

## **CHAPITRE 4 :** **Forme épique *versus* forme sonate :** **l'inéluctable saturation de la forme ?**

Le chapitre précédent a partiellement montré comment l'action critique de la musique sur l'œuvre littéraire pouvait s'articuler dans la pratique. Partant des théories de Liszt sur l'épopée philosophique, il nous a ainsi été possible de mettre en évidence le caractère épique du poème symphonique, celui-ci devant présenter de manière sensible ce qui constituait l'essence même de l'œuvre littéraire qu'elle prenait comme sujet. Dans la pratique, nous nous sommes limité à l'étude d'œuvres symphoniques dont le sujet était proche, voire dans le cas de « Totenfeier » — et bien qu'il s'agisse là d'un sujet putatif — congruent, de ce que Liszt appelait « épopée philosophique ». Nous avons ainsi pu montrer que dans ces œuvres, la fonction de la musique était de débarrasser le sujet littéraire de tout ce qui ne relevait pas directement du sentiment et du psychologique pour ne garder qu'un certain substrat épique (entendu au sens de l'épopée « moderne ») de l'œuvre littéraire : dans le cas de *Don Juan* comme dans celui du *Dziady* de Mickiewicz, le compositeur a expurgé de l'œuvre ses structures dialoguées pour se limiter à la présentation des sentiments et états d'âme du seul héros. Il en résultait l'émergence au niveau de la logique poétique (laquelle manifeste l'action critique de la musique) d'une forme de type additive-variative qui faisait se succéder, selon un ordre cependant toujours renouvelé et déterminant une téléologie propre, différents états d'âme tout en les rapportant à une seule et même personne : celle du « héros ». À cette logique se superposaient les impératifs du matériau musical, c'est-à-dire ce que Strauss désignait dans sa lettre à J. Bella par le terme de « logique musicale », et qui a amené les compositeurs à tenter de combiner la forme additive-variative tirée du substrat épique de l'œuvre littéraire à des formes comme le rondo ou la sonate issues elles de la tradition musicale. S'il est bien entendu que chaque œuvre est unique en soi, de par son matériau thématique-motivique, ses progressions harmoniques ou son caractère, il nous a cependant été possible de mettre en évidence des tendances communes aux trois poèmes symphoniques étudiés : l'esthétique musicale romantique et postromantique reposerait alors sur un étrange paradoxe qui consisterait à vouloir libérer la forme musicale des schémas dans lesquels elle semblait figée pour finale-

ment ne rien produire de plus qu'un renouvellement du schéma en question, se figeant à terme lui aussi, au niveau purement structurel du moins, dans des limites bien définies.

Le présent chapitre n'entend que poursuivre les réflexions menées précédemment, en les appliquant à des œuvres dont la proximité à l'épopée philosophique, telle que la définit Liszt, est moins évidente. Ainsi traitons-nous tout d'abord *Macbeth*, le premier poème symphonique de Strauss et à ce titre assez révélateur de la manière dont le compositeur entendait traiter un sujet dramatique en musique. Puis nous considérerons *Till* et *Also sprach Zarathustra*<sup>1</sup>. Si le choix de *Macbeth* n'est guère surprenant dans l'optique que nous nous sommes fixée, puisque l'œuvre appartient à une époque bien différente en apparence du romantisme allemand, si de même le choix de *Till* ne surprendra personne puisque le sujet est une vieille légende populaire, la présence de *Also sprach Zarathustra* peut en étonner certains. Pourtant, le fait même que cette œuvre appartienne à la philosophie et non à proprement parler à la littérature lui confère un statut bien particulier. Comment la musique peut-elle extraire la substance épique d'un texte philosophique ? La question est *a priori* problématique. Elle l'est tout autant d'ailleurs que dans le cas de *Macbeth* dont le sujet est éminemment dramatique (Strauss lui-même précise dans le titre de son poème symphonique qu'il considère l'œuvre de Shakespeare comme un « drame ») ; si d'aventure des traits épiques devaient en déterminer la forme, ils ne pourraient en principe que relever du genre épique antique, et non du genre épique moderne dont pouvaient se targuer les œuvres relevant de l'épopée philosophique. *Macbeth*, *Till* et *Also sprach Zarathustra* posent donc le problème de la matière sur laquelle l'action critique pourra prendre appui ; ils se situent en même temps tous les trois hors du domaine de l'épopée philosophique et induisent une problématique similaire. Le présent chapitre entend ainsi mettre en évidence, à partir de leur analyse, la fonction véritable du sujet littéraire dans l'élaboration de la forme musicale, en comparant la forme musicale résultant de la critique de sujets littéraires romantiques et celle résultant de la critique de sujets soit non-littéraires soit non-romantiques.

1. Nous reléguons l'étude de *Don Quixote* ainsi que celle des autres poèmes symphoniques tardifs au chapitre 7, puisque ceux-ci feront l'objet d'une comparaison avec les symphonies de Mahler analysées aux chapitres 5 et 6.

**Macbeth : du drame ouvert à l'épopée philosophique**

*Macbeth* est le premier poème symphonique en un mouvement de Strauss, bien que portant le numéro d'opus 23 (alors que *Don Juan* s'est vu attribué le numéro d'opus 20<sup>2</sup>) ; c'est en même temps une œuvre d'une virilité et d'une force étonnantes<sup>3</sup>. Elle apparaît comme la première tentative du compositeur bavarois de se frotter véritablement à la musique à programme telle que la pratiquait Liszt et à mettre ainsi en pratique les principes que lui avait inculqués Alexander Ritter. Strauss affirmera pourtant que son œuvre n'a pas été composée d'après Liszt. Dans une lettre du 11 janvier 1888 adressée à son oncle Carl Hörburger, le compositeur avouait travailler à un poème symphonique qui ne est « pas d'après Liszt<sup>4</sup> ». Comme le note fort justement R. Specht, ce qui n'est pas de Liszt dans ce premier poème symphonique, c'est indéniablement le style. En revanche, l'esthétique même de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont Strauss conçoit le rapport entre idée et forme, et ici plus spécialement entre sujet littéraire et œuvre musicale, révèle une parenté indéniable avec les idées de Liszt sur la musique à programme<sup>5</sup>. Notre étude ne fera d'ailleurs qu'appuyer par l'analyse la déclaration de R. Specht. Rappelons à ce propos que Strauss se considérait en 1889 comme un Lisztien, puisqu'il a déclaré le 9 avril de cette année à Dora Wihan : « Imagine un peu que je suis maintenant déjà considéré comme un Lisztien ; en résumé, je ne peux pas penser être plus à la pointe du progrès que je suis maintenant<sup>6</sup> ».

2. W. Schuh fait en effet remonter les premières esquisses au début de l'année 1887 (cf. W. SCHUH, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterwerke*, Zurich etc., Atlantis, 1976, p. 148). W. Werbeck avance quant à lui la date de 1886 comme début de la composition de *Macbeth*, se référant aux déclarations du compositeur lui-même (cf. W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1996, p. 238). Dans les deux cas, les esquisses de *Macbeth* sont antérieures à celles de *Don Juan*. En revanche, *Macbeth* a été achevé, dans sa version définitive, bien plus tard que *Don Juan*, puisque le poème symphonique a été terminé en 1890.

3. R. Specht dira que l'œuvre est littéralement « de sang et de fer » (*ein Werk aus Blut und Eisen* ; R. SPECHT, *Richard Strauss und sein Werk*, 2 vol., Leipzig etc., E.P. Tal & Co., 1921, p. 169).

4. *Nicht nach Liszt* (la lettre est malheureusement perdue ; il ne nous reste que le texte que nous en rapporte Max Steinitzer : M. STEINITZER, *Richard Strauss*, Berlin etc., Schuster & Loeffler, 1911, p. 60).

5. Cf. R. SPECHT, *Richard Strauss*, op. cit., p. 169.

6. *Denke Dir, ich bin jetzt schon unter die Lisztianer gegangen, kurz, ein fortschrittlicherer Standpunkt, als ich ihn jetzt einnehme, ist kaum mehr denkbar* (Ernst KRAUSE [éd.], *Richard Strauss Dokumente*, Leipzig, Reclam, 1980, p. 277). Notons aussi que Strauss aura

Or cette déclaration est entièrement contemporaine de la composition de *Macbeth*, si bien qu'il est difficile d'imaginer que Strauss, en composant son premier poème symphonique en un mouvement (donc sur le modèle même des œuvres de Liszt), n'en reprenne pas au moins l'esthétique. Par ailleurs, il faut souligner la présence dans la partition de *Macbeth* d'une épigraphe citant un passage de l'œuvre de Shakespeare au moment de l'entrée du thème de Lady Macbeth (mes. 66)<sup>7</sup>. Ce procédé n'est pas sans rappeler Liszt, puisque bon nombre de ses œuvres contiennent des épigraphes de ce genre, notamment les *Harmonies poétiques et religieuses*. Schumann a également utilisé l'épigraphe, par exemple dans sa *Fantaisie en do majeur*, op. 17, dans laquelle il cite un quatrain de Schlegel. Outre la fonction programmatique de cette épigraphe<sup>8</sup> — fonction sur laquelle nous aurons tout loisir de revenir dans notre analyse —, le fait même que Strauss use de ce procédé, le place dans la lignée de Liszt en particulier et de l'esthétique *neudeutsch* en général.

Il serait donc absurde de prendre au pied de la lettre la déclaration de Strauss sur le caractère non-lisztien de *Macbeth* et de penser que l'œuvre n'entretient aucun lien ni avec l'œuvre ni avec la pensée de Liszt. Cette idée est d'autant plus fausse que le choix d'un sujet tiré de l'œuvre dramatique de Shakespeare ne saurait manquer de faire penser là encore à Liszt qui, rappelons-le, avait choisi de traiter musicalement *Hamlet*<sup>9</sup>. D'ailleurs, au-delà de la simple question du rapport de Strauss à Liszt, le choix de Shakespeare est assez révélateur de l'appartenance de Strauss à cette catégorie d'artistes romantiques qui ont vu en Shakespeare un modèle. Si de nombreux théoriciens du romantisme ont cité le grand dramaturge anglais en

eu pour projet dans les années 1895–1896 de créer une revue autour de Liszt et son œuvre (cf. M. STEINITZER, *Strauss, op. cit.*, p. 164 et, pour plus de détails, W. WERBECK, *Tondichtungen, op. cit.*, p. 29).

7. Nous employons ici le terme d'« épigraphe » de manière un peu abusive certes, puisqu'en principe ce terme désigne des citations placées en en-tête d'une œuvre, et non dans le courant de cette dernière. Comme la fonction ici est bien de préciser le contenu de la section au début de laquelle est placée la citation et que cette fonction est le principe même d'une épigraphe, nous nous autoriserons, avec la permission de notre lecteur, cet abus de langage.

8. Sur la fonction programmatique des épigraphes chez Liszt, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Françoise Escal (cf. F. ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996, p. 173–177).

9. Fred Büttner a déjà pointé ce détail (cf. F. BÜTTNER, « *Ein Heldenleben*, Op. 40, von Richard Strauss : Sujet und Musik », *Musik in Bayern* 34 [1987], p. 35).

modèle, c'est aussi parce qu'ils avaient décelé dans ses œuvres des tendances congruentes aux leurs. Les liens entre *Macbeth* et les œuvres littéraires de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont peut-être pas aussi lâches qu'on pourrait le penser de prime abord, si bien que l'on peut, si ces liens devaient se confirmer, envisager une action critique de la musique sur *Macbeth* traitant le sujet à la manière romantique.

#### *Shakespeare et les romantiques*

Le fragment 253 de l'*Athenäum* est tout entier consacré à Shakespeare. Schlegel s'y exprime ainsi :

Au sens le plus noble et original du mot « correct » — étant donné qu'il signifie mise en forme générale et particulière de l'œuvre dans sa plus grande profondeur et son moindre détail selon l'esprit de l'ensemble, réflexion pratique de l'artiste — il n'y a certes pas de poète moderne plus correct que Shakespeare. Aussi est-il également plus systématique que tout autre : tantôt par ces antithèses qui font contraster des individus, des masses, voire des mondes en groupes picturaux ; tantôt par une symétrie musicale de la même grande mesure, par des reprises et des refrains gigantesques ; souvent par sa manière de parodier la Lettre et d'ironiser sur l'esprit du drame romantique, et par sa présentation la plus diversifiée, qui embrasse tous les degrés de la poésie depuis l'imitation la plus physique jusqu'à la caractéristique la plus spirituelle<sup>10</sup>.

Schlegel, et à sa suite tous les premiers romantiques allemands, ont vu en Shakespeare le premier poète moderne, celui dont le style tend à cette universalité et à cette spiritualité qui caractérisent la poésie romantique, celui dont la forme est déjà si magistrale qu'elle tend à se rapprocher de l'absolu tant convoité, celui dont l'ironie approche, de par les distances qu'elle prend avec la réalité, la conception du drame romantique. L'auteur dramatique anglais constituait ainsi au début du XIX<sup>e</sup> siècle un modèle dont tous les poètes et artistes voulaient s'inspirer. Cet engouement pour Shakespeare devait se traduire de différentes manières : la plus immédiate est la référence de Goethe à *Hamlet* dans son *Wilhelm Meister* ; devaient suivre, en musique cette fois, les œuvres de Berlioz ou de Liszt, et enfin, au bout de la chaîne, le poème symphonique de Strauss. Même Arnold Schering devait trouver des rapports cachés entre les sonates et quatuors de Beethoven et les

10. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 135).

dramas de Shakespeare, tant il pensait que cet auteur était important et déterminant pour la génération des artistes du tournant du siècle <sup>11</sup>.

Pour ce qui est de Strauss, nous savons que Shakespeare comptait parmi ses auteurs favoris et qu'il l'avait découvert déjà à l'âge de quatorze ans, puisqu'il écrit dans une lettre du 6 juin 1878 à son ami Ludwig Thuille :

Je m'étonne beaucoup que tu me conseilles d'abandonner la lecture de Shakespeare ; tu t'imagines peut-être que je n'en comprends pas la moitié ; mais là je peux te dire sans mentir qu'il n'y a pas une virgule que je n'aie été en mesure de comprendre (j'ai lu le *Roi Jean*, *Richard II*, *Henri IV* première et seconde parties) et que cet auteur me plaît extraordinairement, notamment dans *Henri IV* la grande scène entre Henri IV et son fils le Prince de Galles au cinquième acte de la seconde partie <sup>12</sup>.

S'il n'est pas encore question de *Macbeth* dans ces quelques lignes adressées par le jeune compositeur à son aîné, l'engouement de Strauss pour Shakespeare est manifeste, à un tel point qu'il en vient à ne pas comprendre pourquoi son ami lui conseille d'en abandonner la lecture. Ce n'est pourtant que dix ans plus tard que Strauss découvrira *Macbeth* au théâtre de Meiningen <sup>13</sup> ; il se peut bien entendu que le compositeur ait eu l'opportunité de lire l'œuvre avant — cela est même probable —, mais ceci ne peut malheureusement pas être attesté.

Avant d'en venir à l'analyse musicale proprement dite, nous aimerions insister sur quelques caractéristiques du drame shakespearien afin de mon-

11. L'ouvrage d'A. Schering intitulé *Beethoven in neuer Deutung* tente de mettre en évidence les programmes intérieurs qui auraient servi secrètement de base à Beethoven. Les sujets qu'il pense pouvoir attribuer aux œuvres de Beethoven sont quasiment tous repris à Shakespeare : il distingue une série de quatuors (op. 74, 95, 127, 130 & 131) ainsi qu'une série de sonates (op. 27/1 & 2, 28, 31/1 & 2, 54, 57, 111) sur des œuvres de Shakespeare contre une seule sonate (l'opus 106) sur un sujet possiblement tiré de Schiller. A. Schering devait noter dans la conclusion de son ouvrage que cette proximité à Shakespeare ne se retrouve pas seulement chez Beethoven, mais aussi chez Schumann et Berlioz (cf. A. SCHERING, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig, C. F. Kahnt, 1934, p. 116–117).

12. *Daß Du mir Shakespeare aufzugeben rätst, wundert mich sehr ; Du wirst Dir denken, ich verstehe die Hälfte davon nicht ; da kann ich Dir aber ohne Lüge sagen, daß mir bis jetzt (ich las König Johann, Richard II, Heinrich IV 1. und 2. Theil) noch nicht ein Stäubchen unklar geblieben ist und er mir außerordentlich gefällt besonders in Heinrich IV. die große Scene zwischen Heinrich dem IV. und seinem Sohne Prinz von Wales im 5. Akt des 2. Theils.* (F. TRENNER [éd.], *Richard Strauss — Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing, Hans Schneider, 1980, p. 49)

13. Voir entre autres Otto ERHARDT, *Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen*, Olten etc., Otto Walter, 1953, p. 115.

trer que, comme le laissait d'ailleurs penser Schlegel, le drame de Shakespeare préfigure à bien des égards la conception du drame et, plus généralement, de la poésie romantiques. L'étude de Volker Klotz sur le drame a en effet révélé l'existence de deux types de drames dans la littérature européenne : le drame fermé et le drame ouvert<sup>14</sup>. Si nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises ces deux notions, il nous semble essentiel ici d'en rappeler plus longuement les lignes de force. Le tableau 10 présente, d'une manière un peu schématique il est vrai, les différences entre les deux types de drame ; pour nous résumer, et en reprenant partiellement les termes de V. Klotz lui-même, si le drame fermé tend à présenter une totalité esthétique close et repose sur une forme refermée sur elle-même, le drame ouvert fait référence à des éléments extérieurs à son univers et présente donc une forme ouverte sur le monde.

**TABLEAU 10** : caractéristiques du drame ouvert et du drame fermé

<b>Drame fermé</b>	<b>Drame ouvert</b>
totalité close (tout est dit dans l'exposition et les scènes suivantes ne font que mettre en mouvement les éléments ainsi exposés)	totalité « empirique » : dispersion, diversité ; la forme devient fragmentaire
action continue	action discontinue (arrêts, rebondissements, etc.)
temps unitaire, unidirectionnel et continu	temps multidirectionnel et discontinu (certaines scènes stagnent, d'autres progressent, d'autres encore digressent)
temps inactif (pas d'action du temps sur les personnages)	temps actif
unité d'espace	fréquents changements de lieu ; l'espace influe parfois sur l'action
personnages aristocratiques en nombre limité, qui représentent l'ensemble du peuple et de la nation	grand nombre de personnages provenant d'horizons divers
unité de style et de langage	« parataxe » (ou hétérogénéité) stylistique

14. Ainsi que le précise lui-même V. Klotz (cf. V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Carl Hanser, <sup>13</sup> 1992, p. 215), ces deux termes n'ont pas été inventés par V. Klotz lui-même, mais ont été repris à l'ouvrage de Heinrich Wölfflin (cf. H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915 ; rééd. Bâle, Schwabe, <sup>18</sup> 1991).

D'aucuns pourraient penser que les deux types de drame correspondent à des périodes différentes de l'histoire de la littérature européenne et qu'ils sont de ce fait entièrement imperméables l'un à l'autre. V. Klotz met bien en garde contre un tel dévoiement de sa théorie, puisque les deux genres ont souvent cohabité. Ainsi, quand Shakespeare écrivait ses drames au début du xvii<sup>e</sup> siècle en proposant à ses spectateurs une forme très largement « ouverte »<sup>15</sup>, Corneille et Racine allaient écrire seulement quelques décennies plus tard des drames qui seront considérés par les théoriciens de la littérature comme les archétypes mêmes du drame fermé. Si le critère temporel n'est pas pertinent, le critère discriminant semble en revanche être celui de l'immixtion dans le drame d'éléments épiques<sup>16</sup> : tandis que le drame fermé est totalement hermétique à toute influence épique, la forme même du drame ouvert le place dans une relation d'interdépendance avec le genre épique. En effet, la tendance de la forme du drame ouvert à être extensive et à ne pas se limiter au seul propos du drame et à son seul sujet tend à faire éclater la structure close du drame fermé pour fragmenter l'œuvre en parties successives : la forme tend alors à devenir énumérative. C'est ce que V. Klotz entend par « dispersion » et « fragmentation » de la forme. Le drame ouvert n'en reste pas moins un drame, si bien qu'une certaine cohérence vient tout de même lier les différentes scènes ou parties entre elles : sa forme combine au final celle du drame et de l'épopée et, par là-même, les principes d'équilibre à ceux d'extensivité.

Ces caractéristiques n'ont d'ailleurs pas échappé aux romantiques qui prônaient eux aussi un retour au genre épique (bien que sous une autre forme que le genre épique antique qui influait la forme du drame ouvert chez Shakespeare) ; ceci explique en partie leur engouement pour Shakespeare dont l'œuvre tendait à renforcer l'épique au profit du dramatique. Dans sa *Vorschule der Ästhetik*, Jean Paul qualifie d'ailleurs le drame shakespearien

15. V. Klotz insiste sur cette ouverture de la forme du drame chez Shakespeare (cf. V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, op. cit., p. 226–227). La seule nuance qu'il apporte tient au fait que les héros shakespeariens sont tous des aristocrates et que de ce fait, le sujet relèverait plutôt du drame fermé que du drame ouvert. La forme est en revanche indéniablement ouverte.

16. V. Klotz n'est pas le seul auteur à noter cette proximité entre drame ouvert et genre épique ; dans son ouvrage sur le drame moderne, Peter Szondi met en évidence la tendance à la narration épique dans les drames ouverts, et notamment dans les drames shakespeariens (cf. P. SZONDI, *Théorie du drame moderne 1880–1950*, trad. par P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 10–17).

d' « épopée dramatique » (*dramatisches Epos*)<sup>17</sup>. Le drame shakespearien est-il alors aussi éloigné qu'on voulait bien le penser de la conception de l'épopée philosophique chez Liszt qui mélangeait elle aussi des éléments épiques et dramatiques ? Il est bien évident que pour Liszt les épopées philosophiques sont des œuvres modernes ; c'est d'ailleurs sûrement pour cette raison qu'il ne cite pas Shakespeare et que les exemples qu'il convoque sont tous repris à des œuvres écrites à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'empêche que cette parenté entre le drame shakespearien et l'épopée philosophique, tous deux reposant sur des éléments à la fois dramatiques et épiques, explique peut-être pourquoi Shakespeare a joui d'une bien plus grande considération auprès des artistes romantiques que d'autres grands auteurs dramatiques plus tournés vers le drame fermé comme les grands écrivains français du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il nous est désormais possible de comprendre pourquoi tant de compositeurs se sont intéressés à Shakespeare au XIX<sup>e</sup> siècle et pourquoi Strauss a pu envisager de composer un poème symphonique sur *Macbeth* : comme il le fera ensuite pour *Don Juan*, il pourra prélever du drame shakespearien sa substance épique, puisque nous savons désormais que celle-ci existe. En revanche, nous verrons que, comme cette substance épique est de nature « classique » (ou « antique ») et non « moderne », la distorsion entre œuvre littéraire et œuvre musicale sera plus grande que dans le cas de « Totenfeier » ou de *Don Juan*.

