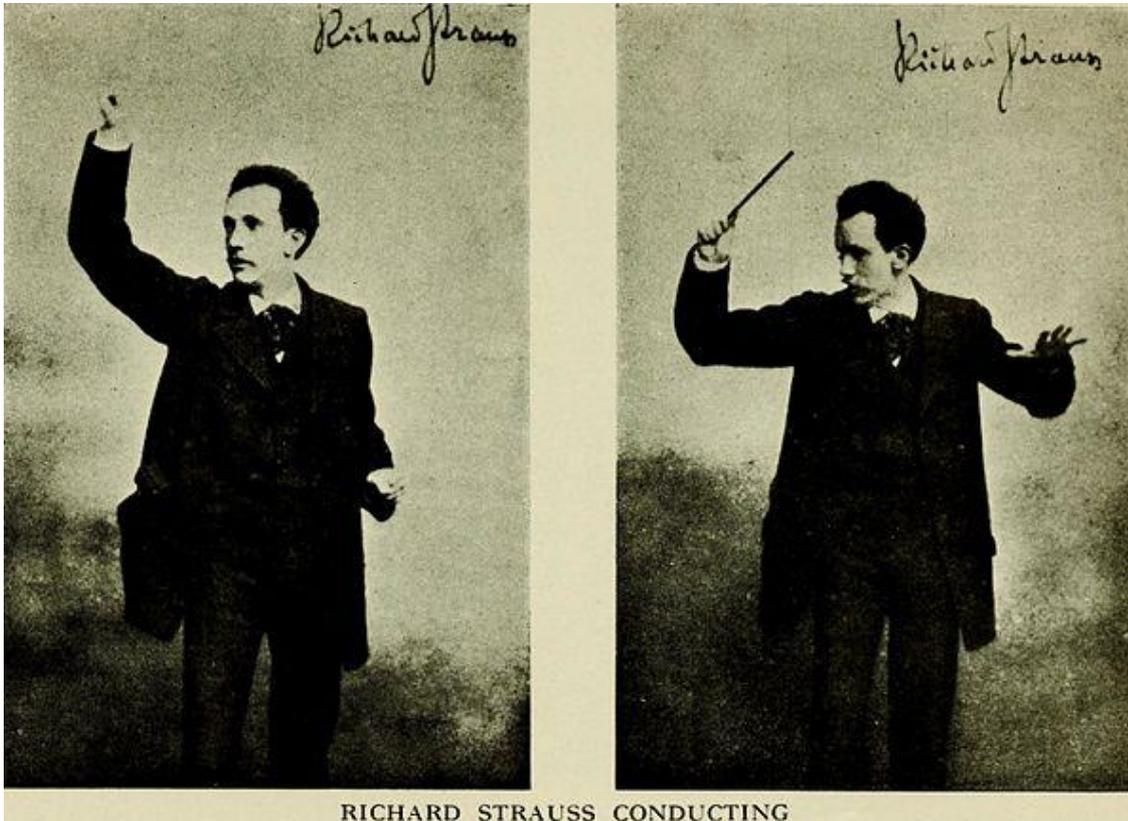


HEMU, septembre 2017

Mathilde Reichler, cours de synthèse

## Richard Strauss, *Salomé*



« La lutte entre la parole et le son a été dès le début le grand problème de ma vie et s'est terminée dans *Capriccio* par un point d'interrogation ! »

