

Don Juan de Richard Strauss, du Tondichtung à la Klanfarbenmelodie, les prémisses de l'avant-garde viennoise

Pascal Terrien

▶ **To cite this version:**

Pascal Terrien. Don Juan de Richard Strauss, du Tondichtung à la Klanfarbenmelodie, les prémisses de l'avant-garde viennoise. L'éducation musicale, 2014. hal-01925805

HAL Id: hal-01925805
https://amu.hal.science/hal-01925805

Submitted on 17 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Don Juan de Richard Strauss, du *Tondichtung*[1] à la *Klanfarbenmelodie*[2], les prémisses de l'avant-garde viennoise

Pascal Terrien,
LUNAM, Université Catholique de l'Ouest.
Observatoire musical français (EA 206), Paris-Sorbonne.

> Les nouvelles idées doivent se chercher de nouvelles formes : le principe de base adopté par Liszt dans ses œuvres symphoniques où l'idée poétique était effectivement en même temps l'élément structurel, devint dès lors le fil conducteur de mes propres œuvres symphoniques[3].

En 1888, Richard Strauss termine son *Don Juan*, poème symphonique opus 20, qu'il crée à Weimar, le 11 novembre 1889, sous sa propre direction[4]. Cette œuvre nouvelle fourmille d'idées qui donnent naissance à une forme nouvelle du poème symphonique. Elle représente le point de départ, chez Strauss, d'une conception originale de la composition, de l'instrumentation et de l'orchestration, où « l'idée poétique » devient « l'élément structurel » de l'œuvre. Le choix du texte de Nicolas Lenau n'est pas innocent de la part du jeune musicien, car le *Don Juan* de l'écrivain allemand, mort dans la folie en 1850, bouscule les codes de représentation du célèbre mythe créé par Tirso de Molina en 1630. Alors que Strauss vient de vivre une expérience malheureuse de chef d'orchestre, dans sa ville natale de Munich, avec la perte de son poste, son inclination de jeunesse pour Brahms, due principalement à l'aversion que son père avait pour Wagner, vacille au profit du maître de Bayreuth, sous l'influence du violoniste et compositeur Alexander Ritter. Il devient, à 24 ans, un musicien au carrefour des mutations que vit la société artistique, et il participe, à sa manière, aux changements esthétiques qui sont en cours en Allemagne tant dans le domaine de la littérature, que dans celui des arts. Pour nous, Richard Strauss représente le compositeur des premiers scandales en musique à cette époque charnière de la fin du 19e et début 20e siècles[5]. Son œuvre esquisse, à l'instar de la Sécession munichoise, créée en 1892, les

[1] Poème sonore.
[2] Mélodie de timbres.
[3] KENNEDY, Michael, *Richard Strauss*, Paris, Fayard, 1999, p. 75.
[4] Concernant la vie et l'œuvre de Richard Strauss, ainsi que sur l'analyse du poème symphonique, nous renvoyons les lecteurs aux articles parus dans *L'Éducation musicale, Baccalauréat 2013*, septembre-octobre 2012, supplément n° 577, ZWANG, Philippe, « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Richard Strauss », p. 18-41 ; NEYMARCK, Emmanuelle, « *Don Juan* op. 20, Richard Strauss », p. 43-51. Pour le lecteur qui souhaite approfondir l'analyse de l'œuvre, il peut consulter l'article de HEPOKOSKI, J., « Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero ? Strauss's Don Juan Reinvestigated » *in* Brian Gilliam (éd.), *Richard Strauss: new Perspectives on the composer and his work*, Duke University Press Books, 1997, p. 135-175.
[5] Strauss compose deux des opéras les plus innovants dès les premières années du 20e siècle : *Salomé* en 1905 et *Elektra* en 1909. TERRIEN, Pascal (sous la direction de), *Autour d'Elektra de Richard Strauss, Les cahiers du CERCI n°3*, Université de Nantes, 2008, rééd. 2009. TERRIEN, Pascal, « La *Salomé* de Richard Strauss : de la

prémisses d'un expressionnisme musical en devenir. Cet article repose sur l'hypothèse que *Don Juan* possède les caractéristiques qui constitueront les lignes de force de l'expressionnisme musical, et, que ce poème symphonique est le reflet des innovations qui traversent les mouvements artistiques allemands en cette fin de 19e siècle, notamment par la prise en compte du questionnement psychologique des héros dans la littérature de l'époque. Pour vérifier cela, nous rappelons dans un premier temps les éléments qui définissent l'expressionnisme musical à l'orée du 20e siècle à travers le traitement du timbre, de la *Klangfarbenmelodie* et de la forme contractée, alors même que Strauss en use dès les années 1890. Puis, nous mettons en perspective les formes du poème symphonique straussien avec les premières œuvres des viennois. Enfin, nous nous intéressons aux liens qui existent entre l'œuvre de Strauss et les préoccupations qui traversent les courants artistiques munichois à cette époque, notamment la Sécession.