#### *La critique straussienne*

Si les esquisses relatives à *Macbeth* sont malheureusement très lacunaires et ne nous permettent que difficilement de mettre en évidence les intentions de Strauss quant à son traitement de la pièce de Shakespeare<sup>18</sup>, la partition contient en revanche plus d'informations que celles des poèmes symphoniques traités dans le chapitre précédent. Trois indications viennent préciser les intentions de Strauss : ce sont d'une part la présence de deux noms de personnages (« Macbeth », mes. 6 et « Lady Macbeth », mes. 64–67) et d'autre part l'épigraphe à laquelle nous faisons déjà allusion plus haut.

17. Cf. JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 227, note 1. Il attribue notamment cette tendance épique à la multiplicité des personnages qui est contraire aux principes de la forme (fermée ?) du drame.

18. Sur le problème des esquisses, voir W. WERBECK, *Tondichtungen*, *op. cit.*, p. 107–113.

On pourrait s'étonner que Strauss ne fasse figurer comme noms de personnage que ceux de Macbeth et de son épouse, alors même que le drame de Shakespeare foisonne de personnages (c'est là d'ailleurs une des caractéristiques du drame ouvert) et que, même en se limitant aux personnages principaux, on pourrait s'attendre à trouver des noms comme Duncan, MacDuff ou Banquo, qui constituent, au regard de l'action du drame, des personnages centraux. Autrement dit, Strauss réduit le nombre de ses personnages, certainement dans le but de concentrer l'action. Mais n'abandonne-t-il pas dans ce cas la forme du drame ouvert au profit d'une forme de drame plus fermée ?

Si la concentration de l'action est indéniable, il ne faudrait pas en déduire que Strauss ôte au drame shakespearien tout ce qui en fait sa caractéristique et sa force ; au contraire, ce faisant, il va essayer d'en présenter l'essence. Cette limitation du nombre de personnages ne devrait guère surprendre celui qui mettrait l'œuvre en parallèle avec la *Faust-Symphonie* de Liszt, puisqu'elle aussi réduit, en apparence du moins, le nombre de personnages du drame de Goethe à trois (Faust, Marguerite et Méphisto). Strauss connaissait d'ailleurs bien cette œuvre de Liszt, ainsi qu'en témoigne une lettre à son ami Ludwig Thuille :

La véritable action dramatique n'arrive que dans le [mouvement] « Mephisto », qui est en fait le seul à constituer le « poème symphonique » ; les deux grands personnages de Faust et Marguerite sont en revanche si compliqués que leur *représentation* n'aurait pas du tout été possible dans le même mouvement que le développement dramatique. C'est pour cela que Liszt a d'abord écrit les deux plus grands portraits psychologiques qui n'aient jamais été écrits (« Faust » contient déjà pourtant en soi un certain développement), et la vraie intrigue dramatique dans « Mephisto »<sup>19</sup>.

Cette lettre date de novembre 1890, c'est-à-dire qu'elle est contemporaine de la dernière phase de réorchestration de *Macbeth* (Strauss doit d'ailleurs évoquer ce travail de réorchestration un peu plus loin dans la lettre à son ami) et précède de peu l'achèvement de la troisième version du poème sym-

19. *Die eigentliche dramatische Handlung geht ja erst im Mephisto vor sich und der ist ja auch erst die « sinfonische Dichtung », die beiden großen Typen des Faust und des Gretchen sind dagegen so complicirt, daß ihre Darstellung nebst der dramatischen Entwicklung in einem Satze gar nicht möglich war. Daher als Exposition die beiden größten Stimmungsbilder, die je geschrieben (der Faust hat ja allerdings in sich auch eine gewisse Entwicklung), und die eigentliche dramatische Verwicklung im Mephisto.* (F. TRENNER [éd.], *Richard Strauss — Ludwig Thuille, op. cit.*, p. 115)

phonique qui devait avoir lieu le 4 mars 1891<sup>20</sup>. Même s'il est clair que la manière dont Strauss allait traiter le drame de Shakespeare était déjà fixée bien avant que le compositeur n'entreprît la révision de l'orchestration, il est en revanche significatif que ce soit précisément au moment où Strauss travaille encore à *Macbeth* qu'il est particulièrement réceptif à cette particularité de l'œuvre de Liszt. Sûrement a-t-il vu dans la manière de Liszt un procédé au fond très proche du sien ? Car finalement, *Macbeth* se base sur un principe similaire : d'une œuvre dramatique reposant sur des actions multiples et complexes entre différents personnages, le compositeur ne retient que les personnages principaux (et même, comme nous le verrons, le personnage principal Macbeth) dont il dresse un « portrait psychologique ». Si Liszt a ainsi choisi de ne présenter de l'œuvre de Goethe que les différents « états de conscience » du héros (ainsi que nous le disions au chapitre précédent), Strauss procède rigoureusement de la même manière avec *Macbeth* : il se refuse à décrire les différentes scènes et actions du drame pour n'en prélever que la substance même, c'est-à-dire là aussi les conflits, dilemmes et états successifs de la conscience de Macbeth. Ce faisant, Strauss écarte donc du drame de Shakespeare les nombreux rebondissements de l'action et l'étourdissante multiplication des personnages, lesquels embrouilleraient l'auditeur et seraient en contradiction avec le rôle même de la musique à programme. Car la musique à programme doit justement montrer, de l'aveu de Liszt, ce que la littérature ne peut présenter : la trame psychologique sous-jacente à son sujet.

Bien que le sujet auquel s'attaque Strauss ne relève pas de cette catégorie d'œuvres que Liszt appelle épopées philosophiques, son traitement musical vise toujours à réduire l'œuvre littéraire à sa trame psychologique pour finalement ne présenter de l'œuvre littéraire que sa substance « épique » (au sens du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la forme est dissoute dans l'élément psychologique). Il semble donc que l'action critique de la musique soit proprement indépendante de la nature et de l'époque du sujet qu'elle entend traiter. Il est toutefois vrai que, dans le cas de *Macbeth*, l'écart entre œuvre littéraire et œuvre musicale est plus important que dans le cas de *Don*

20. Cf. W. WERBECK, « „Macbeth“ von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte », *Archiv für Musikwissenschaft* L (1993), p. 249. Le lecteur y trouvera un résumé complet de l'historique de la composition de *Macbeth*, notamment une présentation systématique de la chronologie des trois versions successives de l'œuvre. Comme nous l'avions déjà mentionné dans l'introduction de notre travail, nous ne prendrons en compte ici que la version définitive, c'est-à-dire celle qui est actuellement reproduite dans les partitions.

*Juan* par exemple : en effet, si l'auditeur s'attend à une description en sons de l'œuvre de Shakespeare, il ne pourra être que déçu. Chez Strauss, il ne trouvera ni sabbat de sorcières, ni meurtres, ni campagnes de guerre. Ceci est bien la preuve que le poème symphonique ne se veut pas être la transposition en sons de l'œuvre littéraire et qu'il serait vain de vouloir ramener tel passage de l'œuvre musicale à une scène précise du drame de Shakespeare. Cela a d'autant peu de sens que ce n'est pas l'action, même réduite à sa plus simple expression, que nous présente Strauss, mais les sentiments des personnages. Ou plus exactement cet élément psychologique qui sert de fil conducteur invisible à l'action et qui mène le couple Macbeth à son inéluctable perte.

Ce déplacement de l'action du plan réaliste vers le plan psychologique est bien plus visible dans le cas de *Macbeth* que dans celui de *Don Juan*, puisque le sujet d'origine est noyé dans une succession bigarrée de scènes, qui constitue le propre même du drame ouvert. Les analystes qui se sont penchés sur *Macbeth* ont donc plus été frappés par le décalage entre l'œuvre musicale et le drame de Shakespeare que dans le cas de *Don Juan* ; par conséquent, ils n'ont pas hésité à situer l'œuvre d'emblée sur un plan psychologique et à dénoncer le renoncement de Strauss au descriptif<sup>21</sup>. Ils n'ont pas pour autant su correctement mettre en valeur cette dimension psychologique et montrer comment elle induisait une forme épique, entendue dans le sens de l'épopée moderne.

L'épigraphe nous livre dans cette optique une clé de lecture essentielle à laquelle beaucoup de commentateurs n'ont pas voulu prêter attention. En effet, Strauss cite aux mesures 64–67 de la partition six vers du monologue de Lady Macbeth dans la cinquième scène de l'acte I, et ce dans la traduction réalisée par Schiller à Weimar en 1800<sup>22</sup> :

21. R. Specht et O. Ehrhardt soulignent pour leur part que Strauss renonce à tout élément purement descriptif et qu'il ne reprend pas scène par scène l'action dramatique de Shakespeare (cf. R. SPECHT, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 170–172 et O. ERHARDT, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 115–117). Claude Rostand, E. Siegfried et Reinhard C. Muschler nous rendent quant à eux attentifs à la dimension psychologique de l'œuvre, liée à la peinture psychologique des deux personnages principaux à laquelle se livre Strauss (cf. C. ROSTAND, *Richard Strauss*, Paris, Seghers, 1964, p. 77 ; E. SIEGFRIED, *Macbeth. Tondichtung nach Shakespeares Drama von Richard Strauß*, Strasbourg / Leipzig, Josef Singer Hofbuchhandlung, 1912, p. 12–13 & 68 et R. C. MUSCHLER, *Richard Strauss*, Hildesheim, Franz Borgmeyer, s.d., p. 281).

22. Le choix de la traduction a été discuté par Bernhold Schmid qui donne dans son article les références exactes de la traduction de Schiller (cf. Bernhold SCHMID, « Richard

O viens ! viens vite ici !  
 Que je coule mon esprit dans le tien,  
 Que par ma langue courageuse je disperse  
 Ces doutes et ces fantômes d'angoisse qui te hantent  
 Et te font craindre la couronne dorée  
 Dont la chance voudrait tant te couronner <sup>23</sup>.

Il n'est question ici ni d'action, ni même de meurtre : Lady Macbeth parle de son ambition pour son mari et de son désir ardent d'arriver au trône. Mais il est surtout important de noter que c'est en « coulant son esprit » dans celui de son époux, c'est-à-dire en le convaincant de la nécessité de tuer Duncan pour accéder au trône, qu'elle compte parvenir à ses fins. Le terme même d'« esprit » (*Geist*, lequel est aussi présent dans la version anglaise : *spirits*) nous indique que toute l'action se déroule sur un plan éminemment psychologique. La dissymétrie impliquée par le geste de Lady Macbeth nous autorise même à penser que ce sera la psychologie du personnage de Macbeth qui nous sera présentée, et non celle du couple : en effet, seule Lady Macbeth tentera d'influencer son mari ; la réciproque n'est pas vraie, ou du moins elle n'est pas explicitement présente dans l'épigraphe. Lady Macbeth « insuffle » ses désirs de pouvoir et de vengeance à son époux qui réagira en conséquence aux suppliques de son épouse. Implicitement donc, l'épigraphe suggère que ce soient les réactions de Macbeth aux injonctions de sa femme qui nous soient présentées dans le poème symphonique, et non une lutte ou une confrontation des deux personnages. L'analyse musicale ne pourra que confirmer cette conjecture.

De plus, la version anglaise du texte précise un détail capital qui n'apparaît pas dans la traduction de Schiller, mais dont Strauss *pouvait* (nous soulignons) être conscient. Quand Lady Macbeth coule son esprit dans celui de son mari, c'est par l'*oreille* de ce dernier qu'elle accomplit ce geste. Shakespeare dit littéralement : « Que je coule mon esprit dans ton oreille » (*That I may pour my spirits in thine ear*). Or l'oreille est l'organe de la per-

Strauss' *Macbeth* », *Musik in Bayern*, 35 [1987], p. 25, et en particulier la note 2 pour la référence bibliographique). Le choix de Schiller n'est pas anodin ; il prouve combien Strauss était sensible aux romantiques allemands et combien ses goûts littéraires se rapprochaient des leurs.

23. *O eile ! Eile her ! / Damit ich meinen Geist in deinen gieße / Durch meine tapfere Zunge diese Zweifel / Und Furchtgespenster aus dem Felde schlage / Die dich wegschrecken von dem goldnen Reif / Womit das Glück dich gern bekrönen möchte* (nous avons ici volontairement traduit la traduction [!] de Schiller, et non cité directement le texte de Shakespeare dans une traduction française, car les mots choisis par Schiller auront leur importance).

ception sonore, donc de la perception musicale. Comment imaginer que Strauss ait cité ce passage précis de l'œuvre de Shakespeare, contenant justement une référence à l'organe de la perception musicale, sans même y faire implicitement allusion ? L'oreille a d'ailleurs acquis à la période romantique, et notamment grâce aux écrits de Wagner, une importance capitale : rappelons la théorie exposée par Wagner dans *Beethoven*, selon laquelle l'oreille est l'organe de la perception du son, et par là-même de toute l'intériorité qui est reliée chez Wagner au sonore et qui constitue l'essence même du monde. L'œil en revanche ne perçoit que le monde de la lumière, c'est-à-dire le monde des apparences, lequel n'est qu'un gigantesque trompe-l'œil<sup>24</sup>. La référence à l'oreille indiquerait l'intériorité de l'action de *Macbeth* : le poème symphonique aurait ainsi pour fonction de rendre sensible cette intériorité essentielle par la musique, le seul art capable de rendre l'essence au détriment de l'apparence. La musique est en effet le seul art à n'avoir recours ni au concept, ni à la description et à ne faire ainsi aucune référence directe au réel.

On pourrait objecter à notre argumentation que Strauss ne connaissait pas forcément le texte original de Shakespeare. Et même s'il dut ne pas le connaître, la traduction de Schiller place d'une manière suffisamment explicite l'enjeu du drame shakespearien au niveau intérieur pour qu'il apparaisse clairement à l'auditeur que le but de Strauss n'est pas de décrire des actions, mais une trame psychologique. En revanche, l'éclairage apporté par la citation du texte original de Shakespeare renforce encore cette dimension et insiste surtout sur la nécessité d'une traduction *en sons* de son œuvre. En choisissant cette citation, Strauss justifiait — peut-être à son insu — son travail de compositeur : traduire *Macbeth* en sons, c'était, de l'aveu de Shakespeare, rendre sensible la musique latente du drame, c'est-à-dire les tensions et conflits intérieurs dont Macbeth est la victime à cause des injonctions répétées de son épouse. C'était donc présenter sensiblement, de son point de vue, l'essence même de la pièce.

Au terme de ces réflexions sur les indications paratextuelles de l'œuvre, il apparaît que le poème symphonique de Strauss ne contient au fond qu'un seul personnage : Macbeth. Le dialogue qui aurait pu avoir lieu entre les deux époux ne se produira pas : toute l'action est embrassée par le seul regard de Macbeth à qui Lady Macbeth dicte ses pensées et qui se trouve de ce fait en proie à un conflit opposant sa propre vision à celle de son épouse.

24. Le lecteur se reportera au chapitre 1, pages 64 et suiv.

Macbeth est, dans le poème symphonique de Strauss, le personnage qui *perçoit et réagit* : cela n'est-il pas la fonction d'un organe sensoriel comme l'oreille que de percevoir l'information et de la transmettre ensuite au cerveau lequel, à son tour, réagit au stimulus transmis ? Lady Macbeth, elle, n'agit pas directement : son action se mesure à la manière dont Macbeth réagit à ses injonctions. Le conflit est donc intériorisé et siège au sein même de l'esprit de Macbeth ; ce sont les évolutions psychologiques de ce personnage, influencées bien entendu par son épouse, qui déterminent en arrière-plan tout le déroulement du drame shakespearien <sup>25</sup>.

Strauss tirerait — nous employons le conditionnel, car nos conjectures doivent être confirmées par l'analyse — du sujet dramatique de Shakespeare une trame narrative épique ; le dialogue deviendrait ainsi un monologue intérieur. N'est-ce toutefois pas là un des principes mêmes du poème symphonique tels que les définissait déjà Liszt dans son essai sur Berlioz :

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. Par conséquent, il suffit de peu de choses pour présenter comment tel ou tel sentiment agit sur le héros ou bien comment tel affect domine en lui. *Le dialogue se transforme alors nécessairement en monologue* [nous soulignons] <sup>26</sup>.

P. Szondi lui aussi mettra en avant l'importance du monologue intérieur dans l'épopée moderne : le monologue intérieur est pour lui le critère même qui permet de différencier l'épopée antique du roman en particulier et du genre épique moderne en général <sup>27</sup>. En réduisant la pièce de Shakespeare à un monologue intérieur cachant un dialogue latent et intériorisé, Strauss se

25. E. Siegfried est certainement l'un des premiers et rares auteurs à avoir décelé dans *Macbeth* de nettes tendances au monologue. En parlant des mesures 123–172, il évoque un « monologue de Macbeth » (cf. E. SIEGFRIED, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 26–27). En conclusion, il affirmera même que « ce ne sont pas deux personnages dont nous ressentons les sentiments, mais que le héros du poème symphonique est celui-là même [et le seul] que le drame nous présente » (*ibid.*, p. 86).

26. *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. Infolgedessen genügt ein Zusammentreffen von nur wenigen Tatsachen, um darzulegen, wie dieses oder jenes Gefühl auf ihn wirkt oder ihn überwiegend beherrscht. Der Dialog gestaltet sich darum notwendig um zum Monolog.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, vol. IV, p. 129)

27. Cf. P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 67.

conforme aux « prescriptions » du poème symphonique qui étaient de débarrasser l'œuvre littéraire de l'action et de la réduire à sa quintessence : la trame psychologique. La musique mène donc une véritable action critique : au sens schlegélien tout d'abord, puisqu'elle présente de manière sensible (ici musicale) l'essence de l'œuvre, mais au sens moderne également, puisque Strauss nous livre sa propre vision, son jugement esthétique de la pièce de Shakespeare. L'œuvre n'est pas pour lui une succession d'actions, mais repose sur la question de conscience que se pose Macbeth : a-t-on le droit d'outrepasser les lois de la morale pour assouvir son désir de pouvoir ?

Nous tenons là peut-être une des raisons ayant contribué à rendre Shakespeare aussi populaire auprès des romantiques : d'une part sa liberté de traitement formel du drame le rapprochait des romantiques qui prônaient un renoncement aux canons formels, d'autre part sa capacité à donner une dimension éminemment psychologique à son drame, bien que dissimulée sous une action parfois opaque, en faisait un des précurseurs de l'épopée moderne. Strauss n'a pas été insensible à ces qualités et son premier poème symphonique, bien qu'encore maladroit dans certains détails d'écriture, témoigne de son attitude romantique à l'égard de la littérature en général et de Shakespeare en particulier.

« *Tempête sous un crâne* »

La forme du poème symphonique de Strauss combine les principes de la forme variation et de la forme sonate. Les deux personnages, Macbeth et sa femme (dont au final un seul, Macbeth, organise la forme du poème symphonique), sont présentés en toute logique dans les deux groupes thématiques A et B de l'exposition de la forme sonate. Le reste de la forme mettra en mouvement ces deux thèmes selon un procédé toujours identique : le thème de Macbeth est exposé, puis s'y superpose insidieusement un motif du groupe thématique de Lady Macbeth, lequel entre en conflit avec le thème de Macbeth ; en résulte le retour transformé du thème de Macbeth auquel se superpose de nouveau un motif de Lady Macbeth, et ainsi de suite. Autrement dit, le point de vue adopté par Strauss est pleinement celui de Macbeth : ce dernier *perçoit* le motif de Lady Macbeth (on peut supposer qu'il le fait par son oreille, puisque le thème de Lady Macbeth ici est nécessairement de nature sonore) ; ce motif entre en conflit avec l'idée exposée par le thème de Macbeth et donne lieu, dans un second temps, à une *réaction* de la part de Macbeth dont le thème revient, varié. C'est à ce niveau qu'intervient la technique de la variation de caractère telle que la défi-

nit Liszt dans son essai sur Berlioz et telle que Strauss l'a utilisée dans *Don Juan* et *Tod und Verklärung*.

Au vu de ces quelques remarques générales, l'analyse musicale semble donc confirmer le fait que le personnage principal du poème symphonique est Macbeth dont la musique traduit les états d'âme, les sensations, les réactions et les pulsions successives. Seul le thème de Macbeth fait véritablement l'objet de variations ; les motifs de Lady Macbeth ne font que se plier aux différentes formes du thème de Macbeth, car ils sont vus à travers la subjectivité de ce dernier. Ceci est d'ailleurs renforcé musicalement par le fait que c'est systématiquement le thème de Macbeth qui ouvre une nouvelle section et détermine un nouveau caractère, et non l'inverse.

Avant d'en venir à l'analyse de cette structure à variation faisant succéder différents états du thème de Macbeth, nous aimerions revenir plus en détail sur l'exposition des deux groupes thématiques afin de montrer que Lady Macbeth n'y apparaît là aussi comme la face cachée du personnage de Macbeth et qu'elle incarne les pulsions et les désirs de ce dernier que sa conscience viendrait réguler.

L'œuvre s'ouvre sur une fanfare des flûtes, des clarinettes et des cors, doublés des violons, qui fait résonner l'accord de quinte à vide sur *la* aux mesures 1 à 5 (exemple 23). Cette fanfare est en quelque sorte une projec-

**EXEMPLE 23** : le motif de fanfare de *Macbeth* (mes. 3–5)



tion du *la*, dominante de la tonalité principale de *ré* mineur en même temps que le symbole de la puissance royale<sup>28</sup>. Ce motif présente toutefois une particularité supplémentaire qu'il importe de noter ici : s'il est écrit dans

28. Pour la plupart des auteurs, ce premier motif est associé à l'idée de « fanfare » (cf. Denis WILDE, *The Development of Melody in the Tone Poems of Richard Strauss*, Lewiston etc., The Edwin Mellen Press, 1990, p. 37–38 ; R. SPECHT, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 174 ; B. SCHMID, « Richard Strauss' *Macbeth* », *op. cit.*, p. 28) et donc à l'idée de pouvoir (cf. James HEPOKOSKI, « Structure and Program in *Macbeth* : A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem », in : Bryan GILLIAM [éd.], *Richard Strauss : New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham etc., Duke University Press, 1992, p. 71, qui associe ce motif à l'idée du trône et du pouvoir).

une mesure à quatre temps, son accentuation est à trois temps, puisqu'il débute par une anacrouse, placée curieusement sur la deuxième noire de la mesure. En d'autres termes, on sent comme un hiatus métrique, un sentiment manifeste de gêne et d'inconfort à l'audition de ce motif qui paraît être en décalage avec la mesure notée. À l'écoute d'ailleurs, l'oreille place instinctivement le *mi*, deuxième note du motif, sur le premier temps de la mesure, croyant ainsi se trouver dans une mesure à 3/4. Cette hésitation du motif de fanfare entre une mesure à trois temps et une mesure à quatre temps traduit aussi de manière symbolique sa relation complexe aux deux protagonistes : en effet, le groupe thématique de Macbeth est, comme nous le verrons, à 4/4, tandis que celui de Lady Macbeth est à 3/4. Le motif de fanfare apparaît d'emblée comme ce qui unit symboliquement les deux protagonistes : le pouvoir.

La dominante du motif de fanfare se résout à la mesure 6 sur la tonique *ré*, au moment où résonne le motif principal et martial de Macbeth aux quatre cors (exemple 24), doublé d'un contre-chant vindicatif aux violons.

**EXEMPLE 24** : le motif principal de Macbeth (mes. 6–7)

Cors (motif principal, notes réelles) etc.