## **Présentation du programme et calendrier de l'année**

**1ère session** (*Salomé* de Richard Strauss):

20 et 27 septembre, 4, 11 et 18 octobre, 1<sup>er</sup> novembre

**2ème session** (*Wozzeck* d'Alban Berg):

6, 13 et 20 décembre, 10, 17 et 24 janvier

**3ème session** (*L'histoire du soldat* d'Igor Stravinsky): 28 mars, 11 et 18 avril, 2 mai

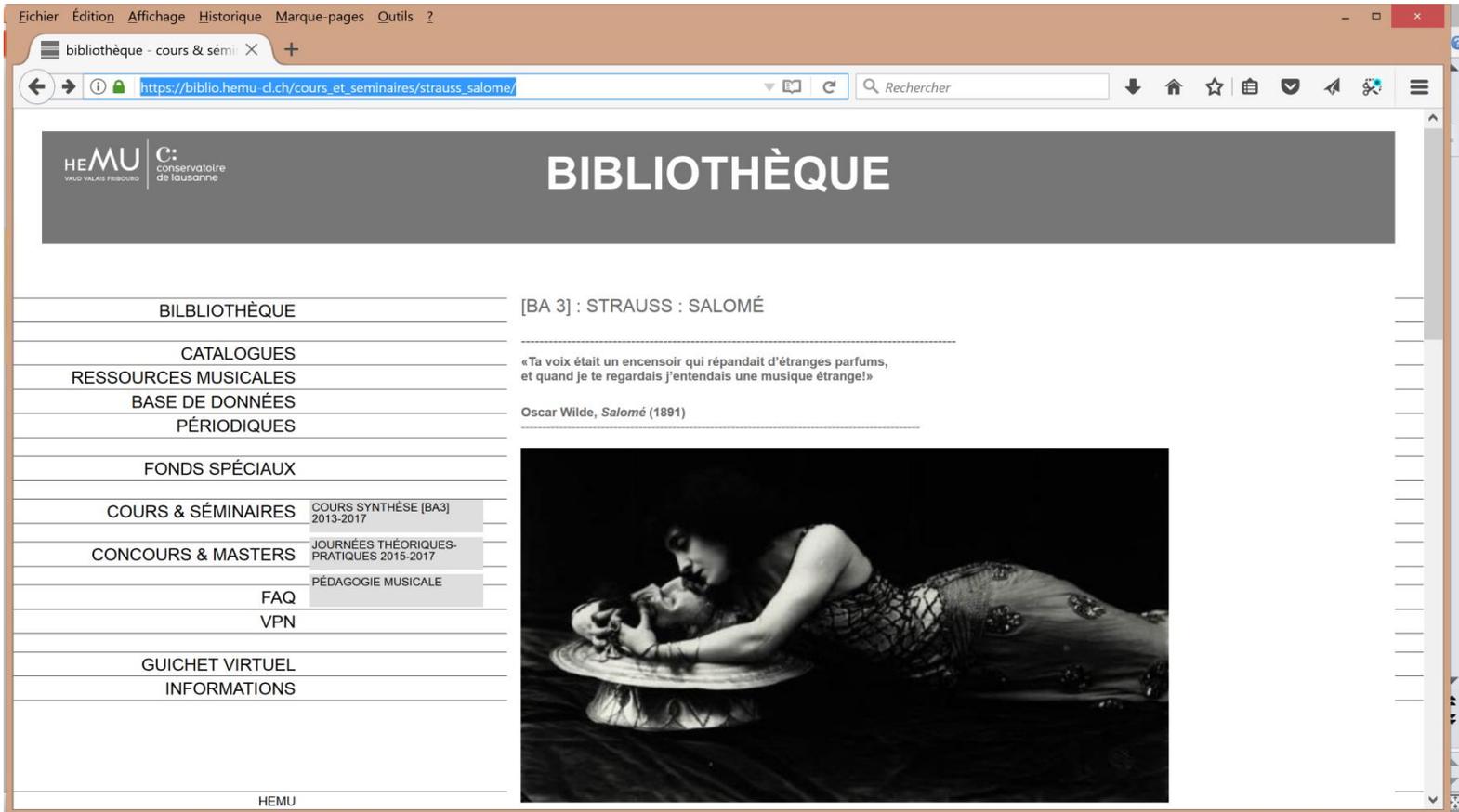
### **Evaluations:**

**TEST écrit:** mercredi 31 janvier 2018, 8h15-11h30, studio 311

**ORAL (analyse ou écriture):** lundi 11 et mardi 12 juin 2018

## Supports de cours:

[https://biblio.hemu-cl.ch/cours\\_et\\_seminaires](https://biblio.hemu-cl.ch/cours_et_seminaires)



The screenshot shows a web browser window displaying the HEMU library website. The browser's address bar shows the URL [https://biblio.hemu-cl.ch/cours\\_et\\_seminaires/strauss\\_salome/](https://biblio.hemu-cl.ch/cours_et_seminaires/strauss_salome/). The website header features the HEMU logo (HEMU VAUD VALAIS Fribourg conservatoire de lausanne) and the word "BIBLIOTHÈQUE" in large white letters on a dark background.

The main content area is divided into two columns. The left column is a navigation menu with the following items: BILBLIOTHÈQUE, CATALOGUES, RESSOURCES MUSICALES, BASE DE DONNÉES, PÉRIODIQUES, FONDS SPÉCIAUX, COURS & SÉMINAIRES, CONCOURS & MASTERS, FAQ, VPN, GUICHET VIRTUEL, and INFORMATIONS. The "COURS & SÉMINAIRES" item is expanded, showing sub-items: COURS SYNTHÈSE [BA3] 2013-2017, JOURNÉES THÉORIQUES-PRATIQUES 2015-2017, and PÉDAGOGIE MUSICALE.

The right column displays the course title "[BA 3] : STRAUSS : SALOMÉ". Below the title is a quote: «Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais j'entendais une musique étrange!». Underneath the quote is the author information: Oscar Wilde, *Salomé* (1891).

Below the text is a black and white photograph of a woman in a dark, patterned dress leaning over a man who is lying down. She is holding a small object, possibly a flower or a piece of jewelry, near his face. The scene is dramatically lit, with strong shadows.

At the bottom left of the page, the text "HEMU" is visible.

## La dramaturgie musicale à l'opéra: Quelques citations pour entrer dans la problématique

### Richard STRAUSS:

« Nous savons que ce ne sont pas les mots du poète, s'appelât-il Goethe ou Schiller, qui peuvent déterminer la musique ; cela, seul le drame en est capable, c'est-à-dire non pas le poème dramatique, mais le drame en mouvement réellement devant nos yeux, image devenue visible de la musique [...]. »

Cité et traduit par Bernard BANOUN, in *L'opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris, Fayard, 2000, p. 95.

