle de « Totenfeier », puisque si Mahler n'utilisait que deux éléments thématiques principaux (A et B<sup>97</sup>) et les variait en permanence, la forme du poème symphonique

96. D'après M. Grabócz, ce terme qualifie des formes qui se servent « à la fois du principe de forme sonate, des principes des œuvres cycliques et du principe de la variation formelle et de caractère » (M. GRABÓCZ, *Morphologie*, op. cit., p. 160). M. Grabócz reprend en partie sa terminologie aux ouvrages de Hermann Erpf (cf. H. ERPF, *Form und Struktur in der Musik*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1967) et Karl Heinz Wörner (cf. K. H. WÖRNER, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse* [...], Ratisbonne, G. Bosse, 1969).

97. Le thème C ne faisait en effet pas l'objet de variations et ne participait pas activement à la construction d'une structure variative.



que de Strauss a des propriétés additives plus marquées puisqu'elle propose une structure du type A–B–A–C–A, proche du rondo. Cette additivité structurelle est limitée comme nous l'avons vu par des relations motiviques entre A et B ainsi qu'entre B et C.

*Don Juan* nous fournit un très bel exemple de l'application par Strauss à la fois des théories de Liszt sur la fonction de la musique par rapport au sujet (action critique visant à produire la forme épique dans l'œuvre littéraire et à en présenter ainsi la « substance ») et de ses propres déclarations sur une nécessité d'ajouter à cette logique poétique le facteur limitant de la logique musicale. Ce facteur limitant prendra, au fil des ans, une telle importance qu'il tendra à force à brider l'inventivité du compositeur et à figer la forme dans un nouveau modèle, alors que le but de la musique à programme selon Liszt était précisément de libérer la musique du joug des formes canoniques issues de la tradition musicale.

#### *Tod und Verklärung, ou la technique du calque*

D'aucuns s'étonneront sûrement de trouver dans une partie consacrée au rapport entre œuvre littéraire et œuvre musicale une analyse de *Tod und Verklärung*, un poème symphonique de Strauss pour lequel nous ne disposons pas de sujet référencé. La proximité, tant formelle que temporelle, de ce poème symphonique avec *Don Juan* nous autorise cependant à faire cette courte digression<sup>98</sup> : en effet, sur le plan formel, dans l'un comme dans l'autre des poèmes symphoniques, un thème inconnu au départ (dans *Don Juan*, le thème E) émerge subitement au milieu de l'œuvre et en modifie le déroulement formel. Par ailleurs, ainsi que nous l'avons noté dans le chapitre précédent, le sujet de ce troisième poème symphonique est lui aussi profondément romantique : il s'agit d'un homme mourant qui se remémore les impressions de sa vie passée jusqu'à la réalisation dans la mort de l'idéal vers lequel il a toujours tendu et que la vie ne lui a malheureusement jamais donné de réaliser. Une fois de plus, le sujet se place sur un plan éminemment psychologique, ce qui va induire au niveau de la forme musicale une combinaison, déjà observée dans *Don Juan* et, chez Mahler dans « Totenfeier », d'une forme additive-variative permettant d'y combiner les variations de l'état psychique du sujet et les formes héritées de la tradition musicale.

98. Rappelons que *Don Juan* a été composé en 1887–1888 et que *Tod und Verklärung* l'a été en 1888–1889.

Les musicologues n'ont jamais véritablement réussi à s'entendre au sujet de la forme de *Tod und Verklärung*<sup>99</sup> : la présence d'un schéma de forme sonate à la base paraît indéniable, cependant la disproportion qui en résulterait entre la réexposition (29 mesures, soit mes. 365–394) et la coda (104 mesures, soit mes. 395–499) fait une entorse problématique à la catégorie d'équilibre inhérente à cette forme. Pour contourner cette difficulté, W. Werbeck a tenté de voir dans l'œuvre une combinaison des formes sonate et rondo, un peu comme *Don Juan*, sans que cette solution ne soit, elle non plus, entièrement satisfaisante<sup>100</sup>. En effet, comme nous allons le voir, les liens motiviques très forts qui unissent les différents couplets ne permettent pas de dégager une structure véritablement additive, comme celle du rondo (type : A–B–A–C–A–D–A–E etc.), mais limitent cette extensivité en rapprochant la forme rondo de la forme variation (type : A–B–A–B'–A–B'' etc.). Notre interprétation se propose de porter un regard original sur cette forme, eu égard au contenu proprement épique qu'elle entend présenter et aux résultats obtenus précédemment à partir de *Don Juan*.