Violons I (contrechant)

La tonique *ré* est toutefois surmontée d'un accord mineur qui fait apparaître tout de suite Macbeth comme un héros voué inévitablement à sa perte<sup>29</sup>. Ceci se répercute aussi au niveau harmonique, puisque le thème n'est pas stable et ne reste pas dans la tonalité de *ré* mineur ; il subit en effet aux mesures 9–12 une inflexion curieuse et soudaine vers *do* mineur.

Cette instabilité harmonique est soulignée par le mètre « boiteux » du motif de Macbeth dont l'accent est bizarrement placé sur la quatrième noire

29. Selon J. Hepokoski, le choix du mode mineur est délibéré et correspond à une volonté de Strauss de présenter Macbeth comme un faux héros et de se laisser la possibilité de transformer le mineur en majeur pour mieux pouvoir rendre musicalement la métamorphose du faux héros en vrai héros. Cette métamorphose n'interviendra toutefois pas, puisque Macbeth était dès le départ voué à sa perte (cf. *ibid.*, p. 72).

de la mesure, alors qu'il écrit en 4/4. Par ailleurs, si l'on compte le nombre de noires de ce motif, on arrive à un total de sept qui se décomposent, au niveau de l'accentuation, en 3+3+1, et non en 4+3 comme écrit sur la partition. Il y a donc à nouveau, comme dans le cas de la fanfare, un hiatus entre ce que l'œil lit et ce que l'oreille perçoit. Cependant, même au seul niveau de l'audition, l'oreille perçoit la dissonance métrique entre le contre-chant aux violons à quatre temps et le motif aux cors à trois temps réels.

Plus loin, à la mesure 20, Strauss énonce le deuxième motif<sup>30</sup> de Macbeth (exemple 25) dont le caractère chromatique traduit l'inquiétude du héros.

**EXEMPLE 25 :** le deuxième motif de Macbeth (mes. 20)



Ce motif apparaît dans le registre grave aux violoncelles, contrebasses, bassons et contrebasson et contraste donc avec le premier thème qui était entendu dans un registre médium. Le caractère sombre et tourmenté de ce thème est renforcé (1) par la tournure mélodique circulaire qui part de *ré* et revient sur *ré* sans parvenir véritablement à s'en échapper, (2) par la proximité du *mi* bémol et du *mi* naturel, qui crée quasiment une fausse relation chromatique, (3) par l'utilisation d'appoggiatures induisant au sein de la ligne mélodique des tensions (*sol* dièse-*fa* à la mesure 22 et *do* dièse-*sol* aux mesures 23 et 24), ainsi que (4) par une instabilité métrique liée ici à l'emploi des syncopes. En somme, ce deuxième motif marque un surenchérissement par rapport au premier thème : si ce dernier était déjà sombre et tragique, ce deuxième motif traduit entièrement le tourment qu'éprouve Macbeth face à son destin.

À la fin de l'exposé du premier groupe thématique A consacré au héros, la fanfare revient (mes. 55–63) et le *la* qui la soutenait harmoniquement lors de sa première apparition va servir de basse à l'exposé du premier thème de Lady Macbeth en *fa* dièse mineur (cet accord est alors entendu à l'état de sixte). *La* est en outre la seule note commune aux accords de *ré* mineur (tonalité de Macbeth) et celui de *fa* dièse mineur (tonalité de Lady Macbeth). Les deux personnages sont donc liés, à la fois harmoniquement et métriquement, par le motif de la fanfare : ce procédé vise peut-être tout simplement à mettre en avant le caractère royal des deux personnages dont

le but ultime n'est que d'accéder au trône, conformément à la prédiction des sorcières. Mais il est aussi possible d'interpréter ce geste d'une manière plus structurelle : Macbeth et Lady Macbeth ne sont que les deux faces d'une seule et même réalité. Ils ne forment en réalité qu'un seul personnage dont ils traduisent la duplicité et la complexité : les remords de Macbeth, ses tourments ne sont que l'expression de la conscience d'un personnage dont Lady Macbeth incarne la volonté de puissance et le désir le plus absolu.

D'ailleurs, une autre parenté vient encore renforcer le lien entre Macbeth et Lady Macbeth : si le mètre change à la mesure 64 (le groupe thématique de Lady Macbeth est à 3/4), le mode mineur en revanche demeure. Strauss fait une entorse à la règle d'équilibre tonal de la forme sonate qui voudrait qu'une tonalité majeure (en règle générale, le relatif) vienne compenser la tonalité mineure initiale. Au lieu de cela, nous avons ici deux tonalités mineures, et de surcroît les deux toniques ne sont pas dans un rapport classique : à *ré* mineur aurait en effet dû succéder *fa* majeur<sup>31</sup>. Strauss choisit de renforcer la tension harmonique — qui n'est que la traduction de cette tension entre le désir de pouvoir et la contrainte morale — en opposant *ré* et *fa* dièse, mais en réduisant paradoxalement cette tension par la tenue du *la*<sup>32</sup>. Strauss insiste au final sur la différence dans l'identité.

Les thèmes et motifs associés à Lady Macbeth sont là encore multiples : il y a tout d'abord un premier motif exposé aux flûtes et clarinettes en tierces parallèles (exemple 26) ; mais on notera surtout la présence d'un motif aux bois (exemple 27) qui reprend presque littéralement le deuxième

30. A. Ritter, qui initia Strauss à la composition et le familiarisa avec les techniques de Liszt, conseillait de toujours associer deux motifs à un personnage. Il en fit la remarque à L. Thuille, l'ami de Strauss dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> août 1893. On est en droit de penser qu'il avait dû faire la même remarque à Strauss quelques années auparavant (cf. W. WERBECK, *Tondichtungen*, *op. cit.*, p. 44, note 95).

31. Les mesures 100–122 sont certes en *fa* majeur, mais cette tonalité apparaît plus comme une « broderie macro-formelle » de *fa* dièse mineur que comme une tonalité réellement installée et véritablement significative. La modulation en *fa* majeur est un geste conventionnel qui n'enlève pas pour autant la tension harmonique créée entre les deux groupes. Il est peut-être simplement destiné à insister sur la duplicité du caractère de Lady Macbeth qui est rusée au point de savoir se dissimuler derrière le masque des conventions pour se donner un paraître avouable, alors que son être n'est que sournoise duperie (cette idée a déjà été partiellement formulée par J. Hepokoski, dans « Structure and Program », *op. cit.*, p. 77).

32. Le choix de *fa* dièse mineur au profit de *fa* mineur s'explique peut-être par la possibilité dans le premier cas de lier les tonalités de Macbeth et de Lady Macbeth par la tenue du *la*, tenue impossible dans le cas de *fa* mineur où le *la* devrait être bémolisé.

**EXEMPLE 26** : le premier motif de Lady Macbeth (mes. 67–69)

Flûtes 1 & 2

*appassionato, molto rubato*

**EXEMPLE 27** : le second motif de Lady Macbeth (mes. 75–82)

Flûtes 1 & 2

*pp*

*espr.*

issu du second motif de Macbeth

motif de Macbeth, ou du moins qui en imite le mouvement chromatique et présente aussi des rythmes syncopés. Ainsi les parentés entre les groupes thématiques de Macbeth et de Lady Macbeth ne se situent-elles pas seulement au niveau harmonique, mais également au niveau motivique.

Ces parentés vont encore plus loin et gagnent le terrain métrique. Nous avons en effet montré que le motif principal de Macbeth était écrit à 4/4, mais que Strauss réclamait une articulation à trois temps. Il en va exactement de même — *mutatis mutandis* — du premier motif (du reste le motif principal) de Lady Macbeth : ce dernier est certes écrit à 3/4, mais sa coupe métrique est en réalité à 4/4 (ou 2/4, ce qui revient au même). Les deux premiers rythmes du motif (noire pointée, deux doubles croches, et noire pointée, croche) créent en effet une symétrie (par l'usage répété de la noire pointée) qui fait que l'auditeur perçoit ce motif selon un découpage binaire (deux rythmes à 2/4). De plus, le fait que le rythme qui lui fait directement suite est composé de quatre croches ne fait que renforcer un peu plus cette impression. Si l'œil lit une mesure à trois temps, l'oreille perçoit ici un motif basé sur une pulsation binaire. Autrement dit, Strauss utilise le même procédé de brouillage métrique pour Lady Macbeth que pour Macbeth et unit les deux personnages par un hiatus métrique. Il tirera d'ailleurs parti de ce hiatus au cours des sections suivantes de l'œuvre.

Nul ne peut donc nier que Strauss oppose les deux groupes thématiques A et B (respectivement Macbeth et Lady Macbeth), ainsi que l'exige la forme sonate. Ce contraste apparent cache en réalité de nombreuses similitudes : l'instabilité métrique est certainement la preuve la plus patente de la quasi identité des deux personnages. En effet, l'un comme l'autre s'exprime dans un mètre qui ne correspond pas à celui imposé par la partition. Par ailleurs, les deux personnages sont attachés au mode mineur et c'est le *la*, dominante de la tonalité principale, qui lie leurs deux sphères tonales, comme elle scellerait leurs destinées. Des parentés motiviques viennent encore lier un peu plus entre eux ces deux groupes thématiques, si bien que ces deux personnages au total ne donnent l'impression de n'en former qu'un seul : ils agissent comme la conscience et le désir d'une seule et même personne qui est en proie à un conflit intérieur terrible. Strauss traduit ainsi dans la réalité musicale de son poème symphonique ce qu'il indiquait dans son épigraphe : Lady Macbeth insuffle à l'oreille de Macbeth les idées sombres qui la traversent. Elle agit comme l'inconscient de Macbeth qui le pousse au crime, alors que sa conscience lui dicte en permanence de renoncer. L'idée du meurtre de Duncan vient certes de Lady Macbeth, mais c'est au final Macbeth lui-même qui est en proie au tourment ; c'est aussi de lui que dépend l'issue du drame. L'œuvre se présente comme un monologue intérieur de Macbeth, alimenté en permanence par les remarques pernicieuses de son épouse, qu'il perçoit et auxquelles il réagit. Ce sont ces deux principes (perception / réaction), contenus dans l'épigraphe, qui vont déterminer la logique poétique de l'œuvre et élaborer pour partie la forme musicale, ainsi que nous allons le vérifier en donnant certes un aperçu de l'ensemble du poème symphonique, mais en centrant principalement notre propos sur l'analyse des mesures 123–259.

Fait suite à l'exposition des deux groupes thématiques ce qui correspond dans une forme sonate classique au développement et qui adopte ici une structure assez complexe et peu ordinaire : en effet, outre le retour varié du premier motif de Macbeth (mes. 123–148), on y trouve une section (mes. 149–259) de travail motivico-thématique caractéristique d'un développement classique, débouchant sur une seconde variation (mes. 260–323) du même premier motif de Macbeth, cette fois-ci dans le caractère d'une marche. Cette structure tripartite suit en réalité les impératifs de la logique du sujet, qui se propose de présenter les différents états psychologiques de Macbeth en fonction des interventions de son épouse : si le premier retour du motif de Macbeth prend un caractère lyrique, la seconde variation de ce

même motif (mes. 260–323) se fait dans le style d'une marche, précisément parce que l'intervention de Lady Macbeth au cours de la véritable partie de travail thématique (mes. 149–259) a modifié l'état intérieur du héros. L'analyse de détail va maintenant préciser le rôle et la fonction de ces trois parties du développement.

La longue section de développement débute donc par le retour d'un thème (exemple 28) très clairement issu du premier motif de Macbeth (et reconnaissable à ce titre par son rythme pointé)<sup>33</sup> ;

**EXEMPLE 28** : variation de caractère *cantabile*  
du motif principal de Macbeth (mes. 123–126)



ce thème n'a plus le caractère martial du motif initial, mais s'est transformé en un véritable thème lyrique en *si* bémol majeur. L'accompagnement arpégé des premiers altos renforce encore ce caractère qui contraste avec les motifs de la section d'exposition thématique. Très rapidement, le motif principal de Lady Macbeth s'y superpose, comme s'il avait été soufflé à l'oreille de son époux. Il s'adapte au contexte harmonique et bientôt vient même compléter le thème lyrique en le prolongeant. Le discours de Lady Macbeth est intégré au discours de Macbeth, ce qui prouve une fois de plus que l'action est perçue depuis le point de vue de Macbeth et que ce sont ses états intérieurs que Strauss entend rendre sensibles dans sa musique.

À cet exposé lyrique fait rapidement suite l'exposé du conflit intérieur qui ronge Macbeth : en effet, le thème lyrique qui a intégré les paroles de Lady Macbeth s'oppose dès la mesure 145 au deuxième motif de Macbeth, le motif chromatique à 4/4, qui vient contrecarrer, sur le plan métrique comme sur celui du caractère, le lyrisme des mesures 123–144. À la mesure 149, le premier motif de Lady Macbeth surgit, *appassionato*, et engendre une succession rapide de brèves sections mettant en opposition le premier motif de Macbeth (dans sa forme de thème lyrique) et le second motif de Macbeth. À

33. Certains auteurs, comme Gabriela Hanke-Knaus (cf. G. HANKE-KNAUS, *Aspekte der Schlußgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 33–35), ont vu ici le début du second thème de l'exposition, ce qui est absurde puisque ce thème n'est rien d'autre qu'une variation de caractère du motif principal de Macbeth.

la mesure 182, le motif de Lady Macbeth revient, mais cette fois-ci *furioso* et implique le retour du même conflit que précédemment, mais dans des tonalités mineures. La « tempête sous un crâne » dont Macbeth est la proie s'amplifie encore un peu. Les tableaux 11 et 12 présentent l'organisation détaillée de ce conflit intérieur de Macbeth, respectivement après les interventions *appassionato* et *furioso* du motif de Lady Macbeth.

**TABLEAU 11** : conflit interne entre les deux motifs de Macbeth après l'*appassionato*

Mesures	Motifs	Tonalité	Mètre
173	Macbeth (2 <sup>e</sup> motif)	Sol bémol majeur	4/4
174–176	Macbeth (1 <sup>er</sup> motif)	Do bémol majeur	3/4
177	Macbeth (2 <sup>e</sup> motif)	Do bémol majeur	4/4
178–180	Macbeth (1 <sup>er</sup> motif)	Ré bémol majeur	3/4
181	Macbeth (2 <sup>e</sup> motif)	Ré bémol majeur	4/4

**TABLEAU 12** : conflit interne entre les deux motifs de Macbeth après le *furioso*

Mesures	Motifs	Tonalité	Mètre
186–189	Macbeth (1 <sup>er</sup> motif)	Mi bémol mineur	3/4
190–191	Macbeth (2 <sup>e</sup> motif)	Si bémol mineur	4/4
192–195	Macbeth (1 <sup>er</sup> motif)	Si bémol mineur	3/4
196–201	Macbeth (2 <sup>e</sup> motif)	Fa mineur	4/4

Une troisième intervention de Lady Macbeth (*sempre più furioso*), à la mesure 202, vient encore aiguïser le conflit qui s'achève sur un *climax* (*presto*) aux mesures 226–241. La fanfare revient et après elle le motif principal de Macbeth, cette fois-ci, dans un caractère de marche <sup>34</sup> en si bémol majeur et en 3/4.

L'analyse des mesures 123–259 nous a permis de mettre en évidence la structure fondamentale de ce poème symphonique, issue directement de l'épigraphe et déjà pressentie dans l'exposition : Macbeth perçoit ce que lui

34. R. Specht parle ici de « marche écossaise » (cf. R. SPECHT, *Strauss, op. cit.*, p. 176).

insufflé son épouse (ceci correspond aux trois interventions de cette dernière : *appassionato*, *furioso* et *sempre più furioso*) et en contrepartie il y réagit, en devenant la proie d'un dilemme toujours plus violent. Strauss nous présente donc un véritable monologue intérieur de Macbeth, alimenté en permanence par les remarques de Lady Macbeth.

Le compositeur réitère d'ailleurs le procédé dans la section contenant le thème de marche issu du premier motif de Macbeth, puisque dès la mesure 274, le premier motif de Lady Macbeth s'immisce à nouveau et participe à l'énoncé de la marche : ceci culmine aux mesures 302 et suiv. à son exposé aux violons et aux bois. La marche est alors peu à peu déconstruite et le motif principal de Macbeth revient à la mesure 324 dans le tempo initial en *ré* mineur.

L'indication « Tempo primo » qu'y porte Strauss ne laisse pas de doute quant au fait qu'il puisse s'agir là d'une réexposition, d'autant plus que le caractère martial du début revient et que tous les motifs associés au premier groupe thématique sont présents<sup>35</sup> : on y retrouve même l'inflexion harmonique du thème de Macbeth, qui cette fois-ci (réexposition oblige) se dirige vers *fa* mineur et non plus vers *do* mineur (mes. 324–326). Plus loin, en toute logique, on assiste au retour partiel du second groupe thématique en *si* bémol majeur à la mesure 373 : entre les deux groupes, le retour de la fanfare présente une nouvelle symétrie avec l'exposition. Le deuxième groupe se limite toutefois ici à un troisième motif, déjà présent dans l'exposition, mais qui avait joué un rôle assez modeste jusqu'ici.

À la mesure 407, alors que le second groupe se termine en *fa* mineur, le motif principal de Macbeth revient et entre en conflit avec ce troisième motif de Lady Macbeth : ici débute une section tout à fait analogue, dans sa texture et dans sa disposition à la section qui faisait directement suite à l'exposition, si bien que d'un point de vue rigoureusement formel nous avons affaire à un développement terminal. Le conflit s'y déroule selon les mêmes principes qu'aux mesures 173–225 ; il est cependant notablement raccourci.

35. Pour certains auteurs, comme pour Günter Katzenberger, cette section est un deuxième développement (cf. G. KATZENBERGER, « Die Tondichtung *Macbeth* als Problemwerk in der Entwicklung des jungen "Erfolgskomponisten" », in : *Richard Strauss. Leben — Werk — Interpretation — Rezeption*, actes du 6<sup>e</sup> symposium international du *Gewandhaus*, Francfort etc., C.F. Peters, 1991, p. 41–42) ; cette opinion peut se défendre dans la mesure où la réexposition est suivie d'un développement terminal. En revanche, étant donné que les mesures 324 et suiv. sont les seules au cours desquelles les deux thèmes reviennent à la suite l'un de l'autre, il est difficile et problématique de localiser la réexposition à un autre endroit.

Dès la mesure 433, une nouvelle section commence, indiquée *ruhiger* (« plus calme »), dans laquelle le thème de Macbeth revient en *do* mineur, contrepointé par un motif qui doublait déjà le thème lyrique de la mesure 123. Le caractère *cantabile* et *amoroso* des mesures 123–144 a complètement disparu ; il a été gommé par le mode mineur qui confère à cette section un caractère plaintif.

Le troisième motif de Lady Macbeth est réentendu à la mesure 459, *appassionato*, et ramène dès la mesure 481 le motif principal de Macbeth en *ré* majeur, progressant vers *fa* dièse majeur comme pour signifier la réunion dans la victoire, illusoire, des deux protagonistes (ceci est d'autant plus vrai que le motif oscille sans cesse entre des mesures à trois et à quatre temps). Un épilogue, qui s'apparente à une coda, arrive alors en *ré* mineur et ne fait que traduire un peu plus le caractère vain de cette victoire en faisant réentendre les motifs principaux dans une ambiance triste et épurée<sup>36</sup>.

Le poème symphonique se présente donc dans son ensemble comme la succession des différents états d'âme de Macbeth (martial, lyrique cantabile, marche héroïque, plaintif, etc.) plus que comme la description musicale des différentes scènes de Shakespeare. Le personnage de Lady Macbeth, qui apparaît comme un double musical de Macbeth, fonctionne quant à lui comme le mauvais génie de Macbeth, celui qui le pousse sans cesse à aller contre sa volonté et contre ce que lui dicte sa conscience et qui ne fait que renforcer le conflit intérieur qui ronge Macbeth. Lady Macbeth ne fait pas véritablement partie du poème symphonique en tant que personnage : l'auditeur n'en perçoit que ce qui parvient à la surface de l'oreille de Macbeth. Ainsi le mouvement symphonique est-il conçu comme un grand monologue intérieur de Macbeth, opposant ses propres idées à celles que lui

36. Originellement, Strauss avait prévu de finir son poème symphonique par une marche triomphale de MacDuff en *ré* majeur, ce qui aurait bien entendu rompu l'unité de l'œuvre puisqu'elle aurait fait intervenir, sans que rien dans le poème symphonique ne le justifie, un troisième personnage. En effet, seul MacDuff pouvait ressentir la joie de la victoire, et non pas Macbeth : Strauss ne pouvait donc pas intégrer la marche victorieuse de MacDuff à la description des sentiments ressentis par Macbeth au cours du drame. Sur les conseils de Bülow, Strauss modifia la fin et choisit de terminer son œuvre en *ré* mineur. Strauss raconte que l'argument de Bülow était le suivant : une ouverture sur *Egmont* peut se terminer par une marche triomphale [d'Egmont], mais un poème symphonique sur *Macbeth* ne peut s'achever sur une marche triomphale [de MacDuff !]. En l'occurrence, ceci était contraire aux principes de la musique à programme qui se devait de dépeindre les sentiments d'un personnage donné, et non soudainement et sans raisons ceux d'un personnage secondaire à l'intrigue. (L'anecdote est relatée par Strauss lui-même dans *Betrachtungen und Erinnerungen*, édité par Willi Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 211.)

suggèrent son épouse, ou, peut-être même, opposant ses propres idées entre elles. Si la forme était véritablement dialoguée, comme le suggère notamment Edmund Wachten<sup>37</sup>, Lady Macbeth aurait elle aussi des réactions et l'auditeur entendrait aussi ses motifs s'opposer entre eux. Elle n'apparaît en revanche qu'à des moments clés de l'œuvre où elle relance l'intérêt de cette dernière en induisant des variations du caractère de Macbeth. Parler de « structure dialoguée » dans l'œuvre n'est cependant pas totalement faux, dans la mesure où un monologue peut opposer deux idées dans une forme de type « dialoguée ». Il s'agit en revanche ici d'un dialogue entre deux voix appartenant à une seule et même personne. Ceci est particulièrement visible aux mesures 173–225 où, suite aux différentes interventions de Lady Macbeth, les deux motifs de Macbeth s'opposent l'un à l'autre. Strauss use ici de procédés caractéristiques visant à identifier chaque entité du dialogue : un des motifs issu du thème lyrique, et donc de cette immixtion des motifs de Macbeth avec ceux de Lady Macbeth, est entendu à 3/4, tandis que l'autre motif issu directement du premier groupe thématique est systématiquement à 4/4. Tout se passe comme si chaque idée, chaque personnage avait sa propre « langue ». D'aucuns pourront critiquer, à raison, la faiblesse technique de ce passage très discontinu dans son écriture, puisque changeant en permanence de mètre ; d'autres avanceront en revanche qu'il nous permet de mettre clairement en avant les intentions du compositeur.

Ce faisant, Strauss réalise musicalement une véritable critique de l'œuvre de Shakespeare. Nous dirions même qu'il s'agit ici d'une critique romantique : il abandonne en effet toute la scénographie et l'action propres à la pièce pour n'en garder plus que l'essence, c'est-à-dire cette succession de contradictions, d'illusions, de défaites, de désirs et de pulsions qui hantent l'esprit de Macbeth et dont les conséquences se mesurent directement dans la pièce : le meurtre de Duncan ou celui de Banquo en sont la manifestation sensible dans la réalité du drame. Strauss ne renonce pas pour autant à tout effet pouvant suggérer des éléments concrets : les coups de tam-tam aux mesures 479 et suiv. en sont une preuve. Pourtant, cette pratique reste très marginale et c'est bien plus une authentique peinture psychologique que nous livre ici Strauss.