I. Timbre, instrumentation, orchestration et *Klangfarbenmelodie*

I. 1. L'expressionnisme musical

Dans son ouvrage *L'expressionnisme et la musique*, Alain Poirier définit l'expressionnisme musical à la « fréquence de certains critères prenant valeurs d'archétypes[6] ». Parmi ceux-ci, il énonce : « Les brusques changements dans la conduite mélodique, les lignes aiguisées par l'emploi de larges intervalles, les registres éclatés et une harmonie éloignée des consonances tonales…[7] ». Pour autant, l'auteur prend soin de rappeler que la plupart des artistes réfutent alors le terme « expressionniste », Schoenberg le comparant à « une marque commerciale pour articles manufacturés[8] ». Enfin, A. Poirier réduit l'expressionnisme musical en trois phases allant de 1909 à 1925[9]. Ce premier cadrage théorique rappelle, s'il était nécessaire, l'aversion que les artistes ont pour tout ce qui pourrait les ranger dans des courants en « isme ». Mais, il n'en reste pas moins vrai que l'historien de la musique caractérise, par l'observation et l'étude des œuvres, les éléments importants du mouvement expressionniste. Parmi ceux-ci, nous constatons que les critères décrits par A. Poirier sont déjà présents dans l'œuvre de Strauss, notamment dans son *Don Juan*. « Les brusques changements dans la conduite mélodique », qui émaillent l'exposition des premiers motifs (mes. 1 à 8), affirment, certes, la tonalité de Mi, mais soulignent aussi l'impétuosité du héros par la variété des rythmes utilisés et les petits motifs mélodiques entrecoupés de silences. « Les lignes aiguisées par l'emploi de larges intervalles » rappellent la fougue de Don Juan (mes. 9 à 16), mais s'entendent aussi dans la plainte (mes. 201 à 207), où les sauts de sixte détruisent momentanément la conduite d'une mélodie qui se voulait trop conjointe. Quant aux « registres éclatés », laissons un instant la parole à Claude Debussy qui écrit à propos de l'orchestration de *Till Eulenspieglel* (1894) : « A coup sûr l'art de M. R. Strauss n'est pas

femme fatale à la femme moderne », *in* Hamidovíc, David (éd.), *La rumeur de Salomé*, collection Cerf Histoire, Paris, éditions du Cerf, p. 111-121, à paraître.

[6] POIRIER, Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 274.

[7] *Ibid*., p. 274.

[8] *Ibid*., p. 103.

[9] *Ibid*., p. 104-106.

toujours aussi spécialement fantaisiste, mais il pense certainement par images colorées et il semble dessiner la ligne de ses idées avec l'orchestre. […] Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie…[10] ». C'est ici présent dans les passages comme ceux où le violon solo chante au-dessus des tenues de vents et arpèges de harpes (mes. 73 à 83), ou encore, le solo de hautbois accompagné des contrebasses divisées par quatre, des violoncelles et altos en arpèges, de la harpe en accords alternés et de deux cors (mes. 235 à 248). Enfin, pour « l'harmonie éloignée », certains passages préfigurent les audaces contenues dans les poèmes symphoniques suivants ou dans *Salomé* (1905) ou *Elektra* (1909), notamment avec l'évocation des sonorités du second opéra de Strauss (mes. 161 et suivantes). Est-ce à dire que *Don Juan* annonce l'expressionnisme musical ? Ces seuls indices ne peuvent suffire à l'affirmer. Nous poursuivrons donc notre étude de la partition à la recherche d'autres témoignages empruntés au compositeur et à Schoenberg qui est l'un des principaux représentants de ce courant.

I. 2. Instrumentation, orchestration et timbre chez Strauss et chez Schoenberg

Après avoir défini ce qu'on pouvait entendre par expressionnisme musical, nous nous intéressons au sens que peuvent revêtir chez Strauss et chez Schoenberg les mots d'instrumentation, d'orchestration, de timbre, avant d'en arriver à l'idée de *Klanfarbenmelodie*. Nous connaissons les *Commentaires et adjonctions*[11] que Richard Strauss avait faits en 1909 sur le *Traité d'orchestration* d'Hector Berlioz. Il estime la « valeur durable, indestructible, du livre de Berlioz » car le compositeur français a été le premier à s'intéresser « au côté ***esthétique*** de la techniques orchestrale ». Strauss a aussi étudié les traités de Gevaert de 1865 et 1885[12], et il accorde aux timbres des « forces démoniaques[13] », ainsi décrites :

> Le moindre perfectionnement apporté par des instrumentistes ingénieux à l'embouchure, au système de clefs ou à tout autre détail de la disposition ou de la matière de l'instrument qu'il pratique, le moindre des effets techniques qu'il s'est amusé à combiner en une heure de désœuvrement, sont susceptibles d'ouvrir des perspectives insoupçonnées à l'artiste créateur en quête d'expressions nouvelles pour des idées nouvelles, et peuvent servir davantage le progrès qu'un ouvrage théorique ne s'appuyant que sur des faits antérieurs[14].