(Citation évoquant un autre Richard, modèle incontournable de Strauss: voir p. suivante)

## Richard WAGNER (1813 – 1883)

### Mettre le texte et la musique au service du drame

« A mon avis pourtant, il ne faut ni force ni contrainte, et encore moins de courage et de témérité, puisqu'il ne s'agit que de reconnaître simplement et sans montrer aucune surprise un [fait] de notoriété publique et dès longtemps éprouvé ; mais qui aujourd'hui est devenu incontestable. J'hésite presque à prononcer d'une voix *solennelle* la brève formule [qui résulte] de la découverte de l'erreur, parce que j'aurais honte de proclamer avec l'importance d'une nouveauté considérable une chose aussi claire, simple et certaine en soi-même, qui, à mon avis, devrait depuis longtemps et avec certitude être connue du monde entier. Si pourtant j'énonce cette formule d'une voix plus forte, si je proclame que *l'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce QUE L'ON A FAIT D'UN MOYEN D'EXPRESSION (LA MUSIQUE) LE BUT, ET RECIPROQUEMENT, DU BUT DE L'EXPRESSION (LE DRAME), LE MOYEN*, ce n'est pas par [un sentiment de] vaine illusion d'avoir trouvé quelque chose de nouveau, mais dans le but de rendre parfaitement saisissable l'erreur découverte dans cette formule, afin de combattre ainsi la misérable médiocrité répandue aujourd'hui chez nous dans l'art et la critique. Si nous éclairons, à la lueur de la vérité contenue dans la découverte de cette erreur, les productions de notre art et [de notre] critique d'opéra, il nous faudra bien reconnaître avec étonnement dans quel labyrinthe de folie nous nous sommes agités jusqu'ici en créant et en critiquant [...].

Wagner, *Oper und Drama* (1851), Introduction. Tiré de Richard WAGNER, *Opéra et Drame*, t. 1, trad. J.-G. Prod'homme, Ed. d'Aujourd'hui, Les Introuvables, 1982 [1910], pp. 60-3.

**Hector BERLIOZ (1803 – 1869)** (à propos de la difficulté de respecter le texte, et de trouver en même temps la forme musicale):

« Ce qu'il y a d'immensément difficile là-dedans, c'est de trouver la *forme* musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas, ou n'est plus que l'esclave humiliée de la parole. [...] Trouver le moyen d'être *expressif, vrai*, sans cesser d'être musicien, et donner tout au contraire des moyens nouveaux d'action à la musique, voilà le problème. »

Berlioz, lettre à la Princesse Sayn-Wittgenstein, à propos de son opéra *Les Troyen*, le 12 août 1856. In Hector BERLIOZ, *Correspondance Générale*, sous la dir. de Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1989, vol. 5, p. 352.

## Richard STRAUSS:

« La lutte entre la parole et le son a été dès le début le grand problème de ma vie et s'est terminée dans *Capriccio* par un point d'interrogation ! »

*In* Richard STRAUSS, *Anecdotes et Souvenirs*, trad. Pierre Meylan et Jean Schneider, Lausanne, éditions du Cervin, 1951, p. 49.

# Pour situer Richard Strauss... Galerie de portraits

**Richard Strauss (1864 - 1949)**



**Puccini (1858-1924)**

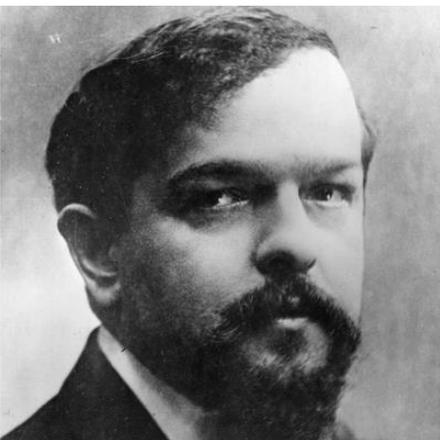
**Sibelius (1865 -1957)**



**Mahler (1860 - 1911)**



**Debussy (1862-1918)**



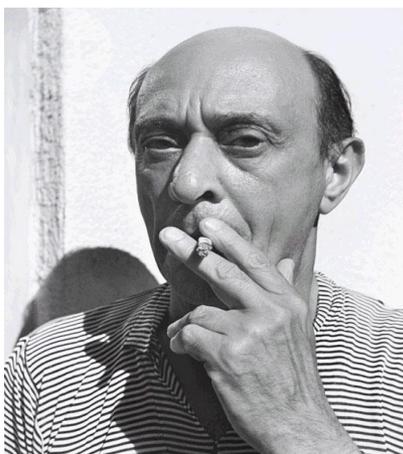
**Janáček (1854-1928)**



**Bartók  
(1881-1945)**



**Webern (1883-1945)**



**Schoenberg (1874-1951)**



**Stravinsky (1882-1971)**



**Berg (1885-1935)**

## Situation de *Salomé* dans la carrière de Richard Strauss (1864-1949)

Compositeur qui opère une jonction (large, comme on le voit à ses dates de vie et de mort) entre le 19<sup>ème</sup> et le 20<sup>ème</sup> siècle, Richard Strauss est un exact contemporain de Sibelius, qu'on associe à l'éveil des traditions nationales en musique, tout comme Janáček (un peu plus âgé) et, pour la génération suivante, Bartók et Stravinsky (dans sa première période). Strauss est aussi quasiment contemporain de Debussy et de Mahler, tous deux clairement associés au courant moderniste, mais qui ont été très tôt emportés par la maladie.