Les principes de la musique à programme tels que les a définis Liszt dans son essai sur Berlioz sont donc respectés, bien que l'œuvre que Strauss

37. E. Wachten voit en effet une structure « dialoguée » (*Dialogform*). Cf. E. WACHTEN, « Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung », *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVI/5–6 (mai–juin 1934), p. 272.

TABLEAU 13 : action conjuguée des logiques poétique et musicale dans *Macbeth*

Mesures	1–5	6–63	64–122	123–148	149–225
Thématique	Fanfare (F)	Macbeth (M)	Lady Macbeth (LM)	M/LM	M/LM
Tonalité	<i>ré</i> m	<i>ré</i> m	<i>fa</i> # m	<i>si</i> b M	modulant
Caractère	héroïque	martial	—	lyrique	« lutte »
Structure variative	A		B	(A/B)'	(A/B)''
Forme sonate	introduction	1 <sup>er</sup> groupe	2 <sup>e</sup> groupe	développement	

226–259	260–323	324–372	373–406	407–432	433–468
F	M/LM	M	LM	M/LM	M/LM
modulant	<i>si</i> b M	<i>ré</i> m	<i>si</i> b M	<i>fa</i> m	<i>do</i> m
héroïque	marche	martial	—	« lutte »	<i>lamento</i>
(A/B)'''		A	B	(A/B) <sup>4</sup>	(A/B) <sup>5</sup>
(développement, suite)		réexposition		développement terminal	

469–480	481–515	516–558
F/LM	M/LM	M/LM
<i>si</i> M	<i>ré</i> M / <i>fa</i> # M	<i>ré</i> m
appassionato	faussement héroïque	triste
(A/B) <sup>6</sup>	(A/B) <sup>7</sup>	(A/B) <sup>8</sup>
(dév. terminal, suite)		coda

prend pour sujet ne relève pas à proprement de cette catégorie d'œuvres littéraires pour lesquelles on peut *a priori* facilement mettre en évidence une trame épique. Certains penseront peut-être que Strauss a failli dans sa mise en musique, car il s'écarte trop de son « modèle ». Le fait est justement que l'œuvre littéraire n'est pas à considérer ici comme un « modèle », mais comme une base à partir de laquelle le compositeur extrait une substance épique que la musique devra rendre sensible. Il s'agit de « produire la Forme » dans l'œuvre, et non simplement de copier, paraphraser ou illustrer cette dernière. En ce sens, le poème symphonique de Strauss est indéniablement une réussite, bien que les nombreuses maladresses techniques viennent ternir au final l'image que l'on peut avoir de cette œuvre.

Strauss parvient à élaborer une forme (voir tableau 13 ci-dessus) qui tient compte d'une part de la logique poétique — c'est-à-dire qui permette de livrer une critique du sujet — tout en ne négligeant pas pour autant

les contraintes du matériau. C'est ainsi que se superposent dans ce premier poème symphonique deux structures : une structure à variation qui présente les différentes étapes de la progression intérieure du héros et un schéma de forme sonate, plus ou moins présent, qui organise le tout.

Il en ressort une forme qui n'est pas sans rappeler celles que Strauss utilisera dans les deux poèmes symphoniques suivants, notamment dans *Tod und Verklärung* où les tendances énumératives sont plus limitées que dans *Don Juan* (celui-ci se rapproche en effet plus de la forme rondo). *Macbeth* est donc véritablement le point de départ de l'œuvre straussien en matière de poèmes symphoniques, puisque l'œuvre présente déjà des tendances épiques combinées aux formes héritées de la tradition, telles qu'elles seront exploitées dans les œuvres suivantes. Reste maintenant à étudier brièvement le traitement par Strauss du sujet de *Till*, qui lui aussi n'est pas un sujet romantique, de sorte à mettre en évidence la manière dont se fait l'action critique de la musique sur l'œuvre littéraire et à vérifier si une fois de plus, elle produit une forme qui concilie la forme épique de la variation et la forme sonate.

### Catégories épiques dans *Till* et *Also sprach Zarathustra*

Si l'on excepte *Macbeth*, l'analyse typologique des sujets que nous avons menée dans le chapitre 2 a montré que parmi les sujets référencés — c'est-à-dire ceux qui nous intéressent particulièrement dans cette partie de notre étude — deux des sujets étaient repris à des œuvres qui ne dataient pas de l'époque romantique. Il s'agit de *Till Eulenspiegels lustige Streiche* et de *Don Quixote*. Les parentés entre les deux œuvres, notamment au niveau de leur forme, nécessiteraient un traitement conjoint ; cependant, étant donné que pour que la comparaison fasse pleinement sens, il faudrait faire appel à des idées qui seront débattues au cours des deux chapitres suivants, nous reléguons volontairement l'étude de *Don Quixote* au chapitre 7.

En attendant, *Till* nous fournit un très bel exemple de la manière dont Strauss envisage de traiter musicalement un sujet de nature épique « classique », c'est-à-dire présentant un véritable récit narratif relatant une succession d'aventures. Une nouvelle fois, la musique ne décrit pas les scènes du sujet littéraire, mais situe son contenu sur un plan essentiellement psychologique. *Till* ne renonce toutefois pas entièrement au descriptif (bien plus que *Macbeth*) et fait entendre quelques épisodes à caractère plus ou moins

descriptifs que Strauss tente d'intégrer au mieux au poème symphonique, sans parvenir encore à cette cohésion et à cette maîtrise qu'il obtiendra dans *Don Quixote*.

L'étude de *Also sprach Zarathustra* nous permettra de compléter utilement les remarques faites jusqu'ici pour montrer une nouvelle fois la déformation impliquée par la musique à programme entre le sujet et son traitement musical : ce phénomène est d'autant plus amplifié dans ce cas particulier que l'œuvre en elle-même ne relève pas de la littérature et que Strauss s'est vu contraint d'inventer un sujet tiré de l'œuvre de Nietzsche pour élaborer son poème symphonique. Le cas est donc assez proche de celui des poèmes symphoniques à sujet non-référencé : nous serons, au terme de notre analyse, à même de relativiser l'importance de cette distinction typologique ainsi que des résultats obtenus précédemment à propos de *Tod und Verklärung* et de proposer, en guise de conclusion, l'esquisse d'une méthode de la manière dont Strauss composait ses poèmes symphoniques.

Till : *rondo ou sonate* ?

Cette question concernant la forme de *Till* a longtemps divisé la communauté musicologique. Pour la plupart des commentateurs toutefois, la forme de ce quatrième poème symphonique de Strauss repose sur un compromis entre les formes sonate et rondo : c'est ainsi par exemple que pour R. Specht la forme s'organise autour de la succession d'une exposition (mes. 1–208), d'un double développement (mes. 209–428) présentant deux couplets de la forme rondo, d'une courte réexposition (mes. 429–448) et d'un dernier développement se présentant comme un troisième couplet (mes. 449–575) ; les mesures 576–657 constitueraient la coda de l'œuvre<sup>38</sup>. Dans une analyse datant du début des années 1990, Hans Jörg Nieden a tenté de renforcer le caractère de sonate du mouvement (au détriment du rondo), en le divisant en une exposition (mes. 1–111) comprenant un thème et deux sections de développement (ce qui n'est pas sans poser de problèmes, puisqu'à la fois l'unicité du thème et la présence de développements sont contraires au principe même de l'exposition), un développement (mes. 111–428, présentant en partie un matériau thématique nouveau), une réexposition (mes. 429–573) et une coda (mes. 574–657)<sup>39</sup>. Si l'on excepte l'envergure de l'exposition, l'analyse du musicologue allemand reprend quasiment le

38. Cf. R. SPECHT, *Strauss, op. cit.*, p. 227.

39. Cf. H. J. NIEDEN, *Strauss. Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Munich, Fink, 1991, p. 56–60.

schéma proposé par Alfred Lorenz en 1925, un schéma selon lequel l'exposition se prolongerait jusqu'à la mesure 208 et contiendrait ainsi un second thème (mes. 179–207) en *si* bémol majeur. Pour A. Lorenz, la forme rondo résiderait uniquement dans le développement, lequel proposerait une alternance d'éléments repris au thème principal et de nouveaux thèmes<sup>40</sup>. Edward W. Murphy distingue pour sa part cinq complexes thématiques présentant à chaque fois le thème principal et un nouveau thème : c'est dans cette immixtion qu'il voit la combinaison des formes sonate et rondo<sup>41</sup>. Enfin, récemment W. Werbeck a tenté de montrer que les catégories formelles de la sonate et du rondo étaient inadapées à la description de la forme de ce poème symphonique et qu'il fallait considérer la forme dans son entier comme l'alternance de sections de « *Steigerung* »<sup>42</sup> reprenant des éléments déjà exposés (ce qui pourrait faire penser à une forme rondo) et de sections plus stables d'exposition d'un matériau nouveau.

Si nous ne nions pas la pertinence de l'analyse proposée par W. Werbeck, nous aimerions situer notre point de vue à un autre niveau, qui ne prenne pas seulement en compte la donnée uniquement formelle, mais l'action combinée des deux logiques, poétique et musicale, telle que la précisait le jeune Strauss. Ceci permettrait peut-être de comprendre pourquoi les musicologues ont eu tant de mal à cataloguer la forme de *Till* (l'exposé des différentes thèses nous en a donné la preuve) et de livrer une interprétation cohérente de la forme.

Comme le note fort justement W. Werbeck, le problème de cette forme réside dans l'instabilité des sections de « refrain » caractérisées par le thème principal (le thème de *Till* en l'occurrence) et qui ne permettent pas d'avoir l'alternance requise par la forme rondo : retour stable d'un refrain alternant avec des couplets par définition instables puisqu'à chaque fois différents. Ce problème n'est pas seulement motivique, mais aussi tonal, puisque le « refrain » ne revient pas toujours dans la même tonalité<sup>43</sup>. Les structures variatives que nous avons pu mettre en évidence dans les trois poèmes symphoniques de Strauss étudiés jusqu'ici nous permettent toutefois de dispo-

40. Cf. A. LORENZ, « Der formale Schwung in Richard Strauss' "Till Eulenspiegel" », *Die Musik* XVII/9 (juin 1925), p. 668.

41. Cf. E. W. MURPHY, « Tonal organization in five Strauss Tone Poems », *The Music Review* XLIV (1983), p. 227–229.

42. Littéralement « amplification », « accroissement », « intensification » (cf. W. WERBECK, *Tondichtungen, op. cit.*, p. 410–412).

43. Cf. *ibid.*, p. 409.

ser d'une grille de lecture de la forme : comme la forme de *Don Juan*, la forme de *Till* pourrait être la combinaison de principes additifs-variatifs issus de la forme épique avec la forme canonique de la sonate. *Till* fournit à cet égard sûrement le plus bel exemple d'une telle association.

Le poème symphonique repose sur deux éléments fondamentaux : tout d'abord le motif exposé aux premiers violons (mes. 1–2, exemple 29) et ensuite le thème présenté par le premier cor en *fa* aux mesures 6–11 (exemple 30). Ces éléments sont exposés une première fois dans un tempo lent — ce qui pourrait correspondre à l'introduction lente d'une forme sonate (mes. 1–12) —, avant d'être repris dans un tempo plus rapide à la mesure 13 (*volles Zeitmaß*).

**EXEMPLE 29** : motif de Till (mes. 1–2)

Violons I & II



**EXEMPLE 30** : thème de Till (mes. 6–11)

Cor 1 (notes réelles)

Ces deux éléments thématiques vont faire l'objet d'un nombre assez élevé de variations qui souvent n'en changeront que la forme, mais parfois en modifieront le caractère : ces variations correspondent aux différents refrains de la forme qui, ici, ne peuvent plus être identiques étant donné l'inconstance du personnage de Till. C'est précisément parce que les refrains sont séparés par des couplets qui présentent chacun une nouvelle aventure du héros que la forme du refrain — mais pas son matériau — diffère. *Till* reprend ainsi un principe proche de celui que l'on trouvait dans *Macbeth* ou dans *Don Juan* : celui d'un va-et-vient entre la présentation d'un état intérieur et l'exposé d'un élément extérieur modifiant cet état intérieur donné (l'élément extérieur peut revêtir différents aspects : une nouvelle conquête

féminine dans *Don Juan* ou, par exemple, les injonctions et suppliques de Lady Macbeth dans *Macbeth*). Examinons maintenant de plus près l'instabilité des refrains dans *Till*.

La trame narrative de *Till* s'organise autour d'une succession d'un petit nombre d'aventures<sup>44</sup> qui modifient chacune le caractère du héros ; la musique de Strauss nous présente les modifications de l'état intérieur du héros au cours de ces différentes aventures. C'est ainsi par exemple que la description musicale de la scène dans laquelle Till se faufile sur la place du marché, fait revenir le motif de Till à la mesure 113–114 avec la mention *grazioso*, comme pour indiquer l'agilité avec laquelle le héros se fraie un chemin à travers la place et la légère gaieté avec laquelle il aborde cette nouvelle aventure. Plus loin quand Till se déguise en pasteur, le motif est entendu avec la mention *schelmisch* (espiègle). Une des variations de caractère les plus significatives est sans nul doute le retour du thème principal de Till à la mesure 229 dans un caractère farouchement passionné (Strauss note *liebeglühend*, ce qui signifie littéralement « brûlant d'amour »). L'exemple 31 présente cette nouvelle variante du thème principal. Plus loin encore (mes. 294 et suiv.), quand Till est confronté au tribunal des savants et des pédagogues, il adopte un ton maniéré ; le thème principal qui lui est associé est alors entendu dans un brillant fugato qui traduit par le recours à un style musical savant le changement d'attitude du héros.

**EXEMPLE 31** : variation de caractère *liebeglühend*  
du thème de Till (mes. 229–232)

Violons I

liebeglühend  
espr.

Entre, ou bien au cours de, chacun de ces épisodes, de nouveaux thèmes sont entendus qui n'entretiennent pas de rapport particulier avec le

44. La succession des aventures du héros nous est décrite par W. Mauke dans l'ouvrage édité par Herwarth Walden (cf. H. WALDEN [éd.], *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, s.d. [1908], p. 94). R. Specht relate quant à lui les aventures que Strauss lui aurait décrites en ayant la partition sous les yeux (cf. R. SPECHT, *Strauss, op. cit.*, p. 220) ; comme elles correspondent à celles de W. Mauke, on peut considérer que l'œuvre repose sur une succession fixe et précise d'aventures, dont la présentation détaillée n'est cependant pas nécessaire pour la problématique qui nous occupe.

motif ou le thème de Till, mais qui suggèrent l'environnement extérieur induisant précisément les différents changements de caractère du héros. Ainsi le thème des mesures 179–186 en *si* bémol majeur évoque-t-il le sermon adressé par Till (déguisé en pasteur) aux fidèles ; ainsi le thème en *la* bémol majeur (mes. 374–382), portant la mention *leichtfertig* (volage), suggère-t-il le sifflotement par Till d'un air de rue. Ce sont là les deux principaux thèmes qui ne découlent pas du matériau présenté dans l'exposition ; les autres sont des variantes de forme ou de caractère du thème ou du motif de Till, ce qui complexifie encore l'organisation de la forme puisque toutes les aventures ne font pas systématiquement entendre de nouveaux thèmes, mais peuvent aussi reprendre, sous une forme variée, le motif ou le thème de Till. Comment alors considérer que la scène d'amour (c'est-à-dire la variation de caractère du thème de Till dans le caractère *liebeglühend* évoqué à l'instant) puisse n'être que le couplet d'une forme rondo, alors qu'elle est en réalité une variation du thème principal du refrain ? Nous touchons là peut-être une « inconséquence » de Strauss dans l'organisation de la forme du poème symphonique, inconséquence à laquelle il remédiera dans *Don Quixote* ou dans *Also sprach Zarathustra*, mais qui a donné bien du fil à retordre aux analystes.

Si nous suivons notre raisonnement jusqu'au bout et considérons les imbrications des formes additive-variative et sonate dans ce poème symphonique, le découpage proposé par le tableau 14 (voir page suivante) s'impose assez naturellement. La forme du poème symphonique repose à la base sur une structure à variation faisant se succéder les différents états du héros conséquemment à ses différentes aventures (voir la ligne « Structure variative ») ; celles-ci sont parfois figurées par des thèmes ou motifs repris au groupe des thèmes de Till (A), parfois par de nouveaux thèmes (B ou C), lesquels créent une certaine instabilité dans la forme. En effet, si le thème B de la scène du pasteur (mes. 179–207) peut aisément s'interpréter comme un deuxième thème de forme sonate — ce qui n'est cependant pas sans poser de problème à la réexposition où ce thème disparaît complètement (voir mesure 574-657 où une reprise variée de A s'y substitue) —, le thème C en *la* bémol majeur (mes. 375–382) est plus problématique : il n'apparaît lui aussi qu'une seule fois dans l'œuvre, mais comme il ne peut s'interpréter autrement que comme un nouveau thème introduit par le compositeur dans le développement, il crée un déséquilibre dans la forme. Certes ce procédé se trouve déjà chez Mozart dans de nombreuses œuvres instrumentales (pensons par exemple au premier mouvement de la sonate pour piano

TABLEAU 14 : action conjuguée des logiques poétique et musicale dans *Till*

Mesures	1–111	112–178	179–186	187–207	208–293
Thématique	Till	Till	[pasteur]	Till	Till
Tonalité	<i>fa</i> M	<i>fa</i> M	<i>si</i> b M	modulant	modulant
Caractère	[normal]	<i>grazioso</i> <sup>45</sup>	—	<i>schelmisch</i>	<i>liebeglühend</i>
Structure variative	A	A'	B	A''	A'''
Forme sonate	exposition				développement
Forme rondo	refrain	refrain varié	couplet	refrain varié	refrain varié <sup>46</sup>

  

294–375	375–385	386–409	410–428	429–573	574–657
Till	[sifflement]	Till	Till	Till	Till
<i>la</i> m	<i>la</i> b M	modulant	<i>do</i> M	<i>fa</i> M	<i>fa</i> m / M
<i>serioso</i>	—	<i>schattenhaft</i>	quasi valse	[normal]	<i>entstellt</i>
A <sup>4</sup>	C	A <sup>5</sup>	A <sup>6</sup>	A	A <sup>7</sup>
(développement)			retransition	réexposition	coda
refrain varié	couplet	refrain varié	refrain varié	retour refrain	refrain varié

en *fa* majeur K332) ; toutefois, au XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout après la théorisation de la forme sonate par Reicha puis par Adolf Bernhard Marx dans les années 1830–1840, ce type de procédé est perçu comme une entorse au principe de non-extensivité de la forme sonate. Il va donc à l'encontre de la « logique musicale » telle que Strauss pouvait la définir à partir des « dogmes » de la *Formenlehre* enseignée dans les conservatoires de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux excroissances formelles que constituent les thèmes B et C ne peuvent donc pas se rattacher au schéma classique de la forme sonate ; en revanche, il est possible de les interpréter comme deux couplets d'une forme rondo qui, elle aussi, ne serait pas parfaite, puisque l'alternance entre refrain (A) et couplet (B, C) n'est pas régulière. Strauss choisit en effet de caractériser certains épisodes (comme la scène d'amour ou la scène des pédagogues) par des variantes du thème de Till. La non-conformité de ce poème symphonique aux principes de la forme sonate et à

45. Les caractères reprennent pratiquement systématiquement les indications laissées par Strauss dans la partition. Ces dernières constituent d'ailleurs un précieux indice pour reconstituer la succession des états du héros au cours de l'œuvre.

46. Ce refrain est tellement varié qu'il peut avoir valeur de couplet et c'est pour cela que beaucoup d'auteurs l'ont interprété ainsi. Pourtant, il ne s'agit que d'une variation du complexe thématique de Till.

ceux de la forme rondo confère à sa forme un statut bâtard que beaucoup d'analystes ont eu du mal à analyser. Il nous semble qu'en voyant dans *Till* (1) la présentation sonore de la substance épique « moderne » de la légende picaresque (c'est-à-dire la succession des états d'âme du héros), doublée (2) de la figuration de la succession des différentes aventures déterminant ces états d'âme, combinée (3) à une logique musicale présente de manière ponctuelle (notamment dans la réexposition du thème aux mesures 429–573), il est possible d'identifier les couches successives qui constituent la forme. Ici, peut-être plus qu'ailleurs et en raison sûrement de la présence de véritables « aventures » dans le sujet littéraire, Strauss semble avoir été gêné dans l'élaboration d'une forme qui, tout en reprenant les principes des poèmes symphoniques précédents, ne parvient pas à s'en détacher d'une manière satisfaisante de sorte à intégrer pleinement au discours musical les deux « excroissances » thématiques<sup>47</sup>. La forme musicale semble traverser avec *Till* une crise qu'il y a désormais lieu d'étudier de plus près, en se penchant sur *Also sprach Zarathustra*.

*Also sprach Zarathustra : une épopée « philosophique »*

Dans *Till* et *Macbeth*, le sujet de nature épique, parfois teinté d'éléments dramatiques, avait requis de Strauss un véritable travail critique sur l'œuvre littéraire visant à en tirer la substance psychologique et à la présenter de manière sensible en musique. Ce travail critique s'avère en revanche

47. L'analyse de Silvia Wälli (cf. S. WÄLLI, « *Till Eulenspiegels Stimmen*. Richard Strauss' Tondichtung op. 28 als Erzählung », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft – Neue Folge* 16 [1996], p. 81–98) propose une solution assez satisfaisante à ces deux excroissances thématiques, puisqu'elle considère l'ensemble du poème symphonique comme l'interaction de deux types de discours : un discours narratif (« diégétique ») lié aux formes musicales conventionnelles, qui est principalement constitué des retours variés du thème de *Till* ainsi que de l'exposition des mesures 1–111, et un discours « mimétique » qui décrit les différentes scènes en ayant recours à des procédés du type *Tonmalerei*. Partant des théories de Roland Barthes sur la voix (dans *S/Z* notamment), elle montre que les logiques musicale et poétique se retrouvent dans *Till* imbriquées dans les discours respectivement mimétique et diégétique, et créent un tissu de voix déterminant la forme du poème symphonique. Cette interprétation permet donc de comprendre la fonction des deux « excroissances thématiques » ; en revanche, dans une perspective diachronique retraçant l'évolution de la forme des poèmes symphoniques de Strauss et par rapport à l'idée même du poème symphonique qui doit présenter les affects du héros, ces deux excroissances restent problématiques, bien que d'un point de vue strictement discursif ou formel, elles puissent se comprendre. C'est en tentant de résoudre les problèmes esthétiques liés à ces excroissances que Strauss parviendra à la maîtrise formelle absolue dans *Also sprach Zarathustra*.

plus compliqué dans le cas de *Also sprach Zarathustra* (op. 30, 1895–1896), puisque l'œuvre n'est pas à proprement parler « littéraire » et qu'il semble de prime abord délicat de prélever la substance épique d'un ouvrage de philosophie. C'est d'ailleurs ce qui a valu à Strauss de si violentes critiques de la part de la presse de l'époque qui pouvait certes imaginer que l'on écrivît une musique qui transpose en sons une œuvre littéraire, mais qui ne concevait pas qu'une œuvre philosophique pût servir de modèle à un poème symphonique. Écrire un poème symphonique sur une œuvre philosophique apparaissait effectivement en 1896 comme une véritable provocation, d'autant plus que le climat de l'époque n'était déjà guère favorable à la musique à programme. Strauss était sûr de s'attirer par là les foudres non seulement des partisans et amis d'Édouard Hanslick, mais aussi de ses propres amis qui n'allaient pas manquer de se trouver dans une situation de plus en plus difficile et à court d'arguments face aux acerbes et virulentes critiques des formalistes. Par ailleurs, Strauss était également certain de se mettre à dos les nombreux adversaires de Nietzsche, d'autant plus nombreux que le succès de *Also sprach Zarathustra* était écrasant et que les idées qu'il contenait étaient révolutionnaires<sup>48</sup>.