Il insiste alors sur la nécessité pour l'apprenti compositeur de faire lire et jouer ses premières œuvres, notamment les quatuors, par des instrumentistes chevronnés pour recueillir et entendre leurs remarques afin d'acquérir la maîtrise nécessaire de l'orchestration. Car Strauss fait remonter le souci de l'orchestration aux quatuors de Haydn et de Mozart qui ont su faire « sonner » des instruments d'une même famille, et le souci du coloris de l'orchestre avec

---

[10] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 138-139.
[11] STRAUSS, Richard, *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz. Commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par Ernest Closson*, Leipzig, C.F. Peters, 1909, 92 p.
[12] GEVAERT, François-Auguste, *Traité d'instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans l'application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfare, etc.* Gand, Gevaert, éditeur, Md. de musique et facteur de piano, 1863.
GEVAERT, François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris – Bruxelles, Lemoine et Fils éditeurs, 1885, 239 p.
[13] *Ibid*. STRAUSS, Richard, *op. cit.*, p. 9.
[14] *Ibid*.

Beethoven dans « l'intention de vivifier les éléments poétiques et scéniques de la toute-puissance suggestive des timbres[15]. » Mais, il estime dans cet opuscule, et surtout à la suite de ses discussions avec Alexandre Ritter, que c'est Wagner qui synthétise tout cela en « incorporant, à la technique de composition et d'orchestration de l'école ***symphonique*** (polyphonique) les riches moyens expressifs de l'école ***dramatique*** (homophone)[16]. » Ainsi, la suprématie de l'orchestre wagnérien associe la tradition symphonique à la nouveauté du traitement vocal lié à la langue allemande, et confère tout son importance à la question du timbre : « C'est là tout le secret de cette incomparable poésie des timbres de *Tristan* et des *Maîtres chanteurs*, non moins que de la *Siegfried-Idyll*, écrite pour petit orchestre…[17] » De la recherche d'effets spécifiques des instruments à l'orchestration, la quête de Strauss devient celle des innovations sonores que peuvent produire les associations de timbres.

Ces influences, nous les retrouvons dans le premier Schoenberg, celui de la *Nuit transfigurée* : « mon orchestration, mon style de composition, une grande partie de ma sonorité se réclamait de Wagner […] Je dois avouer qu'à cette époque j'étais déjà devenu un admirateur de Richard Strauss[18]. » Elles se ressentent dans son écriture de lignes mélodiques d'une certaine longueur, dans l'usage du contrepoint, ou encore dans « une texture rythmique mêlée de syncopes et une recherche visant à éviter l'accentuation des temps forts », où l'ombre de Strauss plane sans jamais être évoquée. Il n'est qu'à comparer l'écriture de certains passages de *Pelléas et Mélisande* op. 5 de Schoenberg aux mes. 197 et suivantes du *Don Juan* de Strauss pour constater la similitude des procédés rythmiques. Au niveau de l'instrumentation, Schoenberg prône, comme Strauss[19], la modernité car « les instruments actuels sont plus sûrs et par suite plus faciles à jouer, ce qui laisse à l'exécutant le temps de se concentrer sur la qualité du son[20] », donc sur la qualité du timbre. La question de l'instrumentation est intéressante parce qu'elle pose celle de la couleur, et par conséquent, la façon dont on se sert de son instrument : « Ce qu'il faut ici, ce n'est pas l'habileté de l'orchestrateur, mais bien l'habileté du compositeur[21]. » Schoenberg reprend là les conceptions de Strauss et précise : « A vrai dire, la couleur des timbres sert surtout à mettre en relief le fil des idées, à faire mieux ressortir les éléments essentiels et à rejeter les autres dans l'ombre[22]. » L'ensemble de ces réflexions de Schoenberg sur l'instrumentation date de 1924 et indique s'il était nécessaire sa filiation avec Wagner en passant par Strauss et Mahler.

En matière d'orchestration, « tout ce qui est joué, tout ce qui a été explicitement écrit doit être clairement perçu et réciproquement, il ne convient pas d'écrire ce qui ne pourra être entendu[23] » précise Schoenberg. A l'exigence de la fluidité répond l'exigence de la transparence, et seule une écriture contrapuntique transparente « permet à l'oreille de s'assurer que, dans le fil du discours, chaque partie se tient bien dans le cadre strictement

[15] *Ibid*., p. 11.
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*., p. 13.
[18] SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 66.
[19] *Ibid*., Strauss, Richard, *op. cit.*, p. 9.
[20] *Ibid*., Schoenberg, Arnold, *op. cit*., p. 247.
[21] *Ibid*., p. 248.
[22] *Ibid*., p. 249.
[23] *Ibid*., p. 258.

défini par le traitement des thèmes et des motifs[24]. » L'orchestration est donc au service de l'expression des idées musicales, et elle doit en permettre la compréhension.