L'ensemble du mouvement se présente comme une succession de variations sur deux éléments ; la stratégie est en apparence exactement la même que celle de « Totenfeier » : deux éléments principaux alternent et font successivement l'objet de variations qui en modifient le caractère. La forme serait alors du type : A–B–A'–B' etc. À la différence de « Totenfeier », les parentés entre A et B sont fortes, si bien que B n'apparaît d'emblée que comme la suite logique de A. Ce lien entre A et B n'est pas sans rappeler la stratégie formelle mise en place par Strauss dans *Don Juan*, puisque le deuxième groupe B découlait d'un point de vue thématique directement d'un motif présenté dans le premier groupe A. Ici Strauss réduit encore plus l'écart entre l'idée et sa variante, puisque les deux sections A et B sont en fait deux formes de présentation d'un seul et même matériau.

L'œuvre commence en effet par une longue introduction lente A (mes. 1–66), jouée *largo*, qui se subdivise très clairement en deux sous-sections : une première A<sub>1</sub> en *do* mineur (mes. 1–29) et une seconde A<sub>2</sub> en *la* bémol mineur retournant vers *do* mineur (mes. 30–66). Ces deux sous-sections s'inscrivent dans une totale continuité à la fois motivique et de caractère : ce sont notamment les accords arpégés de la harpe (mes. 16–20 [A<sub>1</sub>] & 30–

99. W. Werbeck résume les différentes positions des musicologues dans : W. WERBECK, *Die Tondichtungen*, op. cit., p. 401–405.

100. Cf. *ibid.*, p. 404 (la note 68 en particulier).

45 [A<sub>2</sub>]) qui soudent, dans leur matériau et leur caractère, ces deux sous-sections ; qui plus est, la présence du motif de flûte des mesures 17–19 de A<sub>1</sub> aux mesures 35–37 ou même 52–54 de A<sub>2</sub> ne peut qu'appuyer un peu plus cette donnée primaire. Seule l'inflexion harmonique vers *la* bémol mineur et l'émergence, au milieu de ce magma motivique, d'un véritable thème, le thème T<sub>1</sub> (exemple 18), dans A<sub>2</sub>,

EXEMPLE 18 : le thème T<sub>1</sub> de *Tod und Verklärung* (mes. 30–35)



nous autorise à voir une coupure formelle dans l'introduction lente aux mesures 29 et 30. Ainsi A<sub>1</sub> ne repose-t-il que sur de courts motifs, tandis que A<sub>2</sub> fait entendre un véritable thème. Ce déséquilibre sera comblé dès les mesures 67–185 par l'adjonction au retour varié A'<sub>1</sub> de A<sub>1</sub> d'un thème T<sub>2</sub>, le futur thème de la transfiguration.

Cette première section A fait l'objet d'une longue variation de caractère, dont la texture s'apparente parfois à un développement, aux mesures 67–255 : au *largo* initial fait place un *allegro molto agitato*. Si du point de vue de la forme sonate, on peut (et doit) considérer les mesures 67–255 comme l'exposition du mouvement symphonique et la section A des mesures 1–66 comme une simple introduction lente<sup>101</sup>, il est intéressant de noter qu'ici l'exposition n'est que la reprise variée de l'intégralité — ou presque — du matériau de l'introduction lente (ce qui n'est pas obligatoirement le cas dans une forme sonate) : l'exposition apparaît alors comme une immense variation de caractère de l'introduction. Cette exposition (notée ici A' en raison de son caractère « variatif ») se subdivise comme A en deux sous-sections : A'<sub>1</sub> (mes. 67–185) et A'<sub>2</sub> (mes. 186–255). La première constitue le premier groupe thématique de l'exposition en *do* mineur de la forme sonate et n'est rien d'autre qu'une variation de caractère de A<sub>1</sub> dont elle reprend quasiment tout le matériau thématico-motivique en y ajoutant un nouveau thème T<sub>2</sub> ; la seconde s'oppose à la première comme le second groupe thématique d'une forme sonate au premier : elle est dans la tonalité

101. Le terme d'« introduction » est d'autant plus justifié pour ces soixante-six premières mesures que Strauss indique, lors de la reprise de cette section dans la réexposition « Tempo de l'introduction » (*Tempo der Einleitung*, mes. 366–367).

de la dominante *sol* majeur (et non, comme il se devrait ici du relatif <sup>102</sup>) et varie les éléments de  $A_2$ .