Ainsi la carrière de Strauss – longue et riche – a pris racine dans un 19<sup>ème</sup> siècle encore bien romantique (Wagner meurt en 1883, Brahms en 1897, Verdi en 1901...), pour se terminer à une époque où, déjà, naît le courant de Darmstadt, qui poursuit les principes de l'écriture dodécaphonique, en prenant Webern pour modèle d'un sérialisme dit « intégral ». C'est donc au moment où se forme la deuxième génération de compositeurs avant-gardistes que Strauss écrit ses dernières œuvres. Or, celles-ci le situent dans un post-romantisme que beaucoup ont considéré comme « attardé » : a-t-on le droit d'écrire les *4 letzte Lieder* (1948) après la deuxième Guerre mondiale, demandent même certains ? Le langage (tonal, très romantique), la vocalité, la sensualité, la beauté mais aussi le kitsch de ce style du dernier Strauss semblant presque une fuite ou un refus de voir et d'accepter ce qu'est alors l'Europe au lendemain de la guerre, après les terreurs et les abominations du 3<sup>ème</sup> Reich. Schoenberg, à cette époque, qui a émigré aux États-Unis, compose *Le Survivant de Varsovie* (1947) – une œuvre sans concession, âpre et sombre. Stravinsky lui-même, compositeur de flamboyants ballets russes pour Diaghilev au début du siècle, puis d'œuvres dans le style néo-classique, revisitant la musique baroque et classique avec la touche de distanciation qui lui est propre, se met lui aussi à expérimenter le sérialisme dans les années 50.

Car il faut rappeler, dans ce très bref panorama (fort incomplet au demeurant), que les compositeurs de la deuxième École de Vienne (et Vienne est le trait d'union entre Strauss, Mahler, Schoenberg et ses élèves : Berg et Webern) ont quitté la tonalité autour de 1910, tandis que Strauss lui est toujours resté fidèle. Aux côtés de la jeune génération, de l'avant-garde, le dernier Strauss apparaît ainsi comme foncièrement tourné vers le passé, résistant à l'évolution nécessaire, historique pourrait-on dire (dans une perspective marxiste de l'Histoire), du langage et des formes musicales.

Mais tout cela est de la musique d'avenir : avec *Salomé*, nous nous trouvons bien plus tôt dans la carrière de Strauss. Et c'est extrêmement intéressant de situer notre opéra par rapport à cette problématique « esthétique » et historique. Car la succession *Salomé* (1905) / *Elektra* (1909) va propulser Strauss dans l'avant-garde du début du 20ème siècle. Avec leur langage très moderne, très audacieux pour l'époque, très chromatique, parfois polytonal, ces deux opéras ont beaucoup décontenancé, et ont valu à Strauss la méfiance des conservateurs d'un côté (voir page suivante pour la réaction de Cosima Wagner ainsi que du père de Strauss, pour exemple), mais l'approbation des modernistes de l'autre. Ce qui fait que le retour à une forme plus traditionnelle de romantisme, voire de classicisme (Strauss, au passage, avait hérité de son père un amour inconditionnel de Mozart, à qui il vouait un véritable culte, et certains de ses opéras s'en ressentent clairement), aura tendance à être perçu comme une trahison, aux yeux des tenants d'un renouvellement constant du langage et des formes artistiques.

# Richard STRAUSS

« Mon bon père, lorsque je lui jouai au piano deux ou trois mois avant sa mort quelques pages de ma partition, ne put s'empêcher d'exhaler son désespoir : « Mon Dieu, quelle musique nerveuse ! C'est exactement comme si vous aviez une colonne de hannetons qui vous monteraient dans les pantalons. » Il n'avait pas tout à fait tort. Cosima Wagner, qui me sollicita, à Berlin, de lui interpréter quelques passages (bien que je lui aie déconseillé cette épreuve), fit la remarque après la scène finale : « C'est de l'hystérie ! Vous êtes pour l'exotisme, Siegfried pour le populaire ! ».