Reste le concept de *Klangfarbenmelodie* :

> Il doit être également possible, à partir de pures couleurs sonores – les timbres – de produire ainsi des successions de sons dont le rapport entre eux agit avec une logique en tout point équivalente à celle qui suffit à notre plaisir dans une simple mélodie de hauteurs. Il semblerait que ce soit une fantaisie futuriste, et c'est sans doute le cas. Mais j'ai la ferme conviction qu'elle se réalisera[25].

écrit Schoenberg en 1910. Pour lui, les hauteurs et les timbres ne sont pas interdépendants l'un de l'autre. Cette technique permet au compositeur de jouer des mélodies de timbres. Si ce concept n'existe pas dans la pensée de Strauss, les principes sous-jacents en sont admis dans l'analyse qu'il dresse des timbres des instruments[26], et les conséquences qu'il en tire dans sa façon pragmatique d'orchestrer.

Cette proximité de conceptions ne doit pas nous faire oublier que Strauss et Schoenberg n'entretiennent qu'une relation distante au niveau professionnel après 1910, Strauss ayant décliné l'offre de créer les *Pièces opus 16* en 1909 en s'abritant derrière l'extrême modernité de la musique de Schoenberg[27]. Si *La Nuit transfigurée* composée en 1899 et *Don Juan* possèdent quelques similitudes, celles-ci se situent au niveau des références musicales proprement germaniques, comme nous l'avons vu, mais aussi dans une prise en compte des facteurs psychologiques qui traversent les héros des deux œuvres. Il n'en reste pas moins que *Don Juan*, bien que datant de 1888, annonce à son corps défendant ce que seront les caractéristiques de la musique expressionniste, tout au moins au niveau du timbre, de l'instrumentation et de l'orchestration.

I. 3. Rôle et fonction du timbre dans « l'expressionnisme musical » et chez Strauss

Le traitement du timbre chez Strauss possède déjà les qualités de l'outil psychologique. Le compositeur allemand aborde cet aspect dans ses *Commentaires et adjonctions* au *Traité d'orchestration* d'Hector Berlioz. Lorsqu'il parle des « forces démoniaques des timbres orchestraux[28] » ou du « secret de cette incomparable poésie des timbres[29] » dans les œuvres de Wagner, il évoque la puissance du coloris des timbres qui décrit la vie psychique d'une œuvre. Le manque de discernement des compositeurs à prendre en compte l'importance du coloris a pour conséquence « que les chefs d'orchestre eux-mêmes ne jugent pas nécessaire d'appeler les parties ainsi sacrifiées à cette vie psychologique totale cependant indispensable à la galvanisation de l'ensemble orchestral[30]. » Pour lui, seul le maître de Bayreuth a su approfondir l'idée poétique et musicale, et cela grâce à trois aspects essentiels : l'emploi du style polyphonique dans toutes sa richesse ; son développement dans le domaine

[24] *Ibid*., p. 258.
[25] GOUBAULT, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration du baroque à l'électronique*, Paris, Minerve, 2009, p. 297.
[26] *Ibid*., STRAUSS, Richard, *op. cit.*
[27] JAMEUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 184.
[28] *Ibid*. STRAUSS, Richard, *op. cit.*, p. 9.
[29] *Ibid*., p. 13.
[30] *Ibid*.

symphonique grâce à l'invention du mécanisme à pistons des instruments à embouchure ; l'extension à tous les instruments de l'orchestre d'une virtuosité technique osée seulement jusque-là, dans le solo de concert. C'est en eux « que réside le secret de l'éloquence et la puissance d'évocation de l'idée wagnérienne dans l'orchestre contemporain[31]. » Ces trois aspects révèlent les liens qui existent pour Strauss entre le coloris-timbre et la dimension psychologique de l'œuvre. Comme nous l'avons déjà relevé, le choix des instruments solistes, pour l'expression des thèmes ou motifs importants de l'œuvre, participe à la création chez l'auditeur de scènes en rapport avec le sujet littéraire.