Après cet aperçu général des liens entre introduction lente et exposition, examinons dans le détail les arguments qui nous permettent de considérer que  $A'_1$  est une variation de caractère de  $A_1$ . Le motif chromatique (mes. 68–69) dominant la première section de cette exposition ( $A'_1$ , mes. 67–185) — ici aucun véritable « thème » n'émerge encore — est en effet la forme variée d'un motif de l'introduction (mes. 13–16, exemple 19) ;

**EXEMPLE 19** : parentés entre le motif chromatique de  $A_1$   
et le motif principal de  $A'_1$

Violons I, mes. 13–16

Violons I

Violoncelles

*pp*

*ff senza sord.*

*mf*

gedehnt  
*senza sord.*

X

X (ton entier)

de même les triolets de croches de l'introduction (mes. 1–12) sont repris intégralement dans  $A'_1$  et sont devenus, changement de tempo oblige, des triolets de noires (mes. 71 ; exemple 20).

102. Le choix de *sol* majeur s'explique par la téléologie de l'œuvre : en effet, Strauss vise à manifester dans son poème symphonique la réalisation par l'homme malade de son idéal, si bien qu'il conclut son œuvre en *do* majeur, ce *do* majeur apparaissant rétrospectivement comme le pendant du *do* mineur initial. Toutefois, pour que *do* majeur soit véritablement la tonalité de l'« accomplissement » de la forme, il faut que *do* mineur apparaisse comme une tonalité défaillante et que *do* majeur en soit d'une certaine manière le « correctif ». En choisissant comme tonalité associée à *do* mineur la tonalité de *sol* majeur (et non celle de *mi* bémol majeur), Strauss considère en fait *do* majeur comme la véritable tonalité de l'œuvre et *do* mineur comme son substitut imparfait : à *sol* majeur s'oppose, en tant que premier thème, *do* majeur et non *do* mineur. Le choix de *sol* majeur est donc lié à un impératif non pas de la logique musicale, mais de la logique poétique laquelle, ici, prend le dessus pour renouveler un des principes mêmes de la forme sonate. À travers ce court exemple, il est ainsi possible de noter la part d'influence réciproque des deux logiques dont Strauss parlait dans ses écrits.

**EXEMPLE 20** : parentés entre le motif en triolets de croches de l'introduction et les triolets de noires de l'exposition

Violons II  
con sord. *pp*

Flûtes 1&2

La seule différence structurelle entre  $A'_1$  et  $A_1$  réside dans l'apparition aux mesures 163–185 d'un nouveau thème, le thème de la transfiguration ( $T_2$ ), qui prendra de plus en plus d'importance au cours de l'œuvre (exemple 21).

**EXEMPLE 21** : le thème de la transfiguration  $T_2$  (mes. 163–164)

Violoncelles  
*espr.*

Comme le thème E de *Don Juan*,  $T_2$  apparaît lors de son premier énoncé comme un élément anodin, presque insignifiant de la forme, alors qu'il s'avérera être, au cours de la forme du poème symphonique, le thème principal, celui précisément de la « transfiguration » (*Verklärung*). À part cela, le changement notoire entre  $A_1$  et  $A'_1$  concerne le caractère de ces deux sections : si la première est tranquille, dominée par une atmosphère douce et éthérée, la seconde est agitée, mouvementée et tourmentée. En d'autres termes,  $A'_1$  n'est rien de plus qu'une variation de caractère de  $A_1$ , laquelle permet de présenter, au sein d'une forme musicale cohérente, une succession d'états émotifs différents et de donner ainsi une dimension éminemment psychologique à la forme. Au calme et à la sérénité initiale fait suite une agitation passionnelle que l'on peut aisément imputer au sujet de l'œuvre : celui-ci précise en effet que le malade (dont l'état léthargique est traduit par le calme de la section A en général et par  $A_1$  en particulier) se souvient des élans passionnés de sa jeunesse (l'agitation de la section  $A'_1$ ).

