



Cercle des Amis de Wagner  
(Bülow est debout derrière le compositeur ; Ritter est assis sur le bord de la table à droite).

# Héritage wagnérien et indépendance artistique chez Richard Strauss

## Des années de formation à *Guntram*.

*Jean-Jacques Velly*

Richard Strauss (1864-1949) est vraisemblablement le compositeur qui, pour des raisons biographiques et esthétiques, a été le plus proche de l'idéal wagnérien, notamment dans la première partie de sa vie jusqu'à *Salomé* en 1905. Mais c'est aussi, par ailleurs, le compositeur de premier plan qui a su le mieux gérer l'héritage du langage wagnérien tout en s'en dégageant pour assumer sa propre esthétique musicale. Ayant conscience de sa responsabilité dans l'évolution de la tradition wagnérienne, Richard Strauss n'a cessé de rendre hommage aux apports de Wagner, affirmant, par exemple, que dans le domaine de l'écriture orchestrale dont il était passé maître, Wagner représentait « l'alpha et l'oméga »<sup>1</sup> de ses propres idées. Le parcours qui a mené le jeune compositeur vers l'accomplissement de sa personnalité a cependant été rempli d'embûches, notamment en raison de l'environnement parfois très hostile à Wagner dans lequel s'est effectué son apprentissage initial. Sa conversion au wagnérisme a été d'autant plus forte qu'elle a été soudaine et le fruit de rencontres et d'influences inattendues, et son investissement durable et absolu dans le concept de la « Musique de l'avenir », fondé en grande partie sur les idéaux wagnériens, ne l'a pas empêché d'évoluer vers un style plus personnel.

Né le 11 juin 1864 à Munich, Richard Strauss est un compositeur dont les rapports avec l'œuvre et l'esthétique de Wagner sont multiples et constants tout au long de sa carrière. Sans entrer dans les détails d'une production artistique parmi les plus riches du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, je m'attacherai ici à mettre en avant les liens et influences qui ont unis ces deux compositeurs, même si Strauss – né un an avant la création de *Tristan und Isolde* à Munich, et âgé de 19 ans lors de la disparition de Wagner -, ne l'a jamais rencontré personnellement. Même s'il a su établir sa renommée comme un compositeur indépendant, détenteur d'un style caractéristique reconnaissable entre tous, Strauss n'en a pas moins reconnu toute sa vie l'influence majeure que Wagner a exercée sur lui, et sa principale source de fierté est sans doute d'avoir su devenir lui-même sans renier son héritage artistique. Ainsi, pour Strauss, qui aspirait à devenir un compositeur d'opéras, le livre de Wagner *Opéra et Drame* représente-t-il le grand livre théorique sur le concept de drame lyrique, « le livre de tous les livres sur la musique »<sup>2</sup>.

La reconnaissance du talent voire du génie de Richard Strauss a été unanimement reconnue de son vivant, dès ses premières œuvres, et un grand nombre de compositeurs (dont Debussy, Ravel, Bartók, Varèse ou Schoenberg) ont manifesté par la suite leur admiration envers sa maîtrise musicale, notamment dans le domaine orchestral. Sa production lyrique – constituée d'une quinzaine d'opéras - forme pour sa part un bloc remarquable dont une grande partie est régulièrement inscrite au répertoire des théâtres d'opéra. Strauss est vraisemblablement, avec Puccini, l'un des compositeurs lyriques du XX<sup>e</sup> siècle les plus joués, et lorsque l'on évoque *Salomé*, *Elektra*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos* ou *La Femme sans ombre*, on pense immédiatement à un compositeur au langage original qui a su dégager le théâtre lyrique de l'imitation wagnérienne stérile pour en renouveler l'esprit. Mais avant d'arriver à une telle indépendance stylistique, Strauss avait néanmoins commencé par écrire des ouvrages lyriques dans l'esprit wagnérien (*Guntram*, *Feuersnot*) dans lesquels, en fait, au-delà de l'hommage à son modèle, il manifestait déjà ses propres idées esthétiques. Cela apparaît avec netteté dans le premier d'entre eux, et l'on constate que c'est au cœur même de *Guntram* que Richard Strauss a commencé à s'émanciper tout en réalisant le paradoxe de s'afficher comme l'héritier scrupuleux de Wagner tout en affirmant son indépendance artistique.