Le timbre devient un indicateur d'émotions, l'instigateur de la trame psychologique qui traverse le poème symphonique. L'auditeur peut ainsi imaginer le déroulement de l'action et surtout se représenter l'état d'esprit, les émotions qui traversent les protagonistes. Pour illustrer cette idée, je ne puiserai qu'un exemple dans la partition de Strauss, - parmi d'autres possibles, tant la pièce en contient - : la séquence qui s'étend de L à P (mes. 232 à 342). Dans ce passage, abordé précédemment, nous entendons un solo de hautbois qui symbolise l'idéal féminin, notamment Anna. La mélodie en Sol majeur débute sur un intervalle d'octave *ré-ré* et reste quelques mesures autour de la dominante avant de revenir progressivement sur la tonique *sol* en passant par le *la*. L'accompagnement et les procédés d'écriture instrumentale développés dans leur registre grave et médium, l'intensité *pianissimo*, le tempo à 76 à la blanche et l'agogique *a tempo ma tranquillo*, renforce la clarté et l'humilité avec laquelle l'héroïne apparaît dans l'œuvre. Ce motif d'une grande tendresse est ensuite repris par bribes dans un dialogue qui mêle la clarinette et le basson. Puis, progressivement, le compositeur introduit le trouble jusqu'à l'évocation de l'obsession de Don Juan aux 4 cors mes. 314 qui reprennent le même motif, toujours en Sol majeur, mais dans un tempo plus soutenu et des trémolos aux violons, décrivant ainsi l'impétuosité, l'impatience, voire la violence du héros. Cette tension est maintenue dans les mesures suivantes avec l'utilisation de bribes du motif de deux mesures, puis le retour progressif de tout l'orchestre et du motif symbolisant Don Juan aux cordes (mes. 337). La succession des timbres associée aux expositions et reprises des différents motifs, sur les nuances et tempos plus intenses, permettent à l'auditeur de s'imaginer les différents épisodes qui structurent la scène allant du motif de l'héroïne au trouble de Don Juan. Les timbres instrumentaux, plus exactement les coloris sonores, font plus que décrire une action, ils traduisent les émotions, les états des protagonistes, et font de l'auditeur un spectateur. Cela vérifie l'idée d'une musique cinématographique exprimée par Debussy. L'auditeur s'imagine la scène comme s'il la voyait.

L'ensemble de ces éléments concernant l'instrumentation, l'orchestration, l'association des timbres comme coloris sonores, permet de valider l'hypothèse d'une œuvre qui contient en germes les caractéristiques de l'expressionnisme musical, bien avant que celui-ci ne soit défini ou conscientisé par les compositeurs. Pour autant, il nous semble que la partition de Strauss recèle encore d'autres indicateurs de ce mouvement à venir.

II. Expressionnisme et forme musicale

[31] *Ibid*.

Les trois sous-parties qui suivent, sont plus succinctes, mais nous semblent importantes, car elles permettent de faire un lien entre ce qui est en germe dans cette œuvre et ce qui dépasse parfois le cadre strictement musical.

II. 1. Du poème sonore à la mélodie de timbre

Strauss a voulu composer avec ses poèmes symphoniques des *Tondichtungen*, des poèmes sonores. La citation mise en exergue de cet article l'affirme : « Des idées nouvelles doivent se chercher des formes nouvelles[32] ». Nous avons observé comment d'un genre narratif et descriptif, inspiré par le modèle lisztien de *Mazeppa*, Strauss élabore un poème sonore où l'auditeur peut suivre l'histoire d'un héros et percevoir la trame psychologique du drame qui se joue entre Don Juan et son double féminin, Anna. Imperceptiblement, Strauss passe ainsi d'une musique qui décrit des scènes à une musique qui suscite l'imaginaire de l'auditeur, non plus seulement au niveau des images, des représentations iconiques, mais dans une tension psychologique qui rend cet auditeur témoin d'un drame qui le concerne. En ce sens, Strauss précède d'une dizaine d'années le projet de Schoenberg dans *La Nuit transfigurée*. La différence entre les deux hommes est que le second, après le succès que lui apporte son œuvre, va poursuivre sa quête du son-timbre jusqu'à créer la *Klangfarbenmelodie*, alors que Strauss s'arrête en chemin après *Elektra*.
A n'en pas douter, la mélodie de timbre, *Klangfarbenmelodie*, doit beaucoup au poème sonore, *Tondichtung*, comme nous avons pu le vérifier dans les lignes précédentes. Il nous semble exister une filiation très forte entre *Don Juan* de Strauss et les *Pièces pour orchestre opus 16* de Schoenberg. Si le viennois reste peu prolixe sur l'influence qu'a pu avoir le berlinois sur cet aspect compositionnel, la manière dont ce dernier est capable de « colorier » ses harmonies précèdent de vingt ans les œuvres du viennois. « La couleur ne résulte pas de la variété des instruments pour lesquels on écrit, elle résulte de la façon dont on les utilise » notait Schoenberg en 1924 dans son article « L'avenir des instruments d'orchestre[33] ». Ses premières œuvres attestent de cette remarque. Et si *Farben* ou *Das obligate Rezitativ*, 3^{e} et 5^{e} pièces de l'opus 16, restent un condensé des premières expériences de couleurs sonores de Schonberg, l'harmonie de couleurs est déjà en germe dans *Don Juan*, soit par le jeu des mouvements polyphoniques (mes. 63 à 72), ou juste avant l'entrée du thème joué au violon solo (mes. 197 à 232), soit par colorations d'harmonies, comme les dernières mesures qui accompagnent la fin de Don Juan.