La variation de caractère est également à l'œuvre dans la reprise variée de  $A_2$  ( $A'_2$ , mes. 186–255) en *sol* majeur. Tout ce deuxième groupe thématique est en effet dominé par un thème qui n'est en réalité que la reprise variée de  $T_1$  dans un caractère fortement lyrique (avec un accompagnement

de type romance ; voir exemple 22 ci-dessous). On notera d'ailleurs qu'au sein même de ce second groupe thématique,  $T_1$  revient à la fin en *mi* bémol majeur<sup>103</sup> dans une présentation de type martial, si bien qu'une variation de caractère interne à cette section  $A'_2$  vient s'ajouter aux deux variations précédemment entendues. De même, le retour de *mi* bémol majeur à la fin de cette section apparaît comme un geste formel visant à rétablir l'équilibre tonal au sein de la forme sonate entre le premier groupe en *do* mineur et le second qui débutait, rappelons-le, en *sol* majeur.

EXEMPLE 22 : variation de caractère de  $T_1$  en romance (mes. 186–190)

La section de développement qui suit (mes. 256–364) reprend la polarité entre  $A_1$  et  $A_2$ , tout en mettant nettement en valeur le thème de la transfiguration : comme dans *Don Juan*, le nouveau thème apparaissant au milieu de la forme devient déterminant pour l'évolution future de cette dernière. Aux mesures 256–320, la section  $A_1$  revient, mais cette fois-ci *appassionato* en *si* majeur<sup>104</sup> : nous assistons donc à la troisième métamor-

103. Le retour de *mi* bémol majeur se comprend si l'on considère que cette tonalité clôt en réalité ce qui devrait être l'exposition de la forme sonate ; la tonalité principale étant *do* mineur, il est normal que l'exposition tende à finir dans le ton relatif de cette tonalité.

104. La tonalité de *si* majeur n'a sûrement pas été choisie au hasard par Strauss : en plus d'être la tonalité dans laquelle s'achève *Tristan*, *si* majeur sera aussi la tonalité de la compagne dans *Ein Heldenleben* où elle est aussi associée à la thématique de l'amour (voir sur ce point l'étude sur la symbolique tonale chez Strauss dans Edmund WACHTEN, « Das Formproblem in den symphonischen Dichtungen [...] », thèse de doctorat, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, 1933, p. 9–15).

phose de cette section, qui est techniquement parlant une troisième variation de caractère (il convient donc de l'appeler A''<sub>1</sub>).

Les mesures 321–364 ne proposent en revanche pas de retour varié de A<sub>2</sub> (comme on pourrait logiquement l'espérer) ; en revanche, les éléments de A<sub>2</sub> sont présents (notamment T<sub>1</sub>) et s'y contrepointent au thème de la transfiguration T<sub>2</sub>. Le fait que T<sub>2</sub> succède à A<sub>1</sub> est d'ailleurs tout à fait naturel, puisque T<sub>2</sub> est apparu pour la première fois en tant qu'« appendice » de A<sub>1</sub> (mes. 163–185). Les mesures 321–364 constituent donc à la fois le prolongement de A''<sub>1</sub> et la première tentative d'individualisation du thème de la transfiguration (qui occupe désormais une section à lui tout seul) : c'est lui que l'auditeur entend principalement, et non les bribes de T<sub>1</sub> qui y sont mêlées. Le thème de la transfiguration revient par trois fois (mes. 320, 334 et 355) et fait à chaque fois l'objet d'une amplification lui conférant une importance croissante. C'est donc au milieu de l'œuvre que se révèle un thème passé jusque-là pratiquement inaperçu : la stratégie formelle adoptée par Strauss est ainsi rigoureusement la même que celle de *Don Juan* où le thème E faisait aussi irruption au milieu du poème symphonique pour en déterminer l'évolution à venir de la forme <sup>105</sup>.