---

<sup>1</sup> Richard STRAUSS, *Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz*. Commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par Ernest Closson, Leipzig, Peters, 1909, p. 14.

<sup>2</sup> « *Das Buch aller Bücher über Musik* ». Cf. Roland TENSCHERT, « Richard Wagner im Urteil von Richard Strauss. Aus Briefen und mündlichen Äußerungen des Meister », in *Schweizerische Musikzeitung* 94, 1954, p. 328.

## Respect et prudence

Avant d'aborder de manière plus précise les rapports entre Wagner et Strauss, il convient de souligner quelques points de repère importants qui permettront de prendre la mesure de l'évolution du compositeur bavarois. La production de Richard Strauss peut être scindée en deux grandes parties :

- la première, qui recouvre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et va jusqu'à 1904 environ. Outre les œuvres de jeunesse, cette période est essentiellement constituée de sa grande série de poèmes symphoniques<sup>3</sup> et de la plus grande partie de ses recueils de Lieder<sup>4</sup>, comme si le compositeur avait tenu à éviter le domaine de l'opéra si marqué par l'esprit de Wagner et cherché, comme d'autres (Mahler, Bruckner...), des voies non exploitées par le maître de Bayreuth.

- et la seconde, qui va de 1905 (*Salomé*) à sa mort en 1949. Cette période est essentiellement illustrée par sa série d'une quinzaine d'opéras<sup>5</sup> (jusqu'à *Capriccio* en 1942), qui allait marquer de son empreinte la scène lyrique du XX<sup>e</sup> siècle.



Richard Strauss vers 1885

Dans la première partie de sa production, Strauss a donc composé, à partir de 1885, une dizaine de poèmes symphoniques qui a consacré sa réputation de compositeur et lui a permis d'acquérir une grande maîtrise dans l'écriture orchestrale. Conçue sur une vingtaine d'années, cette série de poèmes symphoniques lui a en quelque sorte servi de laboratoire à idées dans le développement de sa technique pour orchestre. Parallèlement, son importante activité de chef d'orchestre à la tête des plus grandes formations allemandes de son temps lui permettait d'expérimenter concrètement ses idées musicales. Mais cet investissement de longue durée dans l'écriture orchestrale peut également être considéré comme une série d'exercices pratiques réalisés par Strauss avant d'oser aborder ce qui était son désir premier, à savoir la composition d'ouvrages lyriques. Son admiration pour les opéras de Wagner<sup>6</sup> le retenait de se confronter sur le même terrain musical que son grand modèle, avant d'avoir su dépasser la manière de faire wagnérienne. Le recours au genre du poème symphonique - auquel il a insufflé un lyrisme et une approche psychologique dignes du genre de l'opéra - lui a servi d'échappatoire à l'emprise wagnérienne et permit d'affirmer sa propre personnalité. Par ailleurs, son intérêt important à cette époque pour le domaine du lied apparaît également comme une manière sublimée de rester au contact de la voix lyrique chantée. Mais, au-delà de cette attitude à la fois respectueuse et prudente, Strauss s'affirme aussi dans sa série de poèmes symphoniques comme un fervent adepte de la « Musique de l'avenir »<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> Neuf poèmes symphoniques entre 1886 et 1903 (de *Aus Italien* à la *Sinfonia domestica*). Son dernier poème symphonique, *Eine Alpensinfonie*, a été composé entre 1911 et 1915.

<sup>4</sup> Environ 130 sur 175, dont certains parmi les plus célèbres (*Zueignung*, *Cäcilie*, *Morgen...*). Les *Vier letzte Lieder* (Quatre derniers lieder) datent de l'extrême fin de sa vie.

<sup>5</sup> Seuls deux opéras (*Guntram* et *Feuersnot*), considérés comme des œuvres de jeunesse influencées par Wagner, ont été composés auparavant.

<sup>6</sup> « J'étais anéanti par le respect fanatique que j'éprouvai pour l'œuvre gigantesque de Richard Wagner ». Dans Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, Lausanne, Ed. du Cervin, 1951, p. 38.