II. 2. La forme contractée

Strauss précède aussi les viennois dans la contraction des formes. Les analystes, parmi lesquels J. Hepokoski, et notre collègue E. Neymark, notent que « l'on peut déceler dans ce poème symphonique les caractéristiques d'une forme sonate […] mais aussi celles du rondo…[34] ». En effet, cette œuvre est marquée par le retour incessant de certaines bribes de thèmes ou motifs liés au héros, entrecoupés de thèmes symbolisant les différentes facettes de

[32] *Ibid.*, KENNEDY, Michael, *op.cit.*, p. 75.
[33] SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 248.
[34] *Ibid*., NEYMARCK, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 44.

son caractère ou ceux liés à l'idéal féminin ou Anna. Strauss réduit à un seul mouvement des formes caractéristiques de la symphonie. On peut trouver cette réduction maladroite, mais le projet est bien là. Schoenberg utilise le même procédé à partir de *Pelléas et Mélisande*, la forme intégrée, et le systématise dans sa *Kammersymphonie n°1* op. 9. Il n'est pas étonnant que cette idée, qui existe déjà chez Liszt dans sa *Sonate* de 1853, soit connue de Strauss. Cette contraction de la forme représente la volonté d'intégrer et de synthétiser les données formelles et expressives en supprimant les coupures arbitraires en mouvement héritées de la suite de danses. L'histoire de Don Juan est une succession de scènes différentes, où Strauss traite les états d'âmes, les actions, en mêlant les thèmes dans le même mouvement symphonique, précédant d'une certaine façon ce que feront les viennois dix ans plus tard.
Pour autant, cette contraction de la forme n'atteint pas chez Strauss l'aphorisme musical, cette concision expressive chère à Schoenberg, Berg et Webern. Et, elle n'entraîne pas chez le compositeur allemand l'expression par d'autres genres tels que le mimodrame du *Pierrot Lunaire*, ou les pièces pour orchestre qui sont extrêmement courtes. Strauss innove dans la forme, mais ne mène pas plus loin ses expériences sur cet aspect.

II. 3. Don Juan : la mutation du monde musical

A l'instar de l'expressionnisme pictural, *Don Juan* de Strauss clôt la période du « grand » romantisme allemand, allant du dernier Beethoven à Bruckner, tout en semant les idées qui s'épanouiront dans les décennies suivantes. Ce poème symphonique représente une charnière parce qu'il possède les germes d'une autre façon de penser la musique en gardant une même philosophie : celle d'affirmer une esthétique musicale profondément allemande. Lorsque Schoenberg explique dans « Comment on devient un homme seul », en 1937, qu'il n'a « jamais cessé de composer dans le même style et de la même manière depuis [ses] débuts[35] » et que « La seule différence est qu'[il s'en] tire mieux maintenant qu'auparavant[36] », il confirme que ses compositions s'inscrivent dans une continuité historique et musicale qui puisent leurs racines dans la musique austro-germanique. Chez Strauss, *Don Juan* est une étape émancipatrice du jeune compositeur par rapport à son éducation : « Mon éducation m'avait laissé quelques préjugés contre les œuvres de Wagner, et plus encore, de Liszt[37] », et cette œuvre recèle toutes les innovations que le musicien a en tête et qu'il ose enfin mettre par écrit, en notes sur du papier réglé. Du retour aux principes fondateurs de la musique symphonique, de l'orchestration, du poème symphonique, à l'insolent élargissement de la forme, au traitement sonore et de l'écriture, pour sortir du poids des conventions, *Don Juan* est une œuvre en mutation dont les principes compositionnels (forme, timbre, mélodies et harmonies) ne seront totalement maîtrisés que dans les poèmes symphoniques suivants, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathoustra*, et plus encore dans les deux opéras, *Salomé* et *Elektra*. D'une certaine façon, ce *Tondichtung* ne s'accomplira totalement que dans la maîtrise orchestrale et vocale des *Vier letzte Lieder* (*Les quatre derniers lieder*) composés en 1948.

[35] *Ibid*., SCHOENBERG, Arnold, *op. cit.*, p. 17.
[36] *Ibid*.
[37] *Ibid*., KENNEDY, Michael, *op. cit.*, p. 75.