Suit une courte réexposition où A<sub>1</sub> revient seul, à la fois dans la forme qu'il avait dans l'introduction (A<sub>1</sub>, mes. 365–377) et dans celle de l'exposition (A'<sub>1</sub>, mes. 378–394). Parler de réexposition dans ce cas est à double titre abusif : tout d'abord parce que, comme dans *Don Juan*, seul le premier groupe thématique est réexposé, et ce curieusement dans les versions de l'introduction et de l'exposition (un peu comme si ces deux sections revenaient en « souvenir ») ; ensuite, parce que la longueur de cette section est disproportionnée par rapport à celle de la coda. En effet, la coda n'est rien d'autre que l'hypertrophie de la fin de la section A'<sub>1</sub> (en fait, il s'agit du thème de la transfiguration des mes. 163–185), laquelle prend ici des proportions titanesques, puisqu'elle s'étend sur plus de cent mesures : là encore, on mesure l'importance de l'irruption de ce thème au milieu de l'œuvre dans la modification des schémas formels initialement prévisibles. Cette

105. La différence entre les deux poèmes symphoniques réside dans le fait que le thème de *Don Juan* n'avait jamais été entendu en tant que tel, mais est issu directement d'un thème présent dans l'œuvre, alors que le thème de la transfiguration avait déjà été entendu dans la section A'. Toutefois, la technique consistant à donner soudainement de l'importance à un thème ou motif existant a aussi déjà été utilisée dans *Don Juan*, puisque le thème B est issu d'un motif présent discrètement dans la section A. Les stratégies formelles des deux poèmes symphoniques sont donc très proches.

longue coda sert en même temps de deuxième terme de la réexposition, dans le sens où elle ne se contente pas de réexposer  $T_2$  dans une majesté toute héroïque, mais que  $T_1$  et de nombreux autres motifs exposés dans l'introduction et communs à  $A_1$  et  $A_2$  y sont présents. La coda est en même temps l'achèvement de la réexposition, la synthèse et l'aboutissement des deux sections initiales  $A_1$  et  $A_2$ . Le tableau 9 présente une vision synoptique du mouvement, en montrant comment les différentes logiques (poétique et musicale) s'articulent, c'est-à-dire comment les variations successives de la paire initiale ( $A_1, A_2$ ) à la fois reflètent les émotions successives du malade et s'organisent autour d'une forme sonate renouvelée par le sujet « littéraire » et par l'irruption inopinée du thème de la transfiguration.

**TABLEAU 9** : action conjuguée des logiques poétique et musicale dans *Tod und Verklärung*

Mesures	1–29	30–66	67–185	186–255
Thématique	$A_1$	$A_2 [T_1]$	$A_1 [+ T_2]$	$A_2 [T_1]$
Tonalité	<i>do</i> mineur	<i>lab</i> m à <i>do</i> M	<i>do</i> mineur	<i>sol</i> M à <i>mib</i> M
Caractère	sombre	tranquille	tourmenté	cantabile puis martial
Structure variative	$x$	$y$	$x'$	$y'$
Forme sonate	introduction		premier groupe	second groupe

  

256–320	321–364	365–377	378–394	395–499
$A_1$	$A_1 (T_2) + A_2 (T_1)$	$A_1$	$A_1$	$A_1 (T_2) [+ A_2]$
<i>si</i> majeur	<i>lab</i> M & mod.	<i>la</i> mineur	<i>do</i> mineur	<i>do</i> majeur
<i>appassionato</i>	majestueux	sombre	tourmenté	héroïque
$x''$	$y''$	$x$	$x'$	$(x / y)'''$
développement		réexposition & coda		

Comme dans *Don Juan*, la nécessité de concilier les logiques poétique et musicale implique la création d'une « forme d'équilibre renouvelée », selon la terminologie de M. Grabócz ; celle-ci combine aux catégories de la forme sonate les principes de la forme additive-variative permettant — selon la théorie même de Liszt sur la musique à programme — de rendre musicalement la substance épique d'une œuvre littéraire dans une forme s'organisant autour d'une succession d'états d'âme. Le caractère épique du sujet traité par Strauss ne laisse aucun doute quant à la nécessité de recourir