*In Richard Strauss, Souvenirs et Anecdotes, p. 44.*

## Liste des opéras de Richard Strauss

- [Guntram, Op.25](#) (1894)
- [Feuersnot, Op.50](#) (1901)
- **Salome, Op.54** (1905)
- [Elektra, Op.58](#) (1909)
- [Der Rosenkavalier, Op.59](#) (1911)
- [Ariadne auf Naxos, Op.60](#) (1916)
- [Die Frau ohne Schatten, Op.65](#) (1918)
- [Intermezzo, Op.72](#) (1924)
- [Die ägyptische Helena, Op.75](#) (1927)
- [Arabella, Op.79](#) (1932)
- [Die schweigsame Frau, Op.80](#) (1934)
- [Friedenstag, Op.81](#) (1938)
- [Daphne, Op.82](#) (1938)
- [Die Liebe der Danae, Op.83](#) (1940)
- [Capriccio, Op.85](#) (1942)

Pour cerner la place de *Salomé* d'un peu plus près dans la carrière de Strauss, il faut encore dire qu'au moment de sa composition, Strauss est un pianiste et chef d'orchestre réputé, qui n'a pas encore de nom dans l'histoire de l'opéra. Avant de se lancer dans une carrière lyrique d'une ambition impressionnante (la liste de ses opéras parle d'elle même : nous avons affaire à l'un des plus prolifiques compositeurs d'opéra du 20ème siècle, avec 15 titres, dont seuls les deux premiers ne sont plus joués!!), Strauss a été confronté à la difficulté d'écrire après Wagner. Et il n'est pas le seul : beaucoup de compositeurs, notamment de tradition germanique (mais le phénomène s'observe aussi en France) ont été tellement subjugués et fascinés par l'accomplissement de Wagner dans ce domaine, qu'il leur a été pour ainsi dire impossible de se confronter au genre.

Au début de sa carrière, Strauss, fervent admirateur de « l'enchanteur de Bayreuth », s'est pour ainsi dire « réfugié » dans le poème symphonique. Ce sont eux qui l'ont rendu célèbre, et qui l'ont placé dans la tradition de la musique à programme : on peut ici citer *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Mort et Transfiguration*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Une Vie de héros* – autant d'œuvres au contenu clairement narratif, qu'on pourrait presque voir comme des sortes d'opéras sans paroles.

## Liste des Poèmes symphoniques de Richard Strauss

[\*Aus Italien\*](#), op.16 (1886)

[\*Don Juan\*](#), op.20 (1889)

[\*Macbeth\*](#), op.23 (1888/90)

[\*Mort et Transfiguration\*](#), op.24 (1891)

[\*Till l'Espiègle\*](#), op.28 (1895)

[\*Ainsi parlait Zarathoustra\*](#) (*Also sprach Zarathustra*), op.30 (1896)

[\*Don Quichotte : Variations fantastiques sur un thème chevaleresque\*](#), op.35 (1897)

[\*Une vie de héros\*](#), op.40 (1899)

[\*Sinfonia Domestica\*](#), op.53 (1904)

[\*Une symphonie alpestre\*](#), op.64 (1915)



Mais Strauss rêve de mots, de voix : la voix lyrique est l'une de ses grandes passions, lui qui est marié à une chanteuse, et qui accompagne des chanteurs en récital comme pianiste, qui dirige de l'opéra comme chef d'orchestre... Il s'est déjà confronté à deux reprises au genre : il a composé *Guntram* (1894), sur un livret de son cru, qui renvoie très clairement au modèle wagnérien (mais avec passablement de lourdeurs) – et *Feuersnot* (1901), sur un livret de Ernst von Wolzogen. Malgré son succès, ce deuxième essai dans le genre lyrique, comme le premier, laisse Strauss visiblement insatisfait.

Il manque au compositeur un bon livret, qui soit à la hauteur de ses exigences en matière de littérature et qui puisse respecter les principes de Wagner, sans le maintenir dans une dépendance vis-à-vis de son modèle... Ce livret, ce sera précisément *Salomé*, pièce du sulfureux Oscar Wilde, écrite en français en 1891.



## ***Salomé* et la question de l'opéra littéraire**

Strauss découvre le texte de Wilde en 1901. Si l'on en croit les *Anecdotes et Souvenirs* laissés par le compositeur, le « coup de foudre » est immédiat. L'année suivante, le compositeur assiste à une représentation de la pièce à Berlin, dans une mise en scène de Max Reinhardt - l'un des grands hommes de théâtre de son temps, très proche de Strauss. Il rencontre à cette occasion une connaissance qui lui dit : « Strauss, voilà un sujet d'opéra pour vous ». Strauss de répondre qu'il a déjà commencé à écrire la musique (*Anecdotes et Souvenirs*, p. 42)!

Délaissant rapidement les vers que lui avaient proposé un poète viennois nommé Antoine Lindner, le compositeur revient au texte original, en prose, d'Oscar Wilde, tel qu'il avait été traduit en allemand par Hedwig Lachmann (une femme de lettre allemande, poétesse et traductrice de nombreux ouvrages) en 1903.