III. L'évolution du sujet même de *Don Juan* : du Don Juan de Tirso à celui de Lenau

Avec cette dernière partie, nous souhaitons élargir la réflexion, que suscite le sujet de l'œuvre, aux mondes de la littérature et de la peinture.

L'invité de pierre du moine Gabriel Tellez, plus connu sous son nom de dramaturge Tirso de Molina repose sur trois invariants : l'Inconstant – séducteur ; le groupe féminin – Anna et les autres ; le Mort – celui par qui le châtiment arrive. Mais chez les prédécesseurs de Nicolas Lenau - auteur de l'œuvre à partir de laquelle Strauss pense son poème symphonique -, Don Juan est un homme qui cherche à se prouver, par ses excès de séducteur, l'existence de Dieu. Les femmes, ou la femme, n'est présente que parce qu'elle représente une forme d'interdit, de transgression, qui permet ainsi aux écrivains du 17e siècle de mettre en exergue la nécessité du châtiment divin. Au 18e siècle, Don Juan est plus proche « De la carrière du rouet » dont Hogarth a décrit en 1715 les turpitudes dans les huit planches narrant la vie de Tom Rakewell[38]. C'est le siècle de la naissance du libéralisme anglais, et Tom représente ce qu'il peut y avoir de plus perverti et surtout l'exemple à ne pas suivre. Ainsi, le mythe de Don Juan, dont Tom Rakewell n'est que l'avatar bourgeois, passe d'un discours sur la foi au discours moral. Au 19e siècle, le mythe évolue sous l'influence de la dialectique hégélienne, et « Donna Anna fait pendant à Don Juan… », Jean Rousset précise qu'« un lien profond le lie à celle qui résume en elle toute les femmes[39]. » C'est à cette époque que Nicolas Lenau compose « une œuvre rhapsodique par épisodes juxtaposés[40] ». Le Don Juan du 19e siècle devient un séducteur qui cherche à se comprendre en découvrant l'idéal féminin, et Anna n'en est qu'une représentation. Cette recherche de soi à travers l'autre échoue dans l'histoire de Lenau car au lieu de lui permettre de se révéler, Don Juan devient Narcisse. Cette mutation du mythe en drame psychologique est audible dans l'œuvre de Richard Strauss. La musique du compositeur berlinois accompagne cette mutation en la transcrivant en une succession de mélodies, le tournoiement des motifs, d'incises rythmiques, l'agencement de tempos, d'harmonies rehaussées par les timbres et l'orchestration, qui décrivent les tourments que traversent les protagonistes.
Le *Don Juan* de Strauss nous donne à entendre et à imaginer un autre héros que ceux décrits aux siècles précédents. L'auditeur perçoit la fougue, l'âme conquérante, mais aussi les tourments d'une âme devenue trop narcissique pour trouver dans l'idéal féminin une réponse à sa propre existence.

L'œuvre de Strauss change notre perception du héros et du mythe. Par l'écoute, nous accédons à l'âme de Don Juan. La musique éveille chez l'auditeur des émotions plus intimes qui soulèvent bien des questionnements. Les lignes mélodiques de Strauss, leurs parcours tourbillonnants, parfois brisés, ne sont pas sans évoquer les toiles des peintres sécessionnistes tels Klimt ou Schiele, deux peintres de la féminité, aux esthétiques réellement opposées, et où

[38] Rakewell que l'on peut traduire par « "bon" rouet ». Stravinsky compose entre 1948 et 1951 son opéra *The Rake's Progress* à partir de ces dessins d'Hogarth et sur un livret de Wystan Hugh Auden.
[39] ROUSSET, Jean, « Don Juan ou les métamorphoses d'une structure », *Obliques – Don Juan*, numéro spécial, 3e trimestre 1981, p. 30.
[40] MASSIN, Jean, *Don Juan*, Bruxelles, Complexes, 1993, p. 62.

les lignes sont aussi toutes en courbes ou en ruptures[41]. Ses contrastes des couleurs, des lignes, des émotions, correspondent à la musique de Strauss.