Rien d'étonnant donc à ce que Strauss se retrouvât pris au milieu d'une véritable tourmente : seul le public devait être sensible à la beauté de l'œuvre<sup>49</sup>. Car même ses amis restaient assez dubitatifs quant au sujet choisi par le compositeur et à la manière dont il l'avait mis en musique<sup>50</sup>. Dans une lettre du 13 avril 1896 au compositeur bavarois, Cosima Wagner en personne exprimait son étonnement, car elle pensait naïvement que le titre de l'œuvre était une plaisanterie de la presse :

48. Voir à ce propos Astrid SADRIEH, « Konvention und Widerspruch. Harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss », thèse de doctorat, Friedrich-Wilhelm-Universität de Bonn, 1995, p. 107.

49. Comme le note fort justement John Williamson, le poème symphonique de Strauss devait immédiatement connaître un immense succès, mais ce dernier est autant lié à l'œuvre qu'à la brillante carrière de chef d'orchestre que menait Strauss et qui lui permit de faire valoir autant son œuvre que son nom (cf. J. WILLIAMSON, *Strauss : Also sprach Zarathustra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 39).

50. Le lecteur trouvera une étude complète des critiques de la presse viennoise concernant *Also sprach Zarathustra* dans Sandra McCOLL, « New music and the press : Vienna 1896–7, Bruckner, Dvorák, the Laodiceans and *Also sprach Zarathustra* », *Context* 5 (hiver 1993), p. 28–41, ainsi qu'un très bon résumé dans Anette UNGER, *Welt, Leben und Kunst als Themen der « Zarathustra-Kompositionen » von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt/Main etc., Peter Lang, 1992, p. 81–91.

J'avais pris le titre de votre poème symphonique *Also sprach Zarathustra* pour une plaisanterie du journal. Mais je ne connais pas le livre de Nietzsche et suppose que quelque chose de son contenu a dû vous inspirer musicalement <sup>51</sup>.

Si Cosima Wagner critique plutôt l'idée même de l'œuvre, bien qu'en émettant des réserves puisqu'elle ne connaissait pas l'ouvrage de Nietzsche, Romain Rolland emploiera des mots plus durs pour critiquer la nature philosophique du sujet que s'est imposé Strauss :

Le Zarathoustrâ [*sic*], qui doit contenir tous les sentiments philosophiques : nature, religion, science, dégoût, joie, ironie, lions qui rient, — est d'une complexité obscure au point de vue intellectuel. Musicalement, il est puissamment orchestré, et abonde en effets originaux ; mais le fond est assez vulgaire. L'inquiétude y est du Schumann, la mélancolie du Mendelssohn, la nature de Wagner, et la gaieté, du Gounod en ébriété. [...] Dans l'ensemble, un homme plus fort qu'inspiré. De l'énergie vitale, des nerfs, une surexcitation morbide, un déséquilibre que la volonté maintient, mais qui secoue la musique et le musicien <sup>52</sup>.

Quelque vingt-cinq ans plus tard, R. Rolland n'aura guère changé d'avis sur l'œuvre puisqu'il affirmera : « Zarathoustrâ [*sic*] me paraît bien faible — le rire sans la frénésie, la danse des mondes réduits à une valse viennoise <sup>53</sup> ».

Pour la critique viennoise, et Richard Kralik en particulier, l'œuvre n'est même pas une « œuvre d'art <sup>54</sup> ». Les phrases sarcastiques fusent de toutes parts, et l'on se plaît à comparer le surhomme au super-musicien Strauss qui a la prétention de pouvoir faire de la musique à partir d'une œuvre philosophique. Le feuilleton de Max Kalbeck intitulé « Zarathustra et Struthiocamelus » relatera dans une parodie du style mi-épique mi-grandiloquent de Nietzsche la manière avec laquelle le super-musicien Strauss a su mettre l'œuvre de Nietzsche en musique <sup>55</sup>.

51. *Ich hatte den Titel Ihrer symphonischen Dichtung « So sprach Zarathustra » [sic] für einen Zeitungsscherz gehalten. Aber ich kenne Nietzsches Buch nicht u. nehme an, daß in seinem Inhalt etwas sein muß, was Sie musikalisch anregte.* (cité d'après Julia LIEBSCHER, *Strauss. Also sprach Zarathustra*, Munich, Wilhelm Fink, 1994, p. 8)

52. Lettre de Romain Rolland du 22 janvier 1898 (cité d'après Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, 3 vol., Vienne etc., L. Doblinger, 1959, vol. I, p. 189–190).

53. Lettre écrite en 1924 (*ibid.*, vol. I, p. 190).

54. Cf. S. McCOLL, « New music and the press », *op. cit.*, p. 36.

55. Cf. *ibid.*, p. 34 & 39 (notes 33 & 34).

La vive critique dont *Also sprach Zarathustra* fut l'objet en a aussi fait une œuvre singulière dans l'histoire de la musique, une œuvre à laquelle de nombreux compositeurs — dont Béla Bartók — se sont référés et qu'ils ont vénérée. Ce dernier s'exprima ainsi au sujet de l'opus 30 de Strauss auquel il reprendra en partie sa théorie des axes :

De la stagnation dans laquelle je me trouvais alors, la première de *Also sprach Zarathustra* à Budapest (1902) m'a tiré tel un éclair ; l'œuvre que la plupart des musiciens locaux avait accueillie avec horreur m'a rempli du plus grand enthousiasme : j'entrevois enfin une nouvelle direction, un nouveau chemin. Je me précipitais alors pour étudier les partitions de Strauss et recommençais à nouveau à composer<sup>56</sup>.

*Also sprach Zarathustra* est indéniablement une œuvre à laquelle personne ne pouvait rester insensible ; plus que tous les autres poèmes symphoniques, elle semble avoir retenu l'attention des musiciens comme des non-musiciens. Ceci est dû à deux de ses caractéristiques que sont le sujet philosophique qui n'en est en réalité pas un et la forme musicale qui, pour la première fois dans l'histoire de la musique à programme, relègue au second plan la logique musicale.

#### SUJET RÉEL, SUJET FICTIF

L'outrecuidance de Strauss d'avoir choisi un sujet philosophique n'est en réalité qu'apparente. Une analyse détaillée des déclarations du compositeur ainsi que des esquisses relatives à l'œuvre révèle une non-correspondance entre le sujet et le programme de l'œuvre d'un côté et son contenu véritable de l'autre. Aucun doute ne subsiste quant au sujet du poème symphonique, puisqu'il s'agit de l'œuvre éponyme de Nietzsche que Strauss avait lue lors de son séjour en Égypte<sup>57</sup> et qu'il avait en projet de mettre en musique dès 1894<sup>58</sup>. Ceci est d'ailleurs confirmé par le programme joint à l'œuvre, un programme qui cite le prologue de l'œuvre de Nietzsche. Et pourtant, l'œuvre de Nietzsche n'est pas le véritable sujet du poème symphonique. À celui qui saurait lire correctement le sous-titre laissé par Strauss, cela apparaît comme une évidence : *Also sprach Zarathustra. Frei nach Frie-*

56. Cité d'après Hans-Joachim ERWE, « Richard Strauss : *Also sprach Zarathustra* — vertonte Philosophie ? », in : Werner KEIL (éd.), *Musik zur Jahrhundertwende*, Hildesheim, Olms, 1995, p. 26.

57. Strauss l'affirme lui-même dans ses mémoires (cf. STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, op. cit., p. 211).

58. Cf. J. LIEBSCHER, *Zarathustra*, op. cit., p. 7.

*drich Nietzsche*<sup>59</sup> (*Ainsi parlait Zarathoustra. Librement d'après Friedrich Nietzsche*). Strauss voulait mettre le lecteur et l'auditeur en garde : son poème symphonique n'est pas la transcription mot pour mot de l'œuvre de Nietzsche ; il est en réalité seulement inspiré par cette œuvre et construit de manière libre. Cette liberté prise par Strauss et indiquée par l'adverbe *frei* peut s'interpréter de deux manières : il s'agit d'une part de la liberté formelle prise par le compositeur dans une œuvre qu'on ne peut que difficilement ramener à des formes canoniques ; mais cela correspond aussi à la marge que s'est accordée Strauss dans l'adaptation du contenu de l'œuvre de Nietzsche. Le projet de l'œuvre ne s'est constitué que petit à petit, comme le montre l'analyse des esquisses réalisée par W. Werbeck<sup>60</sup>. Ceci laisse penser que le contenu philosophique de l'œuvre a posé quelques problèmes au compositeur, et donc que Strauss a nécessairement dû adapter son contenu pour pouvoir le transposer en musique. Il l'avoue lui-même dans une déclaration rapportée par Claude Rostand :

Je n'ai pas voulu écrire de la musique philosophique, ni traduire musicalement la grande œuvre de Nietzsche. Je me suis proposé d'exprimer musicalement un tableau du développement de la race humaine depuis ses origines à travers ses différentes phases — religieuses ou scientifiques — jusqu'à la conception nietzschéenne du surhomme<sup>61</sup>.

Celui qui lirait très exactement ce que Strauss dit dans ces quelques lignes, devrait reconnaître à l'évidence que le sujet réel n'est pas l'œuvre de Nietzsche. La philosophie de Nietzsche n'intervient que très ponctuellement dans la trame narrative du poème symphonique : elle ne se retrouve que dans la notion de surhomme qui constitue l'aboutissement de la quête de l'homme dont nous parle Strauss. Le sujet réel de ce cinquième poème symphonique de Strauss est en réalité une épopée dans le plus pur sens du terme : Strauss se propose de retracer l'histoire de l'humanité depuis ses origines jusqu'aux temps où elle s'accomplira enfin dans la conception nietzschéenne du surhomme.

Ce projet de relater l'histoire de la race humaine est en effet de nature fondamentalement épique. Dans ses *Cours d'esthétique*, Hegel insistait déjà

59. La partition d'orchestre de l'œuvre ainsi que sa réduction pour piano parues toutes les deux chez Josef Aibl à Munich en 1896 portent cette mention (cf. *ibid.*, p. 20).

60. Cf. W. WERBECK, *Tondichtungen, op. cit.*, p. 139–146.

61. Cité d'après Claude ROSTAND, *Richard Strauss*, Paris, Seghers, 1964, p. 54. Cette citation est aussi reprise par Serge Gut dans son article sur *Also sprach Zarathustra* (cf. S. GUT, « Ainsi parlait Zarathoustra », *Éducation musicale* 305 [février 1984], p. 10).

sur le fait que le propre d'une épopée est que son sujet est toujours lié à l'histoire et à la destinée d'une nation ou d'un peuple. Il en est ainsi par exemple de l'épopée finlandaise du *Kalevala*, ou de l'« épopée » biblique retraçant l'histoire du peuple d'Israël. Hegel s'exprime en ces termes :

Cependant, comme l'épopée doit nous représenter un monde spécifiquement déterminé et qui offre un caractère original sous toutes ses faces, c'est bien le monde d'un peuple particulier qui doit s'y réfléchir. Sous ce rapport, toutes les épopées primitives nous offrent l'image d'un esprit national se reflétant dans la vie domestique, dans les mœurs et les relations sociales, dans la guerre et dans la paix, dans les besoins intellectuels, les arts, les usages, les intérêts, en général une expression de la pensée d'un peuple sous toutes ses formes et dans tous ses modes <sup>62</sup>.

Strauss n'a donc pas composé d'œuvre musicale reprenant directement la philosophie de Nietzsche ; il a en réalité élaboré une narration à partir de l'œuvre de Nietzsche (le fameux « tableau de la race humaine » qui ne constitue d'aucune manière le propos de l'œuvre de Nietzsche), une narration qui serait de par son sujet de nature fondamentalement épique.

Toutefois, ce déroulement épique est à placer sur le plan de l'épopée moderne, et non de l'épopée antique. Comme ne manquaient pas de le souligner des contemporains de Strauss, et Richard Batka en particulier, Strauss a voulu « composer son poème symphonique d'après le contenu émotif (*Stimmungsgehalt*) de l'œuvre de Nietzsche <sup>63</sup> ». Pour Hans Merian,

l'évolution de l'homme vers le Zarathoustra est un symbole de l'histoire de la vie humaine et de l'évolution de l'humanité toute entière, le tout vu dans le miroir de la vie et du combat de l'âme <sup>64</sup>.

Ces deux auteurs ne font rien de plus que lire correctement les propos de Strauss. Son poème symphonique veut présenter les différentes phases qu'a connues un homme — en tant que représentant de l'humanité toute entière — depuis ses origines jusqu'à nos jours, dans son conflit qui l'oppose au monde dans lequel il vit. Le but de Strauss n'est pas de présenter l'histoire de l'humanité au sens littéral du terme, c'est-à-dire de nous montrer les combats qui opposèrent les peuples, les systèmes politiques qui en

62. Cf. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (dorénavant : HEGEL), *Esthétique*, 2 vol., trad. par Charles Bénéard, revu et compl. par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Librairie Générale Française, 1997, vol. II, p. 506–507.

63. Richard BATKA, *Richard Strauss*, Leipzig, Jul. Püttmann, s.d. [1899], p. 15.

64. Hans MERIAN, *Richard Strauß' Tondichtung Also sprach Zarathustra. Eine Studie über die moderne Programmsymphonie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 14–15.

résultèrent ou les sociétés que l'homme créa, mais plutôt de mettre en scène un homme qui nous présente les différentes émotions qu'il a ressenties au cours de son histoire. Une nouvelle fois, le poème symphonique présente un contenu épique moderne qui, dans le cas présent, n'est pas repris à une œuvre littéraire, mais qui est fabriqué de toutes pièces à partir des idées philosophiques sur l'humanité formulées par Nietzsche.

La manière dont ce récit a été élaboré, tout comme son contenu précis, nous est livré dans les esquisses mêmes de l'œuvre. Strauss y précise notamment deux éléments : la relation qui unit l'homme au monde et la dimension hautement psychologique du récit qu'il élabore. Le rapport de l'homme au monde est précisé dans une esquisse du cahier Trenner 3 (1894 ?–1897) où Strauss note à propos de l'introduction de l'œuvre : « Le soleil se lève. L'individu entre dans le monde ou le monde dans l'individu <sup>65</sup>. » Autrement dit, l'homme n'est que le produit du monde dans lequel il vit : jusqu'ici, la relation entre homme et monde semble se constituer d'une manière tout à fait classique. En revanche, si l'on analyse la seconde phrase de la citation, force nous est de reconnaître que si nous sommes des produits du monde, le monde est aussi en nous. Ce qui signifie non seulement que le monde est en nous parce que c'est lui qui nous a créés, mais aussi et surtout que le monde n'est monde que parce que nous sommes et que c'est à travers notre propre perception du monde que nous construisons ce dernier. L'idée straussienne du rapport entre homme et monde est donc très romantique et n'est pas sans rappeler, entre autres, les idées de Fichte pour qui le monde, en tant que non-moi, n'est qu'une production du moi. Le conflit qui oppose l'homme au monde peut ainsi se ramener à un conflit interne à l'homme et n'est plus du tout, comme on pourrait de prime abord se l'imaginer, un combat titanesque de l'homme contre la nature. Car en combattant la nature, l'homme se combat lui-même. C'est sur cette idée que repose en fait toute l'œuvre ; c'est aussi cette idée qui permettra à Strauss de construire une forme musicale, qui, tout en minimisant autant que faire se peut l'influence de formes héritées de la tradition, parviendra à créer une stratégie authentiquement nouvelle à partir de la seule logique poétique.

Cette forme ne se construira cependant pas sans la seconde donnée fondamentale de ce poème symphonique, à savoir le caractère éminemment psychologique du récit inventé par Strauss. Ici, c'est un autre passage, cer-

65. *Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum* (F. TRENNER, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 6).

tes bref lui aussi, mais ô combien révélateur, du cahier d'esquisses Trenner 2 (1887 ?–1895) qui nous renseigne. Strauss y a porté la mention suivante :

Désir / Thème *do sol do* (univers) toujours immuable, fixe, inchangé /  
jusqu'à la fin. Prier — Douter / Reconnaître / le doute — désespérer — /  
renaître dans / le lever de soleil <sup>66</sup>.

Un peu plus loin, on trouve la mention « force vitale / passions inférieures <sup>67</sup> » (*Lebenstrieb / niedrige Leidenschaften*). La succession des verbes indiquant des états d'âme ou des agissements de l'esprit ne laisse aucun doute quant au type d'action qui anime le héros de Strauss : le récit qu'élabore le compositeur est bel et bien constitué d'une succession d'états émotifs ou d'attitudes spirituelles qui confirment les dires de Hans Merian ou de Richard Batka. D'ailleurs, cette caractéristique se maintiendra dans la version définitive de l'œuvre : si Strauss a beaucoup remanié le plan de son poème symphonique (comme le montre l'étude de l'évolution du programme de l'œuvre d'après les esquisses réalisée par W. Werbeck <sup>68</sup>), il n'en reste pas moins que la version définitive reprend les grandes lignes fixées dans les esquisses. Des sous-titres comme « Du grand désir » (*Von der großen Sehnsucht*) ou « Des passions de joie et de douleur <sup>69</sup> » (*Von den Freuden- und Leidenschaften*) renvoient indubitablement à cette dimension intérieure. En revanche, « Le chant de la danse » (*Das Tanzlied*) pourrait laisser penser à une section de caractère plus réaliste et descriptif, mais tel ne sera finalement pas le cas.

Les sous-titres de l'œuvre sont destinés à guider les auditeurs dans leur compréhension de l'œuvre : ils participent donc globalement de la logique

66. *Sehnsucht / Thema c g c (Universum) immer unbeweglich, starr, unverändert / bis zum Schluß. Anbeten — Zweifeln / Zweifel / erkennen — verzweifeln — / wiederaufleben in / der Morgenröthe (ibid., p. 3–4).*

67. *Ibid.*, p. 4.

68. W. Werbeck propose un tableau synoptique présentant les six étapes ayant conduit à l'élaboration du plan définitif (cf. W. WERBECK, *Tondichtungen, op. cit.*, p. 144). C'est essentiellement l'agencement des différentes parties entre elles plutôt que l'idée générale d'un récit présentant les différentes solutions que trouve l'homme pour surmonter son conflit l'opposant au monde, qui a fait l'objet de modifications.

69. Nous adoptons ici la traduction de Geneviève Bianquis, telle que l'utilise aussi Serge Gut dans la deuxième partie de son article sur *Also sprach Zarathustra* (S. GUT, « Ainsi parlait Zarathoustra », *Éducation musicale* 306 [mars 1984], p. 10). En effet, la présence d'un tiret après *Freuden* implique le titre complet suivant : « Von den Freudenschaften und den Leidenschaften », ce qu'il serait abusif de traduire par « Des passions de joie et de douleur » comme l'on fait habituellement.

du programme — et non de celle du sujet —, mais entretiennent aussi des rapports étroits avec le sujet qu'ils sont censés représenter, puisqu'ils sont repris à l'œuvre de Nietzsche. De par leur statut hybride, ils induisent parfois en erreur, d'une part car ils pourraient laisser penser à tort que le poème symphonique suit le récit de Nietzsche à la lettre, et d'autre part car les références à l'œuvre de Nietzsche ne correspondent pas systématiquement au contenu musical de la section qu'elles désignent<sup>70</sup>. Nous sommes donc amené à distinguer entre deux catégories de sous-titres :

1. ceux qui agissent de manière directe en indiquant à l'auditeur le thème de la section qu'il entend : « De la science » (*Von der Wissenschaft*) fait par exemple clairement référence à la science comme une de ces solutions trouvées par l'homme pour résoudre le conflit qui l'oppose au monde ; il en va de même pour « Des passions de joie et de douleur », qui indiquent sans ambiguïté le sentiment auquel l'homme est en proie ;
2. ceux qui agissent de manière indirecte : « De ceux des arrière-mondes » (*Von den Hinterweltlern*) ne fait par exemple pas directement référence à la religion, alors que c'est la thématique abordée par Strauss dans la section en question ; il ne le fait que dans la mesure où l'auditeur connaît l'œuvre de Nietzsche et sait qu'il est question de la religion dans le chapitre correspondant. Mais tel n'est pas toujours le cas, car « Le chant du tombeau » (*Das Grablied*) décrit chez Nietzsche comment Zarathoustra enterre le passé et tous ses souvenirs pour ne plus considérer que le futur, tandis que dans le poème symphonique de Strauss, cette section vient après la section des passions de joie et de douleur et décrit comment l'homme enterre non pas son passé, mais ses passions.

Il faut donc manier les sous-titres du poème symphonique avec beaucoup de prudence ; mieux vaut plutôt dans ce cas, et comme nous l'avons fait, étudier les esquisses ou les déclarations du compositeur lui-même pour retrouver le sujet véritable des différentes sections du poème symphonique.

En employant le terme de « sujet véritable », nous venons de pointer ce qui constitue la difficulté majeure de *Also sprach Zarathustra*, celle-là même qui a valu à Strauss de si virulentes critiques de la part de la presse en général et de la presse viennoise en particulier. En effet, à la lecture du titre

70. Le lecteur souhaitant disposer d'une étude complète du problème des sous-titres se référera à J. WILLIAMSON, *Zarathustra*, *op. cit.*, p. 54–63.

de l'œuvre ainsi que de ses sous-titres, l'auditeur est en droit de penser que l'œuvre musicale qu'il va entendre est une transcription en sons de l'œuvre de Nietzsche. Or il n'en est rien, puisque nous avons vu que Strauss recrée, dans ses cahiers d'esquisses (ainsi qu'il le laissait entendre à certains de ses proches), un récit à partir du livre de Nietzsche : ce récit ne met d'ailleurs pas en scène Zarathoustra lui-même, mais un homme quelconque, représentant anonyme de l'humanité, dont le compositeur présente les étapes successives de sa lutte contre le monde. Cette lutte induit chez le héros de ce récit épique moderne une série d'états d'âme que la musique devra rendre sensibles : Strauss ne parle-t-il pas dans ses esquisses de doute, de désespoir, de reconnaissance ? Le contenu du poème symphonique de Strauss n'est pas une adaptation de l'ouvrage de Nietzsche ; il est bien plus la création d'un récit de type narratif reprenant certaines des idées philosophiques de Nietzsche : celles, par exemple, de la vacuité de l'idée de religion ou des méfaits du positivisme scientifique. Il faut par conséquent distinguer dans *Also sprach Zarathustra* entre un sujet fictif — c'est-à-dire l'œuvre de Nietzsche dont Strauss prétend, qu'il est le véritable sujet, alors qu'il n'est qu'une base permettant l'élaboration d'un nouveau récit — et un sujet réel. C'est à partir de ce dernier que se manifeste l'action critique de la musique qui en prélève la substance émotive pour la rendre sensible par les sons. L'action critique ne prend ici pas directement appui sur l'œuvre de Nietzsche, dont il serait délicat de dégager une substance proprement « épique » présentant les différents états d'âme de Zarathoustra, mais sur un récit intermédiaire qui rend cette action critique possible. C'est alors précisément parce qu'il existe deux sujets à l'œuvre — et que c'est le sujet fictif, et non le sujet réel qui est repris dans le titre — que ce cinquième poème symphonique en un mouvement a eu si « mauvaise presse ».