<sup>7</sup> Terme faisant référence aux compositeurs de l'École de Weimar placés sous l'influence de Liszt à partir de 1850 environ. Ce terme, bien que pensé parfois de manière négative en France notamment, a été repris par Wagner lui-même comme titre d'un de

et il se sert du genre nouveau du poème symphonique pour approfondir et maîtriser l'écriture orchestrale en exploitant et en élargissant les apports de Wagner dans ce domaine. Il est symptomatique, à cet égard, qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, au moment même où Strauss s'arrêtait de composer des poèmes symphoniques pour se consacrer définitivement au genre de l'opéra dont il venait d'obtenir ses premiers succès importants (*Salomé*, *Elektra*...), il ait pu dire : « J'ai enfin appris à orchestrer »<sup>8</sup>, révélant par là qu'il pouvait désormais se consacrer pleinement à ce à quoi il aspirait depuis longtemps - l'opéra. En donnant une dimension personnelle au traitement de l'orchestre, Strauss allait au-delà des idées wagnériennes, ou plutôt il leur donnait le plein épanouissement que Wagner lui-même n'avait pu totalement obtenir en raison des moyens orchestraux limités de son temps. Pour comprendre pleinement l'instrumentation et l'orchestration de Strauss et en apprécier l'influence wagnérienne, il est nécessaire de s'arrêter quelques instants sur les idées qu'il a développées dans sa révision du *Traité d'orchestration* de Berlioz, paru en 1905, c'est-à-dire au moment même où il terminait sa série de poèmes symphoniques<sup>9</sup> et où il travaillait sur *Salomé*.

Dans sa préface au *Traité* de Berlioz, Richard Strauss attire tout particulièrement l'attention sur l'aspect caractéristique de « l'incomparable poésie de timbres de *Tristan* »<sup>10</sup>, et ce qu'il écrit à propos de *Lohengrin* pourrait tout autant s'appliquer aux autres ouvrages : « Les troisièmes parties (cor anglais et clarinette basse) [...] font l'objet de combinaisons multiples, les parties de deuxième, troisième et quatrième cors, des trompettes et des trombones se développent déjà avec une parfaite indépendance mélodique »<sup>11</sup>. Evoquant le traitement des instruments en bois, qui jouent un rôle essentiel dans *Lohengrin* par leur sonorité particulière et inouïe pour l'époque (1850), Strauss souligne à quel point la « perfection esthétique » de leur traitement était liée à l'expression du merveilleux et à la traduction de l'idée poétique<sup>12</sup>. Pour Strauss, Wagner est le novateur essentiel de l'orchestre au XIX<sup>e</sup> siècle depuis Berlioz, et c'est l'application de ses idées nouvelles qui permet de saisir « le secret de l'éloquence et de la puissance d'évocation de l'idée wagnérienne »<sup>13</sup> et qui révèle la dimension dramaturgique de son approche orchestrale. Ainsi, par exemple, l'orchestre de *Tristan*, qui est une partie prenante de l'action dramatique, réalise-t-il pour la première fois - et avec succès - la mise en œuvre des idées théoriques de Wagner exposées dans *Opéra et Drame*. L'orchestre transcende le drame et le dote d'une voix intérieure qui s'adresse directement à notre subconscient. Dans ses mémoires, Strauss nota cette phrase qui montre l'importance fondamentale et durable qu'eut sur lui la découverte de l'orchestre wagnérien : « De même qu'Antée se régénérât au contact de la terre, je sors comme revivifié du bain où m'a plongé l'orchestre wagnérien pour m'élever vers la vie »<sup>14</sup>.

Mais revenons aux circonstances qui ont permis à Strauss de découvrir l'œuvre wagnérienne et d'en subir une influence durable.

### Formé dans l'hostilité à Wagner

Richard Strauss est né dans une famille de musiciens plutôt aisée<sup>15</sup> où la pratique de la *Hausmusik* était fréquente et articulée autour des œuvres de Mozart, Beethoven et Mendelssohn. Son père, Franz (1822-1905), était un corniste respecté, longtemps soliste à l'Orchestre de la cour (1847-1889), et considéré par Hans von Bülow comme « le Joachim du cor »<sup>16</sup>. Professeur à l'École royale de musique, il obtint en 1873 le titre de « Musicien de chambre » en raison de son mérite exceptionnel. Élu au comité artistique de l'Académie de Musique en 1878, il a également obtenu la Médaille Ludwig pour l'enseignement de l'art en 1879, participé en tant que soliste à de nombreux concerts et dirigé des orchestres amateurs. Au-delà de ses qualités musicales remarquables, Franz Strauss faisait preuve d'un conservatisme extrême dans ses goûts

---

ses essais sur la musique paru en allemand en 1861 : « *Zukunftsmusik* ». *An einen französischen Freund (F. Villot)*, (original paru en français en 1860 sous le titre : *Lettre sur la musique (à Frédéric Villot)*. Le titre est à rapprocher de *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'œuvre d'art de l'avenir), paru en 1849.

