

SALOMÉ – cours de synthèse, mars 2022

Mathilde Reichler, HEMU

Conclusion : résumé de quelques éléments de langage et de style



Lyda Borelli dans le costume de Salomé,
photographie de Mario Nunes Vais (1910-15)

«Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums,
et quand je te regardais j'entendais une musique étrange!»

Oscar Wilde, *Salomé* (1891)

En guise de conclusion : quelques caractéristiques de Strauss dans *Salomé*

- Continuité absolue : un principe *durchkomponiert* préside à la conception formelle. On est ici dans la droite lignée du drame musical wagnérien.
- Il y a des leitmotifs partout : le tissu orchestral ne cesse de superposer les motifs, constamment retravaillés au niveau de leur timbre et de leur harmonisation, en rapport au texte, à la caractérisation des personnages et à la dramaturgie. Ils sont aussi transformés et parfois métamorphosés par un travail de développement thématique continu.

> Orchestre narrateur, omniscient.

> On parle parfois de *Salomé* comme d'un véritable « poème symphonique avec voix ».

« Mon style chanté a le tempo du drame récité et entre souvent en conflit avec les figures et la polyphonie de l'orchestre. Seuls les chefs de premier ordre, qui connaissent suffisamment les lois du chant, savent harmoniser les différences dynamiques et motrices existant entre les acteurs et la baguette du directeur. 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 ! »

(Richard Strauss, *Anecdotes et Souvenirs*, chapitre « Elektra », p. 49)

- Ce tissu de leitmotifs, plus ou moins secrètement, travaille les thématiques centrales de la pièce de Wilde en ajoutant une «strate» de signification et en mettant constamment en réseau les différents moments de l'action. Ainsi, Strauss renforce le symbolisme du texte.
- L'orchestration est sans cesse mouvante, changeante, et suit de près le texte. On remarque une utilisation dramaturgique des timbres de l'orchestre, en relation notamment aux personnages (bois, cuivres, cordes,...).
- De très nombreux figuralismes répondent aux impulsions du texte. On doit travailler de phrase en phrase, pour ainsi dire, au niveau de l'analyse, avec la densité qu'on trouve dans le domaine du lied.
- Strauss est très attentif à la voix et au caractère lyrique de sa partition. Beaucoup de mouvements mélodiques sont basés sur des gammes et des mouvements conjoints, souvent chromatisés. Chaque personnage a une vocalité qui lui est propre, et qui le distingue de celle des autres. Les leitmotifs apparaissent fréquemment dans les voix, parfois de façon un peu secrète.

- Au niveau harmonique, la mobilité est immense : le discours est fondamentalement instable. Mais Strauss sait très clairement où il veut nous emmener. Ses glissements constants ont manifestement à voir avec la symbolique qu'il associe aux tonalités : à l'image du réseau de leitmotifs, il crée un réseau de tonalités qui entre en signification avec le texte et contribue à caractériser les personnages.

> L'harmonie éclaire constamment le texte, en soulignant les mots clefs (et ils sont lourds de sens, les mots répétés à l'envi par Oscar Wilde...).

- Au niveau de l'enchaînement des accords, on trouve beaucoup de rapports de tierces et de jeu sur les homonymes majeurs / mineurs. En cela, Strauss s'inscrit dans l'héritage direct de l'harmonie romantique, qu'il pousse dans ses derniers retranchements. Ce sont souvent des glissements chromatiques d'un accord à l'autre (avec une, deux, ou pas de note commune) qui lui permettent de moduler ; mais on trouve aussi des enchaînements clairement fonctionnels (rapport D-T).

- Beaucoup de rapports de triton (harmoniquement et mélodiquement). > Orientalisme et ambiance « décadente », fin de siècle, menace sourde...

- Des enharmonies toujours très symboliques (Narraboth : « Wie schön » / « heute Nacht » ; Salome « ansieht » : Ré dièse M / MibM. > Comme pour souligner les non-dit, les secrets, le danger,...

- Des mouvements chromatiques, qui souvent vivent leur vie propre sans se soucier de l'idée de « résolution », envahissent littéralement la partition. C'est ce qui donne à *Salomé* son aspect très «tristanesque», mais poussé à l'extrême.
- De manière générale, on observe une émancipation des notes de passage : lignes chromatiques ou mouvements conjoints créant des dissonances assez fortes qui ne se résolvent souvent pas, ou en tout cas pas dans le sens attendu. C'est un moyen très expressif que Strauss maîtrise avec un art consommé.
- Ces procédés hérités de Wagner s'associent à des moments de polytonalité : superposition d'arpèges empruntés à des tonalités différentes ; juxtaposition de gammes appartenant à des tonalités différentes (voir les gammes ascendantes liées à Salomé).
- Strauss exprime aussi par la polymétrie l'atmosphère politique chaotique de la Judée de cette époque (voir les passages avec Hérode, notamment ; et l'expression musicale des querelles religieuses).
- On trouve même quelques passages atonaux (cf. le moment de folie, lorsque Salomé « perd la tête » dans l'attente du retour du bourreau) où l'on perd tout repère au niveau de la tonalité. La ligne vocale devient « folle », impossible à résoudre, disjointe, désarticulée.

NB: Tous ces «excès» sont clairement en lien au texte.

Strauss à propos de la polytonalité :

« J'éprouvai le besoin de me plonger dans une atmosphère authentiquement exotique, chatoyant de cadences mystérieuses comme des soies changeantes. Le désir que je ressentais de caractériser les personnages en utilisant le plus de contrastes possible m'incita à me servir de la bitonalité, vu qu'il me paraissait insuffisant de représenter l'antagonisme d'Hérode et du Nazaréen par des oppositions uniquement rythmiques, telles que Mozart les rend d'une manière d'ailleurs géniale. C'est une expérience que l'on peut faire une fois pour toutes quand il s'agit d'un sujet particulier, mais que je déconseille de répéter. »

(Richard Strauss, *Anecdotes et Souvenirs sur Salomé*, p. 43)

En conclusion, il est intéressant de souligner la modération de Strauss qui reste, tout de même, un musicien relativement conservateur. Son modernisme n'est pas le fruit d'une recherche de modernité dans la perspective d'un renouvellement et d'un bouleversement avant-gardiste de l'art musical. Seul le contexte tortueux et torturé de *Salomé* (et d'*Elektra*) justifie les « excès » de la musique, le chromatisme généralisé et l'usage émancipé de la dissonance... Strauss ne le préconise pas dans n'importe quel contexte, et reviendra à un langage beaucoup plus sage lorsqu'il quittera l'univers exacerbé, teinté d'exotisme et chargé de symboles de la *Salomé* d'Oscar Wilde.