Les conséquences de ce premier résultat au niveau de notre analyse sont importantes, puisque elles impliquent la nécessité pour l'analyste que nous sommes de dégager une structure additive-variative correspondant aux caractéristiques mêmes du genre épique. Nous allons ainsi constater que ce poème symphonique constitue un sommet de la production straussienne, puisque Strauss y reprend les stratégies des poèmes symphoniques précédents tout en les perfectionnant. Il crée ainsi une forme qui ne doit pas sa cohérence à un mariage forcé entre logique poétique et logique musicale, mais à un traitement logique et conséquent du matériau musical en fonction des données de la logique poétique. C'est ici véritablement le génie straussien — au sens où l'entend Kant — qui sera à l'œuvre.

## LE GÉNIE STRAUSSIEU À L'OUVRAGE

Dans une esquisse relative à *Also sprach Zarathustra*, Strauss a consigné les remarques suivantes :

Ce qu'on appelle travail thématique, développement sont des choses qui vont à l'encontre des possibilités mêmes d'existence de la « musique absolue » aujourd'hui. Que le thème [ici littéralement « figure » (*Gestalt*)] nous dise clairement ce qu'il est, et l'auditeur en comprendra quelque chose ; que son conflit avec les autres thèmes du petit drame purement musical ne soit évoqué que de la manière la plus brève, que le véritable auditeur comprenne même si on ne lui met pas sept fois le nez dessus [...], jusqu'à ce que rapidement un nouveau « thème » lui offre sa reconnaissance. La longueur excessive des développements dans les poèmes symphoniques de Liszt a été reconnue, à raison, par Wagner comme une faute <sup>71</sup>.

Strauss y condamne le développement thématique en général, que ce soit dans la musique absolue ou même dans la musique à programme (cette dernière devant elle aussi reposer sur une logique musicale, il n'est donc pas étonnant qu'elle abandonne ce procédé à son tour), et propose de le remplacer par la présentation d'un conflit thématique duquel naissent de nouveaux thèmes ; ainsi pourra être engendrée une forme musicale qui ne reprenne pas *stricto sensu* les catégories de la forme sonate, mais qui en crée de nouvelles. Car à travers le concept de développement, Strauss vise essentiellement la forme sonate qui, de toutes les formes héritées de la tradition, est la seule à faire une part aussi belle à cette technique compositionnelle.

Cette remarque, faite au moment même où Strauss entamait la composition de *Also sprach Zarathustra*, nous sera très précieuse dans notre analyse. Si les catégories de la forme sonate n'y sont pas totalement absentes <sup>72</sup>,

71. *Die sogenannten Durcharbeitungen, Durchführungen sind etwas der Existenzmöglichkeit der « absoluten Musik » heute widerstrebendes. Die Gestalt sage uns deutlich, was sie sei, davon hat der Hörer etwas, ihr Konflikt mit den anderen Gestalten des kleinen rein musikalischen Dramas beschränke sich auf kürzeste Andeutung, die der wirklich Musikhörende versteht, auch wenn ihm nicht 7mal die Nase darauf gestoßen wird [...], bis in Kürze eine neue "Gestalt" ihm ihre Bekanntheit anbietet. Die zu große Länge der Durchführung hat Wagner an der Lisztschen sinfonischen Dichtung als fehlerhaft u. mit Recht erkannt.* (F. TRENNER, *Skizzenbücher*, op. cit., p. 4)

72. Strauss s'exprimera sur le sujet dans un article publié dans le *Berliner Tageblatt* du 18 novembre 1896 (c'est-à-dire juste avant la première de *Also sprach Zarathustra*), en précisant, non sans une certaine ironie et un certain sarcasme à l'égard des adversaires déclarés de la musique à programme, que *Ainsi parlait Zarathoutra* est une « œuvre qui est construite d'après les lois de la pure logique musicale, qui plus est en *do* majeur [...] et qui reprend la dualité classique entre un thème masculin et un thème féminin et l'article presque autour

on sent que potentiellement leur importance peut être minimisée dans la construction de la forme et que cela peut permettre à Strauss de créer véritablement une nouvelle forme symphonique.

La plupart des auteurs ont cependant tenté de déceler dans la forme de *Also sprach Zarathustra* une structure reprenant celle de la forme sonate, et particulièrement celle de la forme à double fonction (c'est-à-dire une forme conjuguant forme sonate en un mouvement et forme sonate en quatre mouvements). Ainsi les analyses de Norman Del Mar <sup>73</sup>, Denis Wilde <sup>74</sup>, John Williamson <sup>75</sup> ou John Daverio <sup>76</sup> reprennent-elles dans les grandes lignes l'analyse de 1911 de Max Steinitzer <sup>77</sup>, qui avait décelé une succession des quatre mouvements de la forme sonate (le mouvement lent correspondrait à la section « Von den Hinterweltlern » ; le scherzo aux mesures 409–684 et le finale au reste de l'œuvre). Si ces catégories peuvent trouver une justification partielle, elles n'expliquent en revanche pas le déroulement du mouvement. Pas plus d'ailleurs que ne pourraient le faire les catégories de la forme sonate en un mouvement telles que les présentent E. Murphy <sup>78</sup>, A. Unger <sup>79</sup>, J. Williamson <sup>80</sup>, R. Gerlach <sup>81</sup> ou A. Forchert <sup>82</sup> pour qui la

d'une forme en quatre mouvements » (cité d'après W. WERBECK, *Tondichtungen, op. cit.*, p. 257). Si W. Werbeck a cru déceler dans ces lignes l'aveu de Strauss selon lequel son œuvre serait calquée sur les principes mêmes de la forme sonate, il nous semble bien plus important de noter que l'œuvre respecte ce que Strauss appelle « logique musicale », c'est-à-dire qu'elle entend respecter les contraintes du matériau, sans pour autant reprendre les catégories de la forme sonate. Strauss ne prononce d'ailleurs pas le mot de forme sonate, et pour cause. L'antagonisme entre deux thèmes est certes présent, mais son développement fait l'objet d'un traitement très original de la part de Strauss : ce dernier n'élabore pas de forme sonate, mais propose une succession de variations des deux thèmes, laquelle crée une forme qui se rapproche de la forme variation, tout en la renouvelant complètement.

73. Cf. Norman DEL MAR, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Work*, 3 vol., Londres, Barrie & Rockliff, 1962–1973, vol. I, p. 146–147.

74. Cf. D. WILDE, *The Development of Melody, op. cit.*, p. 195.

75. Cf. J. WILLIAMSON, *Zarathustra, op. cit.*, p. 81–85.

76. Cf. John DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Schirmer, 1993, p. 219 (un récapitulatif de la forme se trouve à la page 213).

77. Cf. M. STEINITZER, *Strauss, op. cit.*, p. 236–237.

78. Cf. E. W. MURPHY, « Tonal organization », *op. cit.*, p. 230–231.

79. Cf. A. UNGER, *Welt, Leben und Kunst, op. cit.*, p. 175.

80. Cf. J. WILLIAMSON, *Zarathustra, op. cit.*, p. 77–78.

81. Cf. Reinhard GERLACH, *Tonalität und tonale Konfiguration im Œuvre von Richard Strauss*, Bern, Paul Haupt, 1966, p. 72.

82. Cf. Arno FORCHERT, « Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900 », *Archiv für Musikwissenschaft XXXII* (1975), p. 96.

forme s'organise autour d'une succession d'une introduction se prolongeant jusqu'à la section « Des passions de joie et de douleur » et d'une exposition correspondant précisément à cette dernière section et comprenant donc un premier thème en *do* mineur et un second en *mi* bémol majeur. Suivraient un développement (mes. 164–408) et une réexposition (la section « Das Tanzlied »), suivie d'une coda débutant à la fin de la section « Das Tanzlied ».

Pour nous, Strauss aurait repris les principes additifs-variatives de la forme épique émanant de la logique poétique pour tenter de construire, sur la base presque exclusive de ces principes, une forme musicale nouvelle. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il en résulte ce qu'on appellerait une « forme en variation », car cette dernière impliquerait le retour systématiquement varié d'un thème, ou éventuellement de plusieurs thèmes, ce qui n'est pas le cas. Ce n'était d'ailleurs jamais le cas dans les poèmes symphoniques que nous avons étudiés jusqu'ici, puisque la logique variative était toujours combinée à des éléments repris aux formes sonate ou rondo : ceci explique que nous ayons toujours parlé de « structure variative (ou à variation) », et non de « forme en variation ». Certains auteurs avaient pressenti la présence de cette structure variative, sans jamais parler de forme à variation, car précisément *Also sprach Zarathustra* n'en propose pas encore vraiment. Ainsi J. Williamson notait-il fort justement que « si l'idée de variation aide indubitablement à clarifier certaines caractéristiques de *Zarathustra*, le concept de forme variation serait une simplification outrancière <sup>83</sup> ». Serge Gut fait lui aussi une allusion à la forme variation, lorsqu'il présente la forme d'ensemble du mouvement comme la succession de parties reprenant toujours plus ou moins l'idée du conflit initial <sup>84</sup>. La forme serait ainsi un compromis d'éléments variatifs et d'éléments additifs faisant se succéder les différentes sections de la forme <sup>85</sup>.

Afin de permettre à notre lecteur de disposer de repères dans l'analyse d'un poème symphonique aux dimensions aussi vastes, nous lui livrons ici dans un premier temps les grandes lignes de notre analyse avant de reprendre ensuite ces points en détail. Il nous semble qu'il sera ainsi bien mieux à même de juger du rôle de chaque élément mis en avant par notre analyse dans la construction de la forme dans son entier.

83. Cf. J. WILLIAMSON, *Zarathustra*, *op. cit.*, p. 85.

84. Cf. S. GUT, « Ainsi parlait Zarathoustra », *Éducation musicale* 306 (mars 1984), p. 9.

85. Cette idée d'une forme additive est suggérée par Antoine Goléa qui voit dans ce poème symphonique la succession de huit sections différentes (cf. A. GOLÉA [Siegfried GOLDMAN dit], *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1965, p. 93).

## Aperçu de la forme du poème symphonique

La forme générale du mouvement se présente ainsi : elle oppose deux grandes parties qui se répondent symétriquement. La césure entre les deux parties se fait à la mesure 337 où Strauss impose une grande pause à tout l'orchestre. Dans la première partie, le conflit initial entre le motif de l'univers (exemple 32) en *do* et le motif de l'homme incarné par son désir<sup>86</sup> (exemple 33) en *si* mineur puis *si* majeur, se décline au cours des différentes sections de la manière suivante : à chaque fois, une première sous-section présente un « nouveau » thème (en apparence, car il n'est en réalité que la variation de caractère d'un des motifs présentés dans l'introduction) ; ce thème est harmoniquement le siège du conflit initial *do* / *si* transposé dans sa propre tonalité.

**EXEMPLE 32** : le motif de l'univers dans *Also sprach Zarathustra*

Trompettes 1–4, mes. 5–6

**EXEMPLE 33** : le motif de l'homme et de son désir dans *Also sprach Zarathustra*

Violoncelles, mes. 30–32



Une seconde sous-section lui fait immédiatement suite, qui fait revenir le matériau motivique initial (motif de l'univers et motif de l'homme) ainsi que le conflit harmonique entre *do* et *si* ; elle présente ainsi à nouveau l'homme en proie à son tourment initial. Cette organisation en deux sous-sections subira à chaque fois quelques changements traduisant les variations de l'état psychique du héros. Trois nouveaux thèmes se succéderont ainsi dans l'ensemble de la première partie du poème symphonique. Ils correspondent aux trois solutions que l'homme tentera de trouver pour surmonter son conflit avec le monde : la religion (mes. 35–74, « Von den Hinter-

86. Les références (univers / homme) de ces deux motifs figurent dans les esquisses (cf. F. TRENNER, *Skizzenbücher*, op. cit., p. 3–5) et n'ont jamais été remises en cause par la musicologie.

weltlern »), les passions (mes. 115–163, « Von den Freuden- und Leidenschaften ») et la science (mes. 221–238, « Von der Wissenschaft »).

La seconde partie, quant à elle, reprend la première, mais, pour ainsi dire, « à rebours ». En fait, si la première partie progressait harmoniquement toujours de *do* à *si* (ou d'une manière générale se basait sur une progression harmonique de seconde descendante), la seconde partie proposera d'abord le retour du conflit initial *do* / *si*, mais le mènera cette fois de *si* à *do*. Elle fait ainsi contrepoids à la première partie tout en « résolvant » d'une certaine manière ce qui avait abouti jusque là à une impasse. La section « Das Tanzlied » n'est que la reprise de tous les thèmes entendus avant elle, intégrés au topique dominant de la valse ; par le retour des thèmes, elle crée une symétrie avec la première partie tout en tentant d'en résoudre le conflit tonal : le chant de la danse (« Tanzlied ») intègre tous les thèmes à la fois sur le plan du caractère, mais aussi et surtout sur le plan harmonique, puisque tous les thèmes (ou presque) sont entendus en *do* majeur. La dernière section d'épilogue se comporte comme une coda reprenant les éléments de la première partie et déconstruisant tout ce que la seconde partie avait créé.

L'intérêt d'une telle forme est précisément qu'elle propose une succession d'épisodes en apparence « additifs » (religion, passions, science), mais qu'elle les lie au matériau initial à la fois de manière harmonique (par la projection du mouvement de seconde descendante) et de manière thématique (par l'emploi de la variation de caractère). Strauss résout ainsi la difficulté à laquelle il avait notamment été confronté dans *Till* où les épisodes nouveaux apparaissaient comme des excroissances inutiles à l'œuvre, qui en gâtaient la cohérence. En même temps, cela rend sensible le lien entre les différentes solutions et le conflit initial : chacune des solutions (religion, passions, science) n'est en fait qu'une solution inventée par l'homme lui-même. Musicalement, elle n'apparaît que comme la variation de caractère d'un des motifs initiaux présentant l'homme (et l'univers, avec cette imbrication forte des deux entités, soulignée par Strauss lui-même). Parallèlement, chaque solution est elle-même le siège, au niveau harmonique, du conflit opposant l'homme à l'univers : la solution que trouve l'homme ne vise en effet qu'à résoudre ce conflit. C'est pourquoi elle l'intègre avant de tenter de le résoudre ; mais cette tentative de résolution échouera systématiquement, puisque le conflit thématique et harmonique initial reviendra sans exception dans chacune des deuxièmes sous-sections.

La forme trouvée par Strauss lui permet de combiner à merveille les exigences du sujet réel qu'il s'est fixé (un conflit opposant l'homme à l'uni-

vers et contre lequel l'homme tente de trouver un certain nombre de solutions toutes vouées à l'échec) et la logique du matériau musical puisque le conflit n'a plus besoin d'être *développé* au sens traditionnel du terme, mais que — comme Strauss le précisait dans le court texte rédigé sur son cahier d'esquisses — le développement est remplacé par un conflit engendrant de nouveaux thèmes. Ce qui est original dans *Also sprach Zarathustra*, c'est que ce conflit se situe sur deux plans : à la fois thématique et — ce qui est très nouveau (par rapport au principe de variation, mais non par rapport à la forme sonate) — harmonique. Voyons maintenant dans le détail comment Strauss agence sa forme.

#### L'analyse de la forme dans le détail

La section, sans titre, des mesures 1–34 peut être qualifiée de section d'introduction : elle présente en effet les trois motifs principaux de l'œuvre. Nous avons déjà évoqué plus haut les motifs de l'univers et de l'homme (nous les désignerons respectivement par A et B) ; le troisième motif est un motif apparemment beaucoup plus anodin pour la forme du poème symphonique entier (exemple 34), mais grâce au procédé de la variation de caractère, il engendrera deux thèmes essentiels de l'œuvre. Nous désignerons ce motif par la lettre C, tout en sachant qu'il se rapporte à la sphère de l'homme plus qu'à celle de l'univers, car il appartient à la deuxième section de l'introduction (mes. 22–34) où est présenté le motif de l'homme.

#### EXEMPLE 34 : le troisième motif C de l'introduction

Violoncelles, mes. 23–24



À ce stade de notre analyse, il nous faut insister sur la parenté entre les motifs A et B. En effet, A est simplement constitué de l'arpège d'un accord de quinte à vide sur *do* ; B est lui aussi constitué de l'arpège d'un accord, mais d'un accord contenant une tierce. Outre le fait que cette dernière introduit l'élément subjectif de l'accord qui peut ainsi être tantôt majeur tantôt mineur, elle ne fait en réalité que compléter le motif A. B est donc indéniablement issu de A, tout comme A est complété par B<sup>87</sup>. Nous voyons tra-

87. R. Gerlach rajoute d'ailleurs fort justement que B complète aussi A sur le plan tonal, puisque l'addition des gammes de *si* majeur et de *do* majeur constitue le total chromatique (cf. R. GERLACH, *Tonalität und tonale Konfiguration*, op. cit., p. 71).

duite sur le plan musical cette forte imbrication de l'homme et de l'univers que Strauss notait dans ses esquisses : l'homme est un produit de l'univers en même temps qu'il complète ce dernier et que ce dernier n'existe qu'à travers la perception de l'homme. Le conflit entre l'homme et l'univers n'est alors que le conflit opposant l'homme à ce qui est son essence même (l'univers).

Les mesures 35–74 se présentent comme une section close sur elle-même en *la* bémol majeur et exposant un nouveau thème, celui de la religion<sup>88</sup> (exemple 35). À celui qui se donnerait la peine d'analyser de plus près ce nouvel élément, il apparaîtrait immédiatement qu'il n'est que la variation de caractère de C : en effet, exception faite du saut initial de sixte, le dessin mélodique est exactement celui de C et l'appoggiature inférieure chromatique du *do* ne laisse plus planer aucun doute quant à son origine<sup>89</sup>.

EXEMPLE 35 : le thème de la religion C' (mes. 35–42)

Violons I, premier pupitre  
*espress.*

Altos, premier pupitre  
*espr.*

*la* bémol majeur

motif C

*pp*

*pp*

*sol* majeur

88. L'indication de Strauss « avec recueillement » (mes. 35 ; *mit Andacht*) ainsi que la citation du credo (mes. 32–33 aux cors 1 & 2) ne fait aucun doute quant à la signification de ce thème.

89. La parenté entre C et le thème de la religion avait déjà été notée par D. Wilde (cf. D. WILDE, *The Development of Melody, op. cit.*, p. 160).

Il est par ailleurs intéressant de noter que ce nouveau thème ne reste pas dans la tonalité de *la* bémol majeur, mais qu'il module au cours des huit mesures de son exposé vers *sol* majeur. Si en définitive toute la section de ce nouveau thème, c'est-à-dire les mesures 35–74, est en *la* bémol majeur, l'inflexion harmonique vers *sol* majeur est un geste fort puisqu'il intervient au sein même de l'exposé du thème. Cette inflexion n'est en réalité que la projection sur le nouveau thème du conflit harmonique opposant l'homme et l'univers : *do* / *si* devient, transposé en *la* bémol majeur, *la* bémol / *sol*. Au niveau sémantique, la religion est ainsi en même temps le produit de l'homme (aspect motivique) et le siège du conflit (aspect harmonique) qui l'oppose à l'univers et qu'elle doit tenter de résoudre. Cette résolution reste toutefois très superficielle (la section finit certes en *la* bémol majeur), car la section qui suivra (« Von der großen Sehnsucht », mes. 75–114) fera réentendre le conflit initial avec une acuité et une force bien plus grandes que dans l'introduction.

En effet, la section du « grand désir » (« Von der großen Sehnsucht ») commence par un retour en *si* mineur du motif de l'homme auquel vient se superposer à la mesure 82 le motif de l'univers : le conflit qui dans l'introduction était diachronique devient ici synchronique, c'est-à-dire que Strauss fait coïncider une harmonie de *do* et une harmonie de *si* produisant un effet quasiment bitonal (exemple 36)<sup>90</sup>.

**EXEMPLE 36** : superposition verticale de *do* et de *si* (mes. 82)

Cor anglais (notes réelles)

Si majeur I V (mes. 82)

90. Le principe bitonal utilisé par Strauss pour la première fois et d'une manière aussi visible dans *Also sprach Zarathustra* sera réutilisé dans *Don Quixote* (voir chapitre 7), la *Symphonia domestica* ou dans *Salome*. Le lecteur désireux d'en apprendre plus sur ces procédés bitonals se reportera à l'étude de R. Gerlach sur ce qu'il nomme des « tonalités partielles » [*Teiltonalitäten*] (cf. R. GERLACH, *Tonalität und tonale Konfiguration*, op. cit., p. 115–116).

La bitonalité n'est qu'apparente puisque cet accord est en fait un accord de neuvième de dominante de *si* mineur avec quinte abaissée. Il n'empêche que la présence de cet accord ne s'explique autrement que par l'irruption soudaine du motif de l'univers au-dessus d'un tapis harmonique de cordes prolongeant l'exposé du motif de l'homme.

Dans cette section du « grand désir », le conflit tonal de l'introduction revient, mais varié dans sa forme : il n'en devient que plus intense et indique au niveau sémantique l'incapacité de la religion à surmonter le conflit initial. L'homme ressent en effet le conflit d'une manière d'autant plus aiguë que sa première tentative de le dépasser a échoué. Strauss ne devait-il pas dire lui-même dans l'esquisse citée plus haut : « Prier — *douter* — reconnaître le doute — *désespérer* » ? N'est-ce pas ici le désespoir, ou simplement le doute de pouvoir un jour seulement dépasser ce conflit, qui fait revenir le conflit harmonique initial avec une telle acuité ?

Les principes mis en œuvre jusqu'ici par Strauss sont similaires à ceux utilisés dans *Macbeth* ou dans *Till* : Strauss crée un lien de causalité entre les différents retours variés d'un thème — ou ici, comme dans *Macbeth*, d'un conflit initial — et les épisodes qui séparent ces retours. Les variations du thème ou du conflit initial sont induites par des éléments extérieurs au sujet qui en modifient ses affects. Dans *Macbeth*, ce sont les interventions de Lady Macbeth ; dans *Till*, ce sont les différentes aventures que traversent le héros (et notamment celles qui sont représentées par des thèmes étrangers à l'œuvre comme la scène de Till déguisé en pasteur). Ici, l'élément étranger (c'est-à-dire le thème de la religion), à la différence de ce qui se passait dans les deux poèmes symphoniques cités, est d'une part intégré au niveau thématique, mais surtout au niveau harmonique : il apparaît en ce sens comme un élément produit par le sujet, et non comme un élément authentiquement extérieur à la forme. Strauss peut ainsi élaborer une forme musicale qui se construise selon une logique propre et qui échappe aux catégories traditionnelles de la sonate ou du rondo.