<sup>8</sup> « Jetzt hab'ich endlich instrumentieren gelernt ». Cf. Ernst KRAUSE, *Richard Strauss, Der letzte Romantiker*, Munich, Wilhelm Heyne Verlag, 1963, p. 167.

<sup>9</sup> La *Sinfonia domestica* date de 1903.

<sup>10</sup> Richard STRAUSS, *Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz...* p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 29.

<sup>15</sup> Par sa mère, Strauss était l'héritier de la brasserie Pschorr.

<sup>16</sup> Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 30.

musicaux, ayant une admiration sans borne pour la tradition allemande mais condamnant sans retenue Liszt et l'Ecole moderne. Très hostile à Wagner et à Bülow, c'est lui qui conduisit la fronde contre Wagner lors des créations à Munich de *Tristan* en 1865 et des *Maîtres-chanteurs* en 1868, auxquelles il participa en jouant merveilleusement ses parties solistes. « Ce Strauss a un caractère impossible, disait Wagner, mais il joue comme un dieu »<sup>17</sup>.



Franz Strauss (1822-1905)

C'est Franz Strauss qui assura l'éducation musicale de son fils, dirigeant ses études « avec sévérité », étudiant les Classiques et le « tenant scrupuleusement éloigné des influences de la nouvelle tendance »<sup>18</sup>. C'est ainsi que le jeune Richard grandit en assistant de près au conflit artistique entre les Munichois conservateurs et Wagner. De cette première période de la formation du jeune compositeur entre 1870 et 1885, jusqu'à 21 ans, on peut déceler trois étapes dans son évolution musicale :

- 1870-1880 : Nette influence des Classiques : Haydn, Mozart, Beethoven.
- 1880-1884 : Mendelssohn et Schumann deviennent les modèles de ses deux symphonies de jeunesse<sup>19</sup>.
- 1884-1885 : Bülow transforme son intérêt naissant pour Brahms en véritable enthousiasme. A ce sujet, Strauss parle de sa « *Brahmsschwärmerei* »<sup>20</sup>.

### Des rencontres déterminantes

Parti pour être un brillant épigone de la musique, Richard Strauss va effectuer à partir de 1885 des rencontres qui vont le transformer complètement et faire de lui un des compositeurs les plus ardents dans le domaine de la modernité musicale. En premier lieu, il y a sa rencontre avec Bülow qui, après son rejet de Wagner<sup>21</sup> et sa conversion à Brahms, était devenu un ami de son père Franz. Bülow l'invita à venir l'assister à Meiningen où il dirigeait l'Orchestre de la cour. Cette petite ville de 9500 habitants possédait un orchestre et une troupe de théâtre réputés parmi les meilleurs d'Europe. C'est ainsi que Strauss apprit son métier de chef d'orchestre dès le 1<sup>er</sup> octobre 1885 comme assistant de Bülow auprès de qui il entendit la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, des œuvres de Brahms, Raff et Wagner. Il garda toujours en lui le souvenir des interprétations de Bülow : « L'image des œuvres qu'il répétait à cette époque (toutes par cœur) est restée

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>18</sup> Max STEINITZER, *Richard Strauss*, Berlin/Leipzig, Schuster et Loeffler, 1911, p. 19.

<sup>19</sup> Egalement Concerto pour violon (1882), Concerto n°1 pour cor (1883), Quatuor à cordes en la majeur ou les *Cinq pièces pour piano* op. 3, qui reflètent l'influence de l'*Humoreske* op. 20 de Schumann.

<sup>20</sup> Œuvres : Quatuor op. 13 (1884), Sonate pour violoncelle op. 6 (1883), *Wandriers Sturmlied* op. 14 (1886) avec des éléments brahmsiens, mais aussi la *Burleske* pour piano et orchestre.