## Richard Strauss:

« Je lui donnai mon accord et il m'envoya quelques scènes du début, habilement mises en vers. Mais je n'arrivais pas à me décider, jusqu'au jour où j'eus cette révélation : pourquoi ne pas commencer, tout simplement, par mettre en musique « Que la princesse Salomé est belle ce soir ! » Après quoi il ne fut pas bien difficile de nettoyer la pièce de toute la très belle littérature qu'elle contient pour en faire un fort beau "livret". »

*Op. cit.*, p. 42 (mais ici dans la traduction de l'Avant-Scène Opéra, p. 60, nettement meilleure)

Il est intéressant de constater le fait que Strauss, finalement, ait rejeté les vers du poète Antoine Lindner, revenant à la prose de Wilde telle qu'elle avait été traduite en allemand. Ce n'est pourtant pas ainsi que l'on procédait traditionnellement pour « fabriquer » un livret à partir d'une source littéraire (roman, légende, pièce de théâtre) : on élaguait alors passablement (un texte chanté prenant toujours plus de temps qu'un texte parlé), on ajoutait quelques thèmes « lyriques » s'ils faisaient défaut (amour, jalousie, colère...), on ménageait des airs et des ensembles, éventuellement des chœurs, et surtout, on versifiait. Car la prose passait pour être « anti-musicale », c'est pourquoi les librettistes concevaient de beaux vers rimés et bien rythmés, sur lesquels les phrases musicales pourraient facilement s'adapter. Mais les goûts sont en train de changer : la prose devient intéressante aux yeux des compositeurs, justement parce qu'elle autorise une plus grande liberté rythmique et qu'elle offre la possibilité de se détacher de la périodicité et de la carrure métrique. Du point de vue de l'histoire du genre, le geste de Strauss est donc tout à fait emblématique.

Par ailleurs, à l'époque où Strauss se passionne pour la *Salomé* d'Oscar Wilde, Debussy prépare la création de *Pelléas et Mélisande*, écrit directement sur le texte de Maeterlinck (1902), en prose lui aussi. Un peu plus tard, Berg donnera un autre chef d'œuvre du genre, avec *Wozzeck* (1925), sur la pièce de Georg Büchner, dans une prose encore plus crue et réaliste que celle des deux auteurs symbolistes mentionnés.

Strauss n'est pas le premier à faire le choix de partir directement d'une œuvre littéraire pour écrire son opéra. Il poursuit là une tradition dont il faut aller chercher les racines en Russie, au siècle de l'âge d'or de la littérature russe, alors que des musiciens comme Dargomyjski et Moussorgski donnent les premiers exemples de ce qu'on appellera plus tard l'« **opéra littéraire** »<sup>1</sup>. Le premier choisit une tragédie de Pouchkine (*Le Convive de pierre*, variation sur le mythe de Don Juan, création posthume en 1872), et le deuxième une comédie de Gogol (*Le Mariage*, 1868). Dans les deux cas, le texte de départ est utilisé tel quel, pratiquement sans changement. Dargomyjski et Moussorgski seront suivis plus tard par leurs compatriotes Rimski-Korsakov (*Mozart et Salieri*, 1897), César Cui (*Le Festin pendant la peste*, 1901) et Rachmaninov (*Le Chevalier avare*, 1906), qui mettront à leur tour en musique textuellement les trois tragédies de Pouchkine en 1 acte.

Par ailleurs, le modèle wagnérien s'impose pour expliquer le choix de Strauss de travailler sur un texte conçu comme un dialogue très continu, excluant a priori les ensembles (duos, trios, etc.) ou autres situations conventionnelles, et privilégiant le modèle théâtral.

La présence de la danse de Salomé, intégrée à l'action mais laissée à une innocente didascalie dans la pièce de Wilde, a toutefois certainement poussé le compositeur à choisir ce texte pour base de son opéra. Introduisant une grande page instrumentale de caractère exotique au cœur de l'action, cette danse intègre à la dramaturgie une scène de genre très appréciée dans le contexte d'un opéra.

1. Après *Salomé*, Strauss trouvera une solution idéale dans sa collaboration avec l'écrivain Hugo von Hofmannstahl, qui sera son complice pour une éblouissante série de chefs d'œuvre (*Elektra*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, *La Femme sans ombre*,...).

## ***Salomé (1905)***

### Résumé scène 1 (scène d'«exposition»)

Le Page et Narraboth (jeune Syrien, capitaine de la garde) discutent sur une terrasse du Palais d'Hérode, tétraque de Judée. Narraboth est envoûté par la beauté de la Princesse Salomé, fille d'Hérodiad (« Comme la Princesse Salomé est belle ce soir »). Le Page presse Narraboth d'arrêter de la regarder de façon aussi insistante : « Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur. » A l'intérieur du Palais, le tétraque festoie avec ses invités. Il est d'humeur sombre. On apprend, par la conversation de deux soldats et d'un personnage nommé le Cappadocien, qu'il a fait enfermer dans une citerne le prophète Iokanaan, dont la voix puissante nous parvient depuis le fond du puits.