à une forme à variation : en effet, l'homme mourant qui s'exprime à travers la musique nous communique ses différentes impressions, ce qu'il ressent à l'évocation des souvenirs de sa vie passée et ce qu'il éprouve au moment de sa libération par la mort. Strauss devait donc trouver une forme qui permette de présenter toujours le même matériau, représentant la psyché du mourant, mais sur des modes expressifs différents selon que ce dernier ressent la passion, l'amour, le dégoût, le sublime, etc. Cette forme devait par ailleurs être dotée d'une téléologie forte, puisqu'il lui fallait culminer dans la réalisation de l'idéal (la « transfiguration » mentionnée dans le titre) : Strauss aurait pu utiliser une simple forme en variation au début de son œuvre et finir par une section entièrement nouvelle (du type : A–A'–A''–A'''–B). Ceci aurait toutefois été contraire aux principes mêmes d'équilibre et de symétrie imposés par la « logique musicale » de la forme sonate, si bien que Strauss dut avoir recours à un procédé déjà utilisé dans *Don Juan* ; ce procédé consiste à dissimuler le thème final dans les sections à varier — et ce dès le début de l'œuvre — puis à le faire émerger progressivement au cours des variations<sup>106</sup>. La forme engendrée est alors à mi-chemin entre la forme énumérative et la forme à variation, avec une forte tendance téléologique liée au dévoilement du thème final : elle est du type A(b)–A'(B')–(A'')B''–(a''')B'''. Le caractère épique d'une telle forme ne peut être nié : eu égard d'une part aux travaux de M. Grabócz sur la forme épique et les formes énumératives et variatives qu'elle engendre, mais aussi eu égard aux théories sur le genre épique littéraire — celle de G. Lukács notamment<sup>107</sup> — qui montrent précisément que le récit épique objectif, dont la forme est

106. K. H. Wörner appelle ce procédé « procédé de dévoilement » (*Entschleierungsprozeß*) dans sa brève analyse des procédés thématiques utilisés dans *Tod und Verklärung* (cf. Karl Heinz WÖRNER, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*, op. cit., p. 211–212).

107. G. Lukács suggère implicitement que le roman, et le genre épique moderne en général, repose sur une forme à variation, puisque pour lui, la différence entre la grande épopée antique et l'épopée moderne réside précisément dans le fait que pour la première « la totalité extensive de la vie est donnée de manière immédiate » (G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, op. cit., p. 49), tandis que cette totalité extensive fait l'objet d'une quête dans la seconde. Autrement dit, le caractère extensif de la forme est pour l'épopée moderne un but à atteindre, mais n'est plus une donnée *a priori* de la forme : la forme cherche donc une extensivité dans une tendance à l'énumératif (A, B, C...), mais se voit limitée par la donnée limitative de la sphère du sujet qui perçoit la totalité à travers son propre point de vue et qui ne la voit que comme un produit de son propre moi : la forme énumérative devient alors la simple variation d'un élément donné, qui donne l'impression d'une évolution, mais qui n'est en réalité que la présentation, toujours différente, d'un élément de départ donné (A, A', A'' ...).

purement énumérative, est devenu impossible à l'époque moderne et que la forme énumérative se replie toujours plus sur elle-même pour ne présenter plus que la succession des états d'âme du héros. Ramenée à une seule et même intériorité, la forme énumérative infinie tend alors à devenir la simple concaténation de variations d'un seul et même matériau initial.

Si les formes de *Don Juan* et de *Tod und Verklärung* sont légèrement différentes, puisque le caractère énumératif est bien plus affirmé dans la première que dans la seconde, les stratégies mises en œuvre par Strauss (c'est-à-dire essentiellement la téléologie qui sous-tend les deux poèmes symphoniques) sont similaires, pour ne pas dire identiques : il s'agit dans les deux cas de faire émerger progressivement un thème pour infléchir le déroulement final de la forme. On pourrait mettre cette proximité des deux œuvres sur le compte des sujets, qui, bien que différents dans leur contenu, sont proches de par leur caractère éminemment romantique et épique. Comme nous allons le voir, l'usage de la forme à équilibre renouvelée se retrouve aussi dans *Macbeth*, et ce bien que ce poème symphonique ne se base pas sur un sujet tiré de l'époque romantique. Le modèle critique et son inéluctable tension vers l'« épopée philosophique musicale » (c'est-à-dire l'équivalent, analogique, à l'épopée philosophique littéraire en musique) se retournerait-il contre ceux qui l'ont inventé dans le but de créer de nouvelles formes et de ne plus figer la forme musicale dans des schémas préconçus ? La musique à programme aurait-elle alors atteint son degré de saturation formelle ?

C'est en étudiant des poèmes symphoniques comme *Macbeth*, *Till* ou *Also sprach Zarathustra*, œuvres qui se basent sur des sujets littéraires n'appartenant pas à cette catégorie d'œuvres de l'époque romantique, mi-dramatiques mi-épiques, que Liszt qualifie d'épopées philosophiques, que nous tenterons d'apporter des éléments de réponse à ces brûlantes questions.