Conclusion

Notre réflexion partait de l'hypothèse que *Don Juan* op. 20 de Richard Strauss marque les prémisses d'un expressionnisme musical en devenir qui ne se déclare totalement qu'avec les premières œuvres des compositeurs de la Seconde école de Vienne, et plus spécifiquement celles d'Arnold Schoenberg. En comparant quelques écrits de compositeur berlinois à ceux postérieurs de vingt ans du compositeur viennois, nous avons observé et constaté une proximité de points de vue concernant l'écriture, le traitement mélodique et harmonique et surtout l'approche de la couleur à l'orchestre par une réflexion sur l'instrumentation et sur le timbre. Cette proximité s'explique par l'origine même des sources auxquelles se réfèrent les deux musiciens. Avant Schoenberg, Strauss explique combien il a été influencé par Schumann et Brahms. Il doit à Alexandre Ritter son complément de formation dans l'orchestration et la compréhension de formes intégrées, tels qu'ont pu les développer Wagner pour l'orchestre et Liszt pour la forme. Strauss revendique son profond attachement au classicisme viennois pour ce qui concerne le timbre, notamment par la reconnaissance des œuvres de Haydn et Mozart, sans oublier Beethoven pour la symphonie. Cette reconnaissance aux grands aînés, qu'ils soient proches ou éloignés, est aussi la marque de Schoenberg. Cependant, Strauss pose dans son opus 20 les premiers éléments caractéristiques de l'expressionnisme musical, notamment par la prise en compte d'une dimension psychologique qui apparaît avec l'attention portée aux timbres comme coloris d'un orchestre, non plus objet mais acteur musical, qui raconte et peint, avec ces mélanges de timbre, les états d'âme et péripéties des personnages. Au niveau de la forme, il synthétise des formes classiques, la forme sonate et la forme rondo, dans un syncrétisme formel qui lui permet de donner une plus grande intensité à l'action dramatique et au développement de la trame psychologique qui sous-tend le poème de Nicolas Lenau. Enfin, Strauss tient compte des réflexions qui traversent *l'intelligentsia* munichoise au cours des années 1880-1900, et des apports des artistes de la Sécession créée en 1892, contemporains de la première exécution de *Don Juan*. Cette œuvre révèle à quel point ce jeune compositeur est pleinement à l'avant-garde de la création artistique de son temps.

BIBLIOGRAPHIE

CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
« *Don Juan* de Richard Strauss, Concerts Colonne », *La Revue Musicale*, 1re avril 1907, 7e année, p. 172.

[41] *Cf.* Gustav Klimt, les portraits d'Emilie Flöge, d'Adèle Bloch Bauer, ou sa fameuse Judith. Egon Schiele, *Portait de Gerti Schiele* (1909) aux nus féminins.

GEVAERT, François-Auguste, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris – Bruxelles, Lemoine et Fils éditeurs, 1885.
GEVAERT, François-Auguste, *Traité d'instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans l'application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfare, etc.* Gand, Gevaert, éditeur, Md de musique et facteur de piano, 1863.
GOLEA, Antoine, *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1965.
GOUBAULT, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration du baroque à l'électronique*, Paris, Minerve, 2009.
HEPOKOSKI, J., « Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero ? Strauss's Don Juan Reinvestigated » *in* Brian Gilliam (éd.), *Richard Strauss: new Perspectives on the composer and his work*, Duke University Press Books, 1997, p. 135-175.
JAMEUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002.
JAMEUX, Dominique, *Richard Strauss*, Paris, Hachette, 1986.
KENNEDY, Michael, *Richard Strauss*, Paris, Fayard, 1999.
MASSIN, Jean, *Don Juan*, Bruxelles, Complexes, 1993.
NEYMARCK, Emmanuelle, « *Don Juan* op. 20, Richard Strauss », *L'Éducation musicale, Baccalauréat 2013*, septembre-octobre 2012, supplément n° 577, p. 43-51.
POIRIER, Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995.
ROUSSET, Jean, « Don Juan ou les métamorphoses d'une structure », *Obliques – Don Juan*, numéro spécial, 3e trimestre 1981.
SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1977.
STRAUSS, Richard, *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz. Commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par Ernest Closson*, Leipzig, C.F. Peters, 1909.
TERRIEN, Pascal (sous la direction de), *Autour d'Elektra de Richard Strauss, Les cahiers du CERCI n°3*, Université de Nantes, 2008, rééd. 2009.
TERRIEN, Pascal, « La *Salomé* de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne », *in* Hamidovíc, David (éd.), *La rumeur de Salomé*, collection Cerf Histoire, Paris, éditions du Cerf, p. 111-121, à paraître.
VELLY, Jean-Jacques, *Richard Strauss : l'orchestration dans les poèmes symphoniques. Langage, technique et esthétique*, Université Paris IV-Sorbonne, 1992, Thèse de Doctorat.
ZWANG, Philippe, « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Richard Strauss », *L'Éducation musicale, Baccalauréat 2013*, septembre-octobre 2012, supplément n° 577, p. 18-41.

Écoutes complémentaires :

Richard Strauss, *Mort et Transfiguration* op. 24 et les autres poèmes symphoniques, ses opéras *Salomé* et *Elektra*, ainsi que les *Quatre derniers lieder*.

Arnold Schoenberg, *Pelléas et Mélisande*, poème symphonique op. 5 ; *Verklärte Nacht* op. 4 (*La Nuit transfigurée*) ; *Kammersymphonie* op. 9 (*Symphonie de chambre* op. 9) ; *Erwartung* op. 17.

Anton Webern, *Passacaille* op. 1.