# Livret *Salomé*, scène 1

- Salomé -

## **SALOMÉ**

Richard Strauss

Livret d'après la pièce écrite en français d'Oscar Wilde,  
Traduction allemande de Edwig Lachmann

-----  
Le livret de Salomé est tiré de la pièce, écrite directement en français, d'Oscar Wilde, et le mot n'est pas trop fort puisque le librettiste n'a fait que traduire en allemand le texte original, en faisant des coupes et quelques petits arrangements mineurs.

A lire ce livret et la Salomé de Wilde, l'on ne peut que constater le fatal ternissement de celui-là, ternissement racheté par la splendeur de la musique de Strauss. C'est la raison pour laquelle j'ai fait figurer, à la suite du livret, le texte de la pièce de Wilde, pour que l'esthétisme soit comblé musicalement et poétiquement.

### Personnages

**HÉRODE ANTIPAS**, Tétrarque de Judée

**LE JEUNE SYRIEN (NARRABOTH)**, capitaine de la garde

**NAAMAN**, le bourreau

**SALOMÉ**, fille d'Herodias

**IOKANAAN**, le prophète

**TIGELLIN**, un jeune Romain

**HÉRODIAS**, femme du Tétrarque

### - Scène unique

*Une grande terrasse dans le palais d'Hérode donnant sur la salle de festin. Des soldats sont accoudés sur le balcon. A droite il y a un énorme escalier. A gauche, au fond, une ancienne citerne entourée d'un mur de bronze vert. Clair de lune.*

**NARRABOTH**

Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

**LE PAGE D'HERODIAS**

Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau.

**NARRABOTH**

Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches...On dirait qu'elle danse.

**LE PAGE D'HERODIAS**

Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement.

*[Bruit dans la salle de festin.]*

### - Szene 1

*Eine grosse Terrasse im Palast des Herodes. Sie an den Bankeitsaal stösst. Einige Soldaten lehnen sich über die Brüstung. Rechts eine mittlere Treppe, links im Hintergrund eine alte Zisterne mit einer Einfassung aus grüner Bronze. Der Mond scheint sehr hell.*

**NARRABOTH**

Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!

**PAGE**

Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab.

**NARRABOTH**

Sie ist sehr seltsam. Wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weisse Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt.

**PAGE**

Wie eine Frau, die tot ist. Sie gleitet langsam dahin.

*(Lärm im Bankettsaal)*

**PREMIER SOLDAT**

Quel vacarme! Qui sont ces bêtes fauves qui hurlent?

**SECOND SOLDAT**

Les Juifs. (*sec*) Ils sont toujours ainsi. C'est sur leur religion qu'ils discutent.

**PREMIER SOLDAT**

Je trouve que c'est ridicule de discuter sur de telles choses.

**NARRABOTH** (*avec chaleur*)

Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

**LE PAGE D'HERODIAS** (*anxieux*)

Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon...Il peut arriver un malheur.

**NARRABOTH**

Elle est très belle ce soir.

**PREMIER SOLDAT**

Le tétrarque a l'air sombre.

**SECOND SOLDAT**

Ja, er sieht finster drein.

**ERSTER SOLDAT**

Was für ein Aufruhr! Was sind das für wilde Tiere, die da heulen?

**ZWEITER SOLDAT**

Die Juden. (*trocken*) Sie sind immer so. Sie streiten über ihre Religion.

**ERSTER SOLDAT**

Ich finde es lächerlich, über solche Dinge zu streiten.

**NARRABOTH** (*warm*)

Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Abend!

**PAGE** (*unruhig*)

Du siehst sie immer an. Du siehst sie zuviel an. Es ist gefährlich, Menschen auf diese Art anzusehn. Schreckliches kann geschehn.

**NARRABOTH**

Sie ist sehr schön heute Abend.

**ERSTER SOLDAT**

Der Tetrarch sieht finster drein.

**ZWEITER SOLDAT**

Il a l'air sombre.

1

---

- Salomé -

**PREMIER SOLDAT**

Qui regarde-t-il?

**SECOND SOLDAT**

Je ne sais pas.

**NARRABOTH**

Comme la princesse est pâle! Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent

**LE PAGE D'HERODIAS** (*très anxieux*)

Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop! Il peut arriver un malheur.

**ERSTER SOLDAT**

Auf wen blickt er?

**ZWEITER SOLDAT**

Ich weiss nicht.

**NARRABOTH**

Wie blass die Prinzessin ist. Niemais habe ich sie so blass gesehn. Sie ist wie der Schatten einer weissen Rose in einem silbernen Spiegel.

**PAGE** (*sehr unruhig*)

Du musst sie nich ansehen. Du siehst sie zuviel an. Schreckliches kann geschehn.

**LA VOIX D'IOKANAAN** (*aus der Zisterne*)

Après moi viendra un autre encore plus puissant que moi. Je ne suis pas digne même de délier la courroie de ses sandales. Quand il viendra la terre déserte se réjouira. Quand il viendra ses yeux des aveugles verront le jour, Quand il viendra les oreilles des sourds seront ouvertes.

**SECOND SOLDAT**

Faites-le taire. Il dit toujours des choses absurdes.