Les deux sections suivantes (« Von den Freuden- und Leidenschaften », mes. 115–163 et « Das Grablied », mes. 164–200) sont construites sur le même schéma que les deux sections précédentes. Le premier thème des passions de joie et de douleur n'est qu'une variation de caractère de type *appassionato* du motif C<sup>91</sup> (exemple 37, voir page suivante) dont il reprend

91. Cette parenté a déjà été relevée par A. Sadrieh (cf. A. SADRIEH, « Konvention und Widerspruch », *op. cit.*, p. 97).

l'ambitus de tierce autour de la note initiale *mi* bémol ainsi que la tonalité de *do* mineur.

**EXEMPLE 37** : le thème C'' des passions de joie et de douleur (mes. 115–116)



Ce thème est suivi à partir de la mesure 130 par un nouveau thème (exemple 38) qui reprend en l'amplifiant l'idée du thème C'' *appassionato* (Strauss indique en effet « encore plus mouvementé, très *passionné* [nous soulignons] <sup>92</sup> ») ; ce dernier repose en effet aussi sur un mouvement conjoint rythmiquement assez agité ; de plus, *mi* bémol semble aussi être le point d'appui mélodique de ce thème. Enfin, étant en *mi* bémol majeur, ce deuxième thème vient équilibrer la section sur le plan tonal, en faisant un contrepoids au premier thème C'' en *do* mineur <sup>93</sup>.

**EXEMPLE 38** : le deuxième thème des passions de joie et de douleur (mes. 130–134)

Le conflit tonal entre *do* et *si* se projette aussi dans cette section, puisqu'à la fin de cette dernière un nouveau motif apparaît dans le tourment passionné des deux thèmes exposés. Ce motif, qui caractérise pour la plupart des auteurs le doute <sup>94</sup>, contrepointe aux mesures 150–153, c'est-à-dire à la fin de son exposé, le deuxième thème des passions. Il fait alors revenir

92. *Noch bewegter, sehr leidenschaftlich* (mes. 130).

93. Pour certains auteurs, comme E. Murphy, la section « Des passions de joie et de douleur » constituerait à cet égard une exposition de forme sonate (cf. E. W. MURPHY, « Tonal organization », *op. cit.*, p. 231).

94. La majorité des auteurs a suivi sur ce point l'interprétation de R. Specht (cf. R. SPECHT, *Strauss, op. cit.*, p. 243).

l'antagonisme entre *do* et *si*, puisque cet antagonisme est à la base même de la structure de ce nouveau motif (exemple 39).

**EXEMPLE 39** : le motif du doute (mes. 150–153)

Trombones 1–3

*ff*  
*marcatissimo*

Le fait que ce motif soit entendu aux trombones, *fortissimo* et *marcatissimo*, lui confère un rôle et une puissance majeures dans la section. Au sein même de l'exposé des thèmes des passions de joie et de douleur, le conflit tonal vient se greffer sur un élément motivique les contrepuntant. Une nouvelle fois, l'idée des passions apparaît à la fois comme le produit et le siège du conflit opposant l'homme à l'univers. Par ailleurs, l'irruption du motif du doute à la mesure 150 provoque dès la mesure 157 la modulation de *do* mineur à *si* mineur (mes. 164) et amène la section suivante du « Chant du tombeau » (*Das Grablied*).

Cette dernière (mes. 164–200) joue le même rôle que la section « Von der großen Sehnsucht », c'est-à-dire qu'elle fait revenir le conflit initial *do* / *si* sous une nouvelle forme. Elle commence d'ailleurs comme elle par le retour du motif de l'homme en *si* mineur auquel fera suite en *do* majeur l'exposé du motif de l'univers (mes. 178) ; celui-ci se superpose aux lignes presque suaves prolongeant l'exposé du motif de l'homme. Une fois encore, cette section n'est que la conséquence de la précédente : le caractère sensuel et passionné des thèmes des passions de joie et de douleur transforme le motif de l'homme en un thème sensuel<sup>95</sup> (mes. 168 et suiv. ; exemple 40, voir page suivante) auquel se superpose d'ailleurs le thème C'', tout comme dans la section « Von der großen Sehnsucht » le *Magnificat* (mes. 86–88), évoquant la religion, était intégré au conflit entre les deux motifs de l'homme et de l'univers.

« Das Grablied » fait donc revenir le conflit initial, tout en le faisant apparaître comme la conséquence (en même temps que le prolongement) de la section précédente. Quand le motif de l'univers revient à la mesure 178, il se superpose au prolongement du motif de l'homme, comme c'était déjà le cas dans la section « Von der großen Sehnsucht ». Ici seulement, cela n'in-

95. Ce caractère sensuel est renforcé par le fait que le thème est joué au violon solo et par l'indication « avec expression » (*ausdrucksvoll*).



de la fugue commence en *do* majeur, le retour du sujet de fugue augmenté à la mesure 223 se fait très clairement en *si* mineur<sup>98</sup>. Le retour du motif de l'homme en *si* mineur ne se produit toutefois pas ici dans une section à part, mais dans la deuxième partie de la section intitulée « Von der Wissenschaft » (mes. 239–286). Le motif semble suivre une évolution plutôt « positive », puisqu'il revient dès la mesure 241 dans un caractère dansant en *si* majeur ; mais très rapidement, l'accord de neuvième de dominante avec quinte abaissée revient à la mesure 263, le tempo ralentit (« très lentement », *sehr langsam*) et l'antagonisme tonal revient. Il est d'ailleurs renforcé par le retour du motif du doute à la mesure 265, qui crée un lien supplémentaire entre les différentes sections.

La section « Der Genesende » s'enchaîne dans une continuité parfaite à la mesure 287 à la deuxième section de « Von der Wissenschaft ». Le thème de la science se contrepointe au motif du doute qui dominait et l'antagonisme entre *do* et *si* est de plus en plus présent : la trompette fait entendre simplement le *do* du motif de l'univers à la mesure 295, alors que l'harmonie se trouve sur un *fa* dièse que l'on peut aisément interpréter comme une dominante de *si*. Dès la mesure 300, les timbales tiennent de manière presque continue une pédale harmonique de *do*, sur laquelle se greffe une progression harmonique issue du thème de la science. À la mesure 325, le motif du doute revient puissamment pour finir sur un exposé magistral du motif de l'univers aux mesures 329–336.

Autrement dit, dans toute la section « Der Genesende », l'antagonisme entre *do* et *si* tel qu'il était présenté dans la deuxième partie de « Von der Wissenschaft » est amplifié jusqu'au puissant retour du motif de l'univers qui fait un pendant bien entendu à la magistrale introduction du poème symphonique sur ce thème (mes. 1–21). Les deux sections « Von der Wissenschaft » et « Der Genesende » reprennent donc le même principe (« nouveau » thème [en fait, motif initial varié] / antagonisme initial) que les quatre sections précédentes ; seul le découpage de Strauss induit en erreur puisque la charnière entre l'exposé du nouveau thème et le retour de l'antagonisme ne se situe pas au début de la section « Der Genesende », mais au milieu de la section « Von der Wissenschaft ».

98. Le sujet de la fugue apparaît successivement dans différentes tonalités, en suivant le cycle des quintes ascendant (*do-sol-ré...*). De tous les exposés du thème, celui en *si* frappe, parce qu'il intervient au moment où l'orchestre est pratiquement au complet et surtout parce que c'est la première fois que le sujet est repris en unissons (ou octaves) à l'ensemble des cordes graves.

TABLEAU 15 : organisation de la première partie de *Also sprach Zarathustra*

Mesures	1–34	35–74	75–114	115–163	164–177	221–238	239–336
Intitulé	[introduction]	Von den Hinterweltern	Von der großen Sehnsucht	Von den Freuden- und Leidenschaften	Das Grablied	Von der Wissenschaft	Von der Wissenschaft & Der Genesende
Tempo	Sehr breit	Mäßig langsam	Bewegter	Bewegt	Etwas ruhiger, ausdrucksvoll	Sehr langsam	Schnell / Energisch
Motifs / thèmes	A, B, C	C'	A, B	C''	A, B	A'	A, B
Tonalité	<i>do / si</i>	<i>la b M</i>	<i>do / si</i>	<i>do m / mi b M</i>	<i>do / si</i>	<i>do</i>	<i>do / si</i>
Fonction	Présentation du matériau et conflit initial	1 <sup>re</sup> variation de caractère	Retour varié du conflit initial	2 <sup>e</sup> variation de caractère	Retour varié du conflit initial	3 <sup>e</sup> variation de caractère	Retour varié du conflit initial
Caractère	[conflit]	<i>religioso</i>	[conflit + <i>religioso</i> ]	<i>appassionato</i>	[conflit + <i>appassionato</i> ]	<i>serioso</i> (fugue)	[conflit + <i>serioso</i> ]
Structure variative	<i>a</i>	<i>b</i> (dépend de <i>a</i> )	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>a''</i>	<i>b''</i>	<i>a'''</i>
	—	1 <sup>er</sup> complexe variatif		2 <sup>e</sup> complexe variatif		3 <sup>e</sup> complexe variatif	

Le tableau 15 présente de manière schématique l'organisation de toute la première partie du poème symphonique et montre de quelle manière elle est entièrement engendrée par l'introduction : d'une part tous les nouveaux thèmes (religion, passions, science) ne sont que des variations de caractère des motifs A et C présents dans l'introduction ; ensuite, ces soi-disant « nouveaux » thèmes sont ceux-là mêmes qui impliquent et justifient les différentes présentations du conflit initial, un conflit qui s'accroît dans la section « Von der großen Sehnsucht », devient plus passionnel dans la section « Das Grablied » et atteint son paroxysme dans la deuxième partie de la section « Von der Wissenschaft » et dans « Der Genesende » ; enfin, harmoniquement, l'œuvre repose aussi sur un procédé de variation qui transpose dans chacune des sept premières sections l'antagonisme harmonique de seconde descendante : celui-ci se manifeste soit entre *do* et *si*, soit — pour la section « Von den Hinterweltern » — entre *la* bémol et *sol*. Strauss élabore donc une structure variative à différents degrés : (1) au niveau motivique par l'emploi de la variation de caractère, (2) au niveau harmonique par la projection du conflit initial sur toutes les sections et (3) au niveau formel par la triple répétition du schéma (« nouveau » thème [= nouvelle variante] / retour de l'antagonisme tonal initial) dans chacune des paires de sections. Il construit ainsi une forme qui ne reprend pas les techniques habituelles et qui refuse notamment les catégories d'exposition et de développement. En revanche, la logique de construction est d'une rigueur implacable ; elle permet d'éla-

borer à partir d'une simple opposition tonale et de trois motifs une forme d'une envergure jusqu'ici inégalée : près de 340 mesures et surtout plus d'un quart d'heure de musique.

Cette forme est tellement géniale qu'elle permet à Strauss de rendre aussi sur le plan sémantique le récit programmatique qu'il s'était fixé ; plus exactement, il faudrait dire que c'est ce récit programmatique et la structure additive-variative implicitement liée au genre épique qui lui permettent de construire une pareille forme. En effet, le procédé de variation de caractère lui permet de faire apparaître chacune des solutions trouvées par l'homme comme une donnée émanant de l'homme lui-même. Parallèlement, ces différentes solutions ne sont en fait rien de plus que des « attitudes » de l'homme face au monde : ce ne sont pas des éléments qui lui sont extérieurs, mais simplement une certaine disposition de son esprit. Le terme de « disposition » nous apparaît à cet égard particulièrement éclairant : c'est par la science, la religion ou les passions que l'homme trouve un moyen d'« être au monde ». La science, la religion ou les passions sont autant de thèmes qui ne sont pas extérieurs à l'homme, mais qui sont son propre fait. La musique de Strauss ne fait que corroborer cette conjecture que nous formulions déjà à partir de la simple analyse des indications paratextuelles laissées par le compositeur. Ainsi les « nouveaux » thèmes ne sont-ils pas des éléments musicalement extérieurs ; ils ne sont qu'une *disposition* particulière des motifs et de l'antagonisme de l'introduction. Une nouvelle fois, la forme du poème symphonique présente une tendance à l'extensivité, celle-là même qui caractérise les épopées modernes. Strauss combine en apparence les structures énumératives et variatives, en donnant ainsi l'illusion de l'extensivité (en apparence, on perçoit : a–b–a'–c–a''–d–a''' et ainsi de suite). En réalité, le fait que les éléments *b*, *c*, et *d* ne soient que des variantes de motifs contenus dans *a*, ramène cette extensivité à une structure purement variative du type (a–A<sup>99</sup>–a'–A'–a''–A'') : l'extensivité n'est qu'un leurre et la forme ne fait au mieux que tendre à une extensivité qu'elle ne peut, dans la pratique, pas atteindre, limitée qu'elle est par la sphère subjective à travers laquelle est perçu l'extérieur. Mais G. Lukács ne caractérisait-il précisément pas le genre épique moderne par cette tendance à la totalité extensive, limitée par la subjectivité même du héros et qui rend toute présentation objective d'éléments extérieurs impossible ?

99. A n'est ici que la variation de caractère de *a*.

La forme que Strauss compile est en définitive de nature éminemment épique : c'est peut-être la seule forme musicale véritablement épique qu'il ait jamais réussi à construire depuis *Macbeth*, car elle tend à l'extensivité et à la totalité, tout en ne reposant que sur un nombre très limité d'éléments. Ceci lui permet aussi de construire une forme qui soit musicalement cohérente, puisqu'elle ne tend pas comme celle de *Till* à s'étendre par moments vers des zones qui ne seront plus jamais intégrées à l'œuvre (ces fameux couplets reposant sur de nouveaux thèmes). *Also sprach Zarathustra* apparaît bel et bien comme la solution trouvée par Strauss pour remédier à la fois aux contraintes de la forme sonate (dont il fait ici pratiquement fi) et aux tendances extensives de *Till* qui gâtaient l'unité formelle. Grâce à l'usage de ce procédé de projection (ou de « variation <sup>100</sup> ») harmonique, Strauss parvient à construire par la seule force de la logique poétique une forme qui soit cohérente en elle-même, qui réponde aux exigences du matériau musical (puisque'elle respecte l'intégrité de ce matériau sans pour autant avoir recours à une forme canonique) et qui corresponde aux exigences épiques du sujet et de la musique à programme en général.

Strauss ne nie pas pour autant les catégories de la forme sonate : le fait d'opposer dans la section « Von den Freuden- und Leidenschaften » un thème en *do* mineur et une variante de ce dernier en *mi* bémol majeur peut être assimilé à un « geste » — mais seulement un geste — de la forme sonate ; celui-ci correspond en outre aussi à un besoin sémantique d'accroissement du caractère passionnel de la section.

La deuxième partie de l'œuvre (après la mesure 337) recèle quant à elle un plus grand nombre d'archétypes (ou de « gestes ») formels de ce type. Bien qu'elle repose sur l'idée générale d'une reconstruction de ce qui avait été détruit dans la première partie (ceci se traduit par l'inversion de la progression de *do* à *si* par une progression de *si* à *do*, visible notamment dans la deuxième section de « Der Genesende » (mes. 337–408), elle propose aussi une résolution du conflit motivique et tonal dans l'immense section de valse, intitulée « Das Tanzlied » (mes. 409–875). Cette dernière est une reprise, en même temps qu'une immense variation de caractère, des thèmes et motifs entendus précédemment.

Les mesures 409–429 montrent en effet comment le motif de l'univers, progressivement diminué dans ses valeurs rythmiques, se transforme pour

100. J. Williamson attribue à l'opposition *do* / *si* dans *Also sprach Zarathustra* une fonction quasi leitmotivique (cf. J. WILLIAMSON, *Zarathustra*, *op. cit.*, p. 72).

former le motif de l'homme ; en révélant les parentés structurelles, et jusqu'ici bien dissimulées, entre ces deux motifs, Strauss les place aussi tonalement sur un même plan, puisqu'ils les fait tous deux entendre en *do* majeur <sup>101</sup>. Suit alors le retour du thème C' transformé lui aussi en valse à la mesure 469 (exemple 42) ainsi que le retour à la mesure 629 du thème C'' des passions en *la* bémol majeur (exemple 43). Toute cette section de valse reste pourtant globalement en *do* majeur, puisque cette tonalité revient aux « moments clés <sup>102</sup> » de la section (mes. 529, 585, 685 et 875). L'avant-dernière section, intitulée « *Nachtwandlerlied* » (mes. 876–945), n'est que le paroxysme de cette danse auquel fait suite dans la coda le retour du conflit initial, presque comme dans l'introduction.

**EXEMPLE 42** : variation de caractère du thème C' (mes. 469–474)

Violon solo

*f*  
*ausdrucksvoll*

**EXEMPLE 43** : variation de caractère du thème C'' (mes. 629–636)

Cor 1 (notes réelles)

*p*  
*(ausdrucksvoll)*

La deuxième partie de l'œuvre reprend donc l'idée de la réexposition, une idée double, puisqu'elle inclut à la fois la notion de reprise des thèmes (tous les thèmes principaux de la première partie y sont réentendus) et celle de résolution des conflits harmoniques (tous les thèmes sont au moins une fois entendus en *do* majeur). Le tableau 16 (voir page suivante) donne un aperçu global de la longue section « *Das Tanzlied* ». Cette deuxième grande partie du poème symphonique apparaît à l'auditeur comme une ultime variation, mais inversée, du schéma nouveau thème / antagonisme : ici l'anta-

101. Le choix de *do* majeur comme tonalité de « réexposition » des thèmes est très certainement lié à ce principe de la forme sonate qui veut que les deux thèmes soient entendus dans la réexposition dans la tonalité du premier thème (ici en l'occurrence *do* majeur).

102. Entendez par là les exposés des différents thèmes ou bien les changements de caractère ou de tempo.

TABLEAU 16 : organisation de « Das Tanzlied » de *Also sprach Zarathustra*

Mesures	429–468	469–499	500–512	513–528	529–584
Thématique	A & B	C' (religion)	variante de B (cf. mes. 240 <i>sqq.</i> ) = « Von der Wissenschaft »	A & B	B + variante de B, dansante (cf. mes. 240 <i>sqq.</i> )
Tonalité	do M	la m vers M	V de do M	do M	do M
Mètre	3/4				
Caractère	valse				

585–628	629–684	685–804	805–874
motif du « doute »	C' (« Von den Freuden- und Leidenschaften »)	B	tous les thèmes entendus depuis la mesure 429
do M vers sol M (V)	la bémol M	do M (principalement)	parcours complet du cycle des quintes dans le sens descendant
3/4			
valse			

gonisme revient en premier, mais progressant de *si* à *do* (c'est la deuxième section de « Der Genesende »), avant d'amener l'énoncé des thèmes de valse dans « Das Tanzlied », lesquels ne sont que la variation de caractère des motifs de l'introduction et des variations auxquelles ils ont donné lieu dans la première partie. Ici toutefois, l'antagonisme harmonique ne se projette plus, puisque le conflit est résolu. Sémantiquement, cela permet à Strauss de faire apparaître la danse — et, par là même à travers elle, l'art et la musique qui l'accompagne — comme ce qui permet à l'homme de dépasser ses propres conflits internes, et ce faisant de se dépasser lui-même. Il peut ainsi reprendre un des points de la philosophie de Nietzsche<sup>103</sup>, tout en construisant une forme qui réponde aux exigences de symétrie et de répétition inhérentes aux lois de la forme musicale. Parallèlement, l'idée même d'une structure variative présentant les différentes dispositions psychiques de l'individu n'est pas oubliée : la danse correspond elle aussi à un état par-

103. L'idée d'un dépassement de soi par la danse est certes exposée par Nietzsche dans *Also sprach Zarathustra* et particulièrement dans « Das Tanzlied » (chapitre 10 de la deuxième partie). On en trouve toutefois déjà des prémisses dans *Die Geburt der Tragödie* (cf. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. par Hans Hildebrand et Laurent Valette, Paris, C. Bourgeois, 1991, p. 37–38).

ticulier des motifs initiaux ; elle est, techniquement parlant, leur ultime variation de caractère. Elle n'est pas seulement une danse au sens physique, mais bien plus une jubilation intérieure liée à la résolution — bien qu'illusoire — du conflit de l'introduction. Par ailleurs, en inversant la disposition des sections et en plaçant le nouveau thème après le retour de l'antagonisme, Strauss crée une symétrie au sein de la forme globale du mouvement, que vient encore renforcer le retour dans l'épilogue du conflit initial quasiment tel qu'il était présenté dans l'introduction.

La deuxième partie ne nie donc pas les acquis de la première, notamment au niveau de la structure additive-variative auto-limitée par le principe de variation, mais les renforce même par le recours à une forme symétrique réfléchissant la première partie dans le miroir déformant de la seconde. Parler de réexposition serait dans un certain sens abusif, car il ne s'agit pas dans le cas de « Das Tanzlied » d'une réexposition au sens classique du terme ; en revanche, parler d'un « geste formel » proche de celui de la réexposition nous semble bien plus exact. En ce sens, les catégories formelles relevant de ce que Strauss appelle la « logique musicale » ne sont pas totalement absentes ; elles servent simplement au respect des contraintes mêmes du matériau musical (ce que Strauss appelle les lois de la « logique musicale ») et sont les garants de la cohérence formelle. Cette cohérence ne réside ici plus dans l'usage systématique de ces catégories, comme c'était encore le cas dans les poèmes symphoniques précédents, mais à la détermination de la forme à partir d'une stratégie épique que Strauss ne renonce plus à étendre à tous les paramètres musicaux (notamment le paramètre harmonique), de sorte à pouvoir faire fi d'une observance stricte des règles de la forme sonate. En se libérant de la contrainte de la logique musicale, Strauss réalise avec *Also sprach Zarathustra* sa première « révolution copernicienne ».

### **Bilan : une forme saturée ?**

Au terme de ces quatre premiers chapitres, il devient nécessaire de dresser un premier bilan sur le rapport qu'entretiennent œuvres musicales et œuvres littéraires dans le cas où les secondes servent de « modèles » à l'élaboration des premières. Car notre argumentation a précisément montré que les œuvres littéraires ne devaient pas être considérées comme des modèles au sens où on l'entend habituellement, mais plutôt comme un support

de composition. Le poème symphonique n'est pas la fidèle reproduction en musique d'un drame ou d'un roman ; il ne fait qu'en présenter de manière sensible l'essence même. Les théories de Liszt sur la musique à programme nous ont en effet permis de montrer que l'œuvre de musique à programme doit extraire de l'œuvre littéraire ce que cette dernière ne peut précisément pas montrer, puisque l'action d'une part et le langage verbal d'autre part sont autant d'obstacles à l'expression des sentiments et de la trame psychologico-émotive qui sous-tend l'œuvre littéraire. Le but du poème symphonique est de révéler l'essence de son sujet littéraire ; cette essence, nous dit Liszt, est de nature épique (il faudrait préciser qu'elle relève dans ce cas de l'épopée moderne, et non de l'épopée classique ou antique, puisqu'elle présente une succession d'états d'âme, et non un récit narratif et objectif d'aventures). Si l'oratorio et la cantate faisaient un pendant musical à l'épopée antique, le poème symphonique est l'équivalent musical de l'épopée philosophique (ou épopée moderne) : comme elle, il a pour objet de présenter les sentiments et les états d'âme des personnages ; à la différence de l'épopée philosophique, et à son avantage, il peut les présenter de manière brute et offrir à l'auditeur une forme plus « pure » du même contenu, car débarrassée de ses moments étrangers. Le poème symphonique mène alors une action critique sur l'œuvre littéraire dont il ne reproduit pas la forme, mais dont il coule le contenu dans une forme supérieure. En rapprochant les théories de Liszt de celles de Schlegel sur la critique esthétique, il nous a été possible de montrer que le sujet littéraire faisait l'objet d'une critique par l'œuvre musicale et que cette dernière visait à rendre sensible l'essence même du sujet littéraire. La critique est donc un dépassement de la forme littéraire visant à la rapprocher de cette forme suprême qui chez Schlegel est le roman et qui chez Liszt serait, par un curieux *analogon*, l'« épopée philosophique musicale ».