<sup>21</sup> Bülow se tourne vers Wagner après création de *Lohengrin* en 1850 et va étudier le piano avec Liszt à Weimar. Professeur de piano à Berlin entre 1855 et 1864, il fait la promotion des œuvres néo-allemandes. En 1857, il épouse Cosima Liszt et, en 1865, il dirige à Munich la création de *Tristan* puis des *Maîtres-chanteurs* en 1868. Après son divorce, il se tourne vers Brahms, suscitant l'admiration de Hanslick.

gravée à tout jamais dans ma mémoire »<sup>22</sup>. C'est à cette époque qu'il commença à connaître et à apprécier Wagner, bien qu'il eût déjà découvert en cachette la partition de *Tristan* quelques années auparavant. De novembre 1885 à avril 1886, Strauss remplaça Bülow et dirigea seul lorsque celui-ci démissionna en raison de divergences avec Brahms.



Hans von Bülow (1830-1894)

A Meiningen, deux autres éléments majeurs allaient contribuer à la conversion de Strauss à la « Musique de l'avenir » : la situation théâtrale de la ville et sa rencontre avec Alexander Ritter. Peu après son arrivée au pouvoir, en 1866, le prince Georg von Sachsen-Meiningen, qui avait étudié l'histoire, l'histoire de l'art et la peinture, entreprit une importante réforme théâtrale qui condamnait les pratiques de son temps où les théâtres montaient uniquement des œuvres faciles pour obtenir aisément du succès. Friedrich Bodenstedt<sup>23</sup>, qui avait été nommé directeur du théâtre de la cour, impulsa une réforme qu'il entreprit bien avant celle de Wagner à Bayreuth, avec pour objectif l'idée d'un art total incluant le théâtre dans lequel tout se conjugait pour créer une illusion de la réalité. Dans ce domaine, Meiningen était en quelque sorte très en avance sur son temps, et ses pratiques théâtrales influencèrent par la suite André Antoine en France et Max Reinhardt en Allemagne. A Meiningen, Strauss alla beaucoup au théâtre, dont le répertoire se concentrait surtout sur Shakespeare<sup>24</sup> et les classiques allemands.

Mais l'événement le plus marquant fut vraisemblablement sa rencontre avec Alexander Ritter (dès le 8 octobre 1885), qui ouvrit le jeune musicien à d'autres univers musicaux. Ritter avait été un proche de Wagner par conviction mais aussi pour des raisons familiales. Né en 1833 dans les Etats baltes, il grandit à Dresde avec Bülow comme camarade de classe. Il rencontra Wagner lorsque ce dernier, rejeté par la société allemande, avait trouvé un soutien auprès de sa mère Julie. Ritter étudia le violon (avec Ferdinand David) puis il s'intégra au cercle néo-allemand de Weimar avant d'épouser Franziska, la nièce de Wagner. Chef d'orchestre à Stettin, il fonda également un quatuor à cordes à Würzburg. Il fit des tournées et poursuivit de nouvelles études de violon à Paris (auprès d'Hubert Leonard et Lambert Massard) puis, après avoir dilapidé sa fortune avec son frère Carl (lui-même, élève de Wagner), il obtint le succès en ouvrant un commerce de musique. Avant d'être engagé en 1882 par Bülow à Meiningen comme second violon solo, il avait été violoniste à Weimar dans l'orchestre de la cour dirigé par Liszt. Egalement compositeur (notamment élève de Joachim Raff), il écrivit en 1878 le texte et la musique d'un premier opéra *Der faule Hans* (Jean le paresseux), créé à Munich en 1885. Son second opéra *Wem die Krone ?* (A qui la couronne ?) a été créé par Strauss, à qui il est dédié, à Weimar en 1890. Son œuvre est marquée par la double influence de Liszt (dans ses poèmes symphoniques) et de Wagner (dans ses œuvres scéniques). Dans ses *Lieder* op. 4, dédiés à

<sup>22</sup> Richard STRAUSS, « Persönliche Erinnerungen an Hans von Bülow », dans *Die Neue Freie Press*, 1909, *Weihnachtnummer*. Cf. Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 31.

<sup>23</sup> Egalement poète et traducteur de Shakespeare.

<sup>24</sup> Peu après, Strauss entreprit un poème symphonique intitulé *Macbeth*.

Wagner, le quatrième lied, *Frage nicht* (1854), contient des audaces harmoniques qui annoncent celles de *Tristan*.