**PREMIER SOLDAT**

Mais non; c'est un saint homme. Il est très doux aussi. Chaque jour je lui donne à manger. Il me remercie toujours.

**LE CAPPADOCIEN**

Qui est-ce?

**PREMIER SOLDAT**

C'est un prophète.

**LE CAPPADOCIEN**

Quel est son nom?

**PREMIER SOLDAT**

Iokanaan.

**LE CAPPADOCIEN**

D'ou vient-il?

**PREMIER SOLDAT**

Du désert. Une grande foule de disciples.le suivait.

**LE CAPPADOCIEN**

De quoi parle-t-il?

**PREMIER SOLDAT**

Il est impossible de le comprendre.

**LE CAPPADOCIEN**

Peut-on le voir?

**PREMIER SOLDAT**

Non. Le tétrarque ne le permet pas.

**NARRABOTH** (*très agité*)

Mais la princesse se lève! Elle quitte la table! Elle a l'air très agité. Ah! elle vient par ici.

**LE PAGE D'HÉRODIAS**

Ne la regardez pas.

**NARRBOTH**

Elle est comme une colombe qui s'est égarée.

**LA VOIX DE JOCHANNAAN** (*venant de la citerne*)

Nach mir wird einer kommen, der ist stärker als ich. Ich bin nicht wert, ihm zu lösen den Riemen an seinen Schuh'n Wenn er kommt, werden die verodeten Stätten frohlocken. Wenn er kommt, werden die Augen der Blinden den Tag sehn. Wenn er kommt, die Ohren der Tauben geöffnet.

**ZWEITER SOLDAT**

Heiss' ihn schweigen! Er sagt immer lächerliche Dinge.

**ERSTER SOLDAT**

Er ist ein heil'ger Mann. Er ist sehr sanft. Jeden Tag, den ich ihm zu essen gebe, dankt er mich.

**EIN CAPPADOCIER**

Wer ist es?

**ERSTER SOLDAT**

Ein Prophet.

**EIN CAPPADOCIER**

Wie ist sein Name?

**ERSTER SOLDAT**

Jochanaan.

**EIN CAPPADOCIER**

Woher kommt er?

**ERSTER SOLDAT**

Aus der Wüste. Eine Schar von Jüngern war dort immer um ihn.

**EIN CAPPADOCIER**

Wovon redet er?

**ERSTER SOLDAT**

Unmöglich ist's, zu verstehn, was er sagt.

**EIN CAPPADOCIER**

Kann man ihn sehn?

**ERSTER SOLDAT**

Nein, der Tetrarch hat es verboten.

**NARRABOTH** (*sehr erregt*)

Die Prinzessin erhebt sich ! Sie verlässt die Tafel. Sie ist sehr erregt. Sie kommt hierher.

**PAGE**

Sieh sie nicht an!

**NARRABOTH**

Sie ist wie eine verirrte Taube

## ***Salomé*, composition de l'orchestre :**

3 Flûtes

Piccolo

2 Hautbois

Cor anglais

Heckelphon (hautbois basse)

Clarinete en Mib

2 Clarinettes en La

2 Clarinettes en Si

Clarinete basse

3 Bassons

Contrebasson

6 Cors

4 Trompettes

4 Trombones

Tuba basse

Percussion

Xylophone

Glockenspiel

2 Harpes

Célesta

16 Violons I

16 Violons II

10-12 Alti

10 Violoncelles

8 Contrebasses

(soit 60 cordes)

Derrière la scène : Orgue et Harmonium

## Richard Strauss et l'orchestration

« J'ai sans doute plus appris que vous ne le pensez de la musique française, de la délicatesse et de la clarté cristalline d'une partition de Bizet ou de Berlioz : si vous suivez attentivement mon style orchestral, cette étude ne peut vous rester cachée ».

In: Richard Strauss et Romain Rolland, *Correspondance. Fragments de journal*, Cahiers Romain Rolland, no 3, Paris, Albin Michel, 1951, p. 48.

« Quoiqu'il en soit, rarement on aura entendu une plastique instrumentale plus inventive que celle de Salomé : l'atmosphère, la vibration de l'air, les vapeurs d'une nuit tropicale, mais aussi les différents états des protagonistes : le désir, le dégoût, la peur, l'hystérie, l'extase enfin, sont magistralement rendus dans une langue où l'orientalisme – assez fantaisiste – du compositeur n'est qu'une technique personnelle au service d'une expression dramatique. »

Stéphane Goldet, in *Avant-Scène Opéra. Salomé et Elektra*, Paris, éd. Nouvelles Loges, no 240, p. 11.

« Strauss n'orchestre pas, il pense orchestre. »

Stéphane Goldet, *op. cit.*, p. 10.

« L'orchestre moderne ne fait pas que peindre une toile de fond, expliquer, rappeler : il donne le contenu lui-même, il dévoile l'image originelle, il livre la vérité intime »

Richard Strauss, cité par Christian Merlin, in *Strauss mode d'emploi*, publication de l'Avant-Scène Opéra, Paris, éd. Premières Loges, 2007, p. 25.