Autrement dit, la relation du sujet à l'œuvre musicale est orientée, puisque l'aboutissement du processus critique chez Schlegel est le roman que le théoricien et poète allemand qualifie sobrement de « clé de voûte » de la poésie romantique ; il se garde toutefois bien d'en donner une définition précise à la manière des définitions que Goethe tentait encore de donner aux poèmes épique et dramatique. Chez Liszt, l'œuvre musicale devra se rapprocher, dans le domaine musical, de la forme de l'épopée philosophique littéraire, en tentant de présenter la succession des états d'âme du héros. Dans les deux cas, il s'agit d'extraire d'une œuvre littéraire sa substance épique et de la présenter dans une forme qui lui soit supérieure. À la diffé-

rence de Schlegel, Liszt précise, en se référant aux œuvres de Berlioz, par quelle technique le compositeur pourra obtenir une pareille forme et cite alors la variation de caractère (sans toutefois la nommer explicitement ainsi) comme étant une des techniques possibles. Il guide ainsi le compositeur de musique à programme, en lui suggérant une structure variative dans laquelle il est possible de couler la substance épique en question ; ce faisant, il ne tombe toutefois pas dans l'écueil qui consisterait à donner les caractéristiques de la forme du poème symphonique, puisque précisément celle-ci doit être libre et permettre aux compositeurs de s'échapper des modèles classiques comme de celui de la forme sonate. Ces belles paroles ne parviennent pourtant pas à dissimuler la cruelle réalité : les poèmes symphoniques de Strauss, et encore plus ceux de Liszt, ne présentent pas une si grande diversité de formes qu'on pourrait le penser. Pire, ces deux compositeurs semblent se trouver dans l'incapacité même de créer une forme qui soit entièrement libre. Ceci ne peut être entièrement imputé à l'action critique de la musique sur la littérature : certes, cette action tend à extraire de l'œuvre une substance épique et à induire une structure additive-variative présentant la succession des états d'âme du héros. Cependant, pour chaque sujet littéraire, cette succession ainsi que les stratégies formelles devraient être différentes, tout en se reposant sur certains principes communs. En réalité, la saturation observée de la forme est liée à la volonté des compositeurs de ne pas abandonner pour autant les formes musicales héritées de la tradition : cette tendance se manifeste en particulier chez le jeune Strauss.

Strauss n'entendait pas construire ses poèmes symphoniques à partir de la seule logique du sujet ; comme en témoigne une lettre à son ami J. Bella, à cette logique poétique émanant de la critique de l'œuvre littéraire devait se combiner une logique musicale qui tienne compte des contraintes du matériau, ou même plus : des formes classiques. Le poème symphonique devient alors pour Strauss le mariage savant et subtil d'une forme symphonique (le plus souvent la forme sonate) et d'une logique poétique qui tentait d'y couler la substance épique de l'œuvre littéraire en montrant, au moyen de la variation de caractère, les variations d'humeur et les différents états émotifs traversés par le héros. Ce mariage ne sera malheureusement pas aussi heureux que la théorie aurait pu le laisser deviner. En effet, si nous avons mené une analyse presque systématique des cinq premiers poèmes symphoniques, c'était pour montrer que les formes musicales résultant des différents sujets présentaient au fond des parentés troublantes. Que le sujet soit dramatique ou épique, romantique ou classique, tiré d'une œuvre litté-

raire donnée ou inventé de toutes pièces par Strauss (le cas de *Tod und Verklärung* en est la preuve), la forme musicale tend à gommer ces disparités pour s'articuler autour d'une succession de variations présentant les différents états d'un conflit initial correspondant à l'opposition imposée par la forme sonate classique entre deux thèmes et deux tonalités. Sur la base d'une forme sonate qui repose sur un schéma du type : AB – développement – AB (ou plus souvent A'B'), Strauss greffe une structure à variation destinée à présenter les différents états émotifs du héros, si bien qu'il obtient une forme canonique du type : AB – (AB)' – (AB)'' – etc. – AB, dans laquelle il est possible d'assimiler les différentes variations (AB)', (AB)'', etc. à un développement qui n'en a toutefois ni toujours les caractéristiques harmoniques et motiviques, ni même la texture. La symétrie inhérente à la forme sonate, celle qui voit s'opposer exposition et réexposition, est toutefois systématiquement conservée, si bien qu'il faut accorder au dernier (AB)<sup>n</sup> un poids plus important, car il reprend, souvent d'une manière plus fidèle que les autres (AB) variés, le (AB) initial.

Nous désignerons, à la suite de Márta Grabócz, cette forme par « forme d'équilibre renouvelée ». Il est bien clair que les poèmes symphoniques de Strauss ne sont pas tous des clones du premier, mais ils reposent tous sur cette structure, à quelques détails près. L'esthétique postromantique de la musique à programme repose ainsi sur un étrange paradoxe : le poème symphonique a été créé par Liszt dans le but de renouveler les formes musicales et de libérer la forme des canons classiques ; ce faisant, il ne fait rien d'autre que d'enrichir ces formes (ou de les appauvrir, tout dépend du point de vue) par l'adjonction d'une soi-disant logique poétique qui impose la présence d'une structure à variation. La forme musicale court alors à son inéluctable saturation, dans la mesure où elle atteint très rapidement un standard, celui de cette forme d'équilibre renouvelée, qu'elle prend pour nouveau modèle. Ceci se mesure à la simple analyse des trois premiers poèmes symphoniques de Strauss, qui ne sont pas sans présenter de troublantes parentés formelles entre eux, et ce malgré la disparité des sujets traités<sup>104</sup> : un drame du xvii<sup>e</sup> siècle pour *Macbeth*, un poème dramatique du xix<sup>e</sup> siècle pour *Don Juan* et un sujet inventé de toutes pièces par Strauss pour *Tod und Verklärung*. Dans les trois cas, l'articulation d'une structure à variation autour d'une

104. Ces parentés expliquent peut-être pourquoi Strauss, dans son manuscrit intitulé « Mes œuvres dans le bon ordre » (*Meine Werke in guter Zusammenstellung*) et rédigé à Garmisch en 1941, a regroupé ces trois œuvres dans un même sous-ensemble (cf. STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen, op. cit.*, p. 160).

forme musicale donnée (la forme sonate dans les trois cas) produit une forme d'équilibre renouvelée. Si dans les cas de *Macbeth* et de *Tod und Verklärung*, cette forme tend à être plutôt fermée, dans la mesure où elle n'expose pas de thèmes ou motifs autres que ceux exposés au début de l'œuvre et repose effectivement sur une structure du type (AB) – (AB)' – (AB)'' etc., la forme de *Don Juan* présente des tendances extensives plus marquées puisque plusieurs thèmes sont exposés, qui ne sont pas directement des variations du matériau présenté au départ. L'archétype formel devient alors plutôt (AB) – (A'C) – (A''D) etc. (avec des relations entre B, C et D, mais beaucoup plus lâches que si c'était le même B qui était repris et varié). *Don Juan* se rapproche alors de *Till*, puisqu'on y observe le même principe extensif qui laisse deux épisodes sans lien apparent avec le reste de la forme ; dans *Till*, le principe de la forme sonate s'efface aussi au profit de la forme variation, si bien que ce ne sont plus deux éléments qui s'opposent et qui sont progressivement variés, mais un seul<sup>105</sup>. La forme devient alors : A – B – A' [A''] – C – A''', etc., et se rapproche de la forme rondo à refrain varié.

Il nous est ainsi possible de faire une typologie des formes des quatre premiers poèmes symphoniques de Strauss ; elle est présentée dans le tableau 17 qui suit :

TABLEAU 17 : typologie des formes des quatre premiers poèmes symphoniques de Strauss

	Forme reposant sur la variation d'un thème (type rondo)	Forme reposant sur la variation de deux thèmes (type sonate)
Forme à caractère intensif		<i>Macbeth</i> , <i>Tod und Verklärung</i>
Forme à caractère extensif	<i>Till</i>	<i>Don Juan</i>

La saturation du processus de création de nouvelles formes à laquelle on assiste chez Strauss ne lui est pas entièrement propre : en effet, les travaux de M. Grabócz ont montré que les formes des œuvres pour piano de Liszt reprenant des sujets littéraires ou se basant simplement sur un programme

105. Dans le cas de *Till*, il vaudrait alors mieux parler de « forme de déploiement » (toujours selon la typologie de M. Grabócz ; cf. M. GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de F. Liszt*, Paris, Kimé, 2019, p. 155–156) que de « forme d'équilibre ». Le principe de l'alliance d'une structure variative et d'une forme héritée de la tradition musicale (ici le rondo au lieu de la sonate) reste toutefois le même.

présenté dans un titre ou une épigraphe, ne définissent pas une variété infinie de formes, mais qu'il est aisé de les ramener à quelques grandes catégories <sup>106</sup>. Notre lecteur ne sera pas étonné de constater que la forme d'équilibre renouvelée constitue une de ces grandes catégories : ceci est une preuve supplémentaire de la filiation entre Liszt et Strauss, mais surtout du caractère éminemment épique de la substance littéraire qu'ils entendent présenter, puisque cette forme résulte de la combinaison d'une forme sonate (aux propriétés évidentes d'« équilibre » <sup>107</sup>) et d'une structure additive-variative (qui renouvelle cette dernière).

La véritable *forme* de l'œuvre, celle qui est perçue par l'auditeur, n'est pas seulement dépendante de ce que nous avons, par abus de langage, désigné depuis le début de ce paragraphe de bilan sous le terme de « forme » et qui relèverait en réalité bien plus de la *structure* ; elle dépend aussi du *contenu* véhiculé par chacun des éléments de la structure. La structure musicale qui résulte des logiques poétique et musicale ne détermine en réalité que la manière dont les différents éléments sont agencés dans l'œuvre, mais pas ce que *sont* ces différents éléments. Ainsi une structure (AB)–(AB)' dans laquelle A désigne un thème de marche et B un thème chantant n'aura-t-elle pas la même « forme » pour l'auditeur que la même structure dans laquelle A serait un menuet et B une polka. Forme et contenu sont donc liés : Strauss l'avouait lui-même dans sa lettre du 24 août 1888 à Bülow. Aussi la saturation de la *structure*, manifeste dans les poèmes symphoniques de Strauss, ne signifie-t-elle pas forcément que la *forme* est saturée. Entre les deux intervient l'organisation des différents contenus au niveau de l'œuvre, c'est-à-dire la stratégie et/ou la téléologie de l'œuvre.

Sur le plan du contenu des poèmes symphoniques, Strauss semble marquer un progrès par rapport à Liszt. Si M. Grabócz a pu montrer dans le cas de Liszt que la succession des isotopies dans le programme narratif pouvait être ramenée à un schéma toujours identique reprenant les quatre grandes étapes du *Faust* de Goethe d'après l'analyse de G. Lukács <sup>108</sup>, il

106. Cf. *ibid.*, p. 151–162.

107. Ce critère est déterminant, car sans cela nous aurions plutôt affaire à des formes énumératives à variation. La réexposition inhérente à la forme sonate limite le caractère « énumératif » de la forme pour en faire une forme équilibrée, car symétrique.

108. Cf. M. GRABÓCZ, « Structures narratives des “épopées philosophiques” de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), p. 113. Voir aussi M. GRABÓCZ, « Three Ways in which Narrativity Can Exist in Music », in : Actes du 17<sup>e</sup> congrès de l'IMS en été 2002 (à paraître)

serait vain de vouloir ramener les poèmes symphoniques de Strauss à un schéma de ce type. La succession des différents caractères varie en effet d'une œuvre à l'autre. Seuls peut-être *Till* et *Also sprach Zarathustra* possèdent quelques parentés de ce type : en effet, à l'exposé de la scène du pasteur dans le caractère *religioso* fait suite la scène d'amour (*appassionato*) et une fugue censée présenter l'état dans lequel se trouve Till quand il se présente devant les pédagogues. Or ne sont-ce pas là les trois caractères (*religioso*, *appassionato* et *serioso* [fugue]) qui se succèdent dans la première partie de *Also sprach Zarathustra* ? Il s'agit ici toutefois bien plus d'une coïncidence entre les sujets qu'un désir de Strauss de ramener tous les sujets non seulement à la même forme musicale, mais aussi à la même succession de caractères.

Strauss aurait ce faisant aussi assoupli dans ses poèmes symphoniques la part de la logique musicale imputable à la forme à double fonction. En effet, le fait de ramasser les quatre mouvements d'une symphonie ou d'une sonate en un seul, implique de faire apparaître au sein de la forme sonate en un mouvement les caractéristiques de chacun des mouvements ; si cela se traduit souvent par une variation des tempos et des tonalités, la forme à double fonction implique aussi une succession de caractères propres à chaque mouvement : au caractère souvent lyrique et chantant du deuxième mouvement fait suite une écriture plus agitée dans le scherzo, laquelle culmine dans un finale triomphant. C'est cette succession qui pourrait être en partie responsable chez Liszt de la fixité des isotopies, puisque ces dernières s'enchaînent selon M. Grabócz dans l'ordre : quête (conflit initial entre deux éléments, proche du conflit opposant les deux thèmes dans l'allegro de sonate), *amoroso* (proche du caractère du deuxième mouvement), lutte (proche du scherzo, ou correspondant du moins à un moment plus mouvementé et à une accélération du tempo après le mouvement lent : dans ce sens, il aurait une fonction proche de celle du scherzo), triomphal (proche du finale). Ceci n'est bien entendu qu'une hypothèse qui demanderait à être confirmée par une étude spécifique des œuvres de Liszt. Quoi qu'il en soit, nous pouvons constater chez Strauss (1) que la forme à double fonction est moins présente que chez Liszt, bien qu'on puisse la lire en filigrane dans quelques œuvres<sup>109</sup>, et (2) que, comme on pouvait s'y attendre, la succession des

109. C'est certainement dans *Macbeth* que celle-ci est la plus visible : à l'exposition des deux thèmes (de type forme sonate, premier mouvement) fait suite un épisode lyrique (deuxième mouvement) auquel succède la « marche écossaise » en *si* bémol majeur à trois temps (scherzo, troisième mouvement), avant que ne reviennent les deux premiers thèmes

caractères dans les poèmes symphoniques n'est pas toujours la même. Ce dernier résultat prouve l'importance de la téléologie, considérée comme la réalisation du but de l'œuvre dans la forme, c'est-à-dire considérée comme l'organisation des différentes « étapes » de la forme conduisant à son but. Si la forme, sur le plan strictement structurel, arrive à une saturation, elle est en revanche renouvelée d'œuvre en œuvre par une « stratégie » (organisée par la téléologie) qui émane directement du sujet et lui donne un caractère aussi nouveau que singulier. Si l'on ne considère donc pas la simple structure (additive, additive-variative ou « équilibrée ») de l'œuvre, mais en plus de cette structure la « stratégie expressive » organisant les contenus (les topiques) au sein de la forme, alors chaque poème symphonique est différent (exception faite toutefois des deux « calques » que sont *Don Juan* et *Tod und Verklärung*, lesquels reposent sur la même stratégie d'émergence progressive d'un nouveau thème à partir du milieu de l'œuvre). La forme n'est donc véritablement saturée qu'au niveau purement structurel.

Cette saturation des structures formelles est néanmoins réelle : elle résulte certes de l'action conjuguée de la logique poétique et de la logique musicale, mais elle semble bien plus imputable à la seconde qu'à la première. En effet, la logique poétique détermine des tendances épiques — celles-là même qui nous ont permis de placer sur un même plan le rapport du poème symphonique au sujet dans la théorie de Liszt et celui de l'œuvre critiquante à l'œuvre critiquée dans le système schlegélien ; ces tendances épiques se retrouvent dans la forme musicale, mais ne s'organisent pas autour

(forme sonate du finale ?). Dans les autres poèmes symphoniques évoqués jusqu'ici, il semble que cette forme à double fonction ne soit pas facilement décelable, et ceci notamment en raison de la difficulté à trouver un véritable moment dans la forme qui corresponde au mouvement lent. Dans *Till*, il est très difficile de retrouver toute trace d'une forme à double fonction (où se trouverait en effet la section correspondant au mouvement lent ?). Dans *Also sprach Zarathustra*, faut-il considérer la section « Von den Hinterweltlern » comme le « mouvement lent » ? Elle intervient trop au début de l'œuvre et se maintient dans des proportions trop réduites pour faire véritablement figure d'*Adagio*. Il en va de même de *Tod und Verklärung* où la seule section lente se trouve tout au début de l'œuvre et serait plutôt à considérer comme l'introduction lente d'un *allegro* de sonate, plutôt que comme un mouvement lent. Dans *Don Juan* enfin, le second thème en *si* majeur pourrait faire office de mouvement lent, mais où se situerait exactement le scherzo ? Serait-ce le thème en *sol* mineur / majeur ? Et quel serait dans ce cas la fonction du retour du thème de Don Juan dans le tempo initial entre ces deux « mouvements » ? On le voit, la forme à double fonction n'apparaît pas comme une donnée immédiatement éclairante de la forme musicale dans les premiers poèmes symphoniques. Elle le sera en revanche beaucoup plus dans *Ein Heldenleben* qui est, de tous les poèmes symphoniques de Strauss, le seul qui en reprenne véritablement les principes.

d'un modèle qui définirait une norme dans ce domaine. Liszt cite certes la variation de caractère ; celle-ci n'est toutefois pas un « modèle », mais plutôt une technique permettant de construire une structure additive-variative compatible avec la présentation d'un contenu épique. La véritable entrave à la création d'une forme libre est bel et bien la forme sonate. Le cadre rigide imposé par cette dernière, qui doit être considérée à l'époque postromantique comme un modèle ou une norme (enseignée en tant que *Formenlehre*), contraint en effet le compositeur à renoncer à une structure purement additive-variative pour y mêler les principes intensifs de la forme sonate : la structure pseudo-ouverte issue du genre épique va être gênée par la structure fermée de la forme sonate. Le conflit le plus patent entre ces deux tendances se manifeste certainement au niveau de la réexposition : l'idée d'une forme épique en permanente évolution et sur laquelle le temps agit de manière active entre en contradiction avec l'idée même de la réexposition. La réexposition devient alors impossible<sup>110</sup> ; elle l'est d'autant plus que le poème symphonique repose sur une téléologie forte, comme c'est le cas dans *Don Juan* ou *Tod und Verklärung*. Dans ces deux cas, la réexposition se limite au retour d'un seul thème ; les autres thèmes sont simplement brièvement évoqués, marquant là une faiblesse notoire de la forme. L'alliance des logiques musicale et poétique n'amène donc pas seulement une saturation des formes, mais souvent aussi une certaine maladresse d'écriture (visible dans ces réexpositions qui n'en sont pas), puisqu'il s'agit de concilier deux tendances presque inconciliables. Strauss trouvera la solution à ce problème dans *Also sprach Zarathustra*, où il ne renoncera pas totalement à la logique musicale, mais où il réduira notablement l'influence de la forme sonate. La logique musicale implique avant tout la prise de conscience des contraintes du matériau plus que l'application de schémas formels préétablis.

Ayant mesuré l'impasse dans laquelle il se trouvait et qui avait amené cette saturation des formes encore visible dans les quelques maladresses de *Till* (notamment dans les deux épisodes étrangers), Strauss a décidé de minimiser l'importance des formes classiques, et de la forme sonate notamment, pour créer une œuvre qui réponde à sa propre logique. Le texte qu'il a rédigé dans son cahier d'esquisses abonde dans ce sens, puisqu'il dénonce

110. Voir sur ce point l'analyse que faisait Erwin Ratz au milieu du xx<sup>e</sup> siècle ; ce dernier mettait déjà le problème de la réexposition sur le compte d'une forme qui prend de plus en plus en compte la donnée psychologique et pour laquelle le temps devient une donnée active (cf. E. RATZ, « Zum Formproblem », in : *Gustav Mahler*, réunion de textes d'A. Schöenberg etc., Tübingen, R. Wunderlich, 1966, p. 92-94).

les développements en général (une technique propre à la forme sonate) et ceux de Liszt en particulier. *Also sprach Zarathustra* se veut être pour Strauss le dépassement du stade lisztien, et par là-même de tout ce qu'il avait produit jusqu'à présent dans le domaine du poème symphonique. Grâce à l'invention du procédé de « variation harmonique », Strauss est parvenu à donner l'illusion d'une forme énumérative qui ferait se succéder différents thèmes dans différents caractères, tout en construisant l'ensemble de sa symphonie à partir de trois motifs et d'une opposition harmonique. Les catégories de la forme sonate ne se réduisent plus qu'à des « gestes » et n'ont plus le rôle de constituants organiques de la forme.

Autrement dit, la logique de la saturation n'était pas totalement inéluctable. Strauss pouvait très bien la contourner en réduisant l'importance du facteur limitant de la logique musicale. *Also sprach Zarathustra* est indéniablement une des grandes réussites du compositeur à cet égard, puisqu'il arrive enfin à faire fi des formes classiques et crée ses propres règles et sa propre forme. En ce sens, Strauss est un des premiers grands artistes romantiques (au sens schlegélien du terme : la forme *libre* de la poésie, *universelle* et *progressive*), en même temps qu'il est, sur le plan musical, un des précurseurs de la modernité qui a précisément fait fi de ces règles classiques. Ceci explique sûrement en partie le succès qu'eut *Also sprach Zarathustra* auprès des compositeurs de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, à commencer par Bartók.

Strauss, avec son cinquième poème symphonique, marque un progrès indéniable par rapport à Liszt. Ce progrès devait lui permettre de créer de nouvelles formes et d'avoir d'autres ambitions pour ses poèmes symphoniques. La deuxième série de poèmes symphoniques dont *Till*, mais surtout *Also sprach Zarathustra*, marque le début, ouvrira d'autres perspectives quant au traitement possible des sujets littéraires. C'est ce que nous verrons au cours du chapitre 7 avec l'analyse de *Don Quixote*, un poème symphonique dans lequel Strauss mettra à profit les procédés inventés dans *Also sprach Zarathustra* pour renouveler la forme à variation et rendre musicalement le caractère fantastique de l'œuvre de Cervantès. Avant cela, les chapitres 5 et 6 poseront, à partir de l'analyse des symphonies de Mahler, les bases d'un style fantastique musical et permettront ainsi d'établir un premier lien entre les œuvres symphoniques de Mahler et de Strauss.