Alexander Ritter (1833-1896)

La rencontre fut forte, et Strauss exprima toute sa vie sa reconnaissance envers Ritter, qui l'ouvrit à Liszt et Wagner. A Romain Rolland, il écrit : « Avant de l'avoir vu, j'avais été élevé dans une discipline strictement classique ; je m'étais nourri exclusivement de Haydn, Mozart, Beethoven, et je venais de passer par Mendelssohn, Chopin, Schumann et Brahms. C'est à Ritter seul que je dois d'avoir compris Liszt et Wagner »<sup>25</sup>. Jusque-là, Strauss avait été « préservé » des idées wagnériennes, et le peu qu'il en connaissait, notamment au travers de représentations scéniques médiocres données à Munich, lui semblait totalement secondaire, avouant même ne pas y comprendre une note<sup>26</sup>. En 1878, assistant à *Siegfried*, il s'y ennuya profondément : « Je ne trouve pas de mot pour décrire toute cette horreur, et une fois que tu as entendu les premières scènes du premier acte, tu as entendu tout ce verbiage ; tout se répète continuellement »<sup>27</sup>. L'année suivante, après avoir assisté à *Lohengrin*, il écrit à son ami Ludwig Thuille : « L'introduction consiste en un bourdonnement en *la* majeur des violons dans le registre le plus élevé, ce qui sonne néanmoins, mais dans un style affreusement mielleux et maladif, comme l'opéra entier – seule l'action est belle »<sup>28</sup>. Il ajoutait : « Tu peux être certain que dans dix ans personne ne saura plus qui est Richard Wagner »<sup>29</sup> ! A seize ans, vers 1880-1881, Richard Strauss découvrit la partition de *Tristan* et il l'étudia avec beaucoup d'intérêt, commençant à mettre en doute la qualité des représentations d'opéras de Wagner à Munich. On constate d'ailleurs que, dans ses lettres à son père, il fait désormais des remarques de plus en plus fréquentes sur Wagner. Parmi les autres événements qui alimentèrent son intérêt croissant pour Wagner, on peut noter également la première visite qu'il fit à Bayreuth en 1882 ainsi que les cours de philosophie sur Schopenhauer qu'il suivit à l'Université à l'automne suivant. D'une certaine manière, cette curiosité grandissante trouva son aboutissement dans la rencontre avec Ritter.

### Conversion et enthousiasme

C'est donc grâce à Ritter que Strauss, âgé de 21 ans, opéra sa conversion. Celui-ci lui expliqua l'importance historique de Liszt et Wagner, il l'incita à la lecture des écrits de Wagner, lui insufflant en passant l'intolérance qui caractérisait à l'époque les « Nouveaux allemands » - ceux de l'Ecole lisztienne -, ainsi que leurs adversaires. Le talent de Strauss était cependant trop original pour qu'il devînt un simple imitateur de Wagner ou de Liszt. Ritter fut l'un des promoteurs de la « Musique de l'avenir » auprès de la génération de Schilling, Thuille, Hausegger et Strauss. Chez ce dernier, la transformation fut radicale : « Il

<sup>25</sup> Cité par Romain Rolland, *Richard Strauss et Romain Rolland, correspondance*, Cahiers Romain Rolland, Paris, Albin Michel, 1951, p. 182.

<sup>26</sup> Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 28.

<sup>27</sup> Max STEINITZER, *op. cit.*, p. 25.

<sup>28</sup> Lettre du 22 février 1879. *Ibid.*, p. 24.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 24.

m'invita chez lui et je trouvai dans sa maison des élans spirituels qui marquèrent d'une manière la plus caractéristique mon évolution ultérieure. De par mon éducation, j'entretenais encore en moi bien des préventions contre l'œuvre de Wagner et particulièrement celle de Liszt. Je connaissais à peine les écrits de Wagner. Ritter, avec opiniâtreté, m'aida par ses explications constructives à les connaître, ainsi que ceux de Schopenhauer. Il me révéla que Beethoven en tant que musicien d'expression<sup>30</sup> (...) trouve un disciple en Liszt<sup>31</sup> (...) Les nouvelles idées doivent épouser de nouvelles formes – ce principe fondamental dont s'est inspiré Liszt dans ses œuvres symphoniques où, en fait, la pensée poétique se trouvait modeler également l'élément formel, devint par la suite la base essentielle de mon esthétique dans mes propres ouvrages symphoniques »<sup>32</sup>.

Les idées de Wagner étaient alors répandues par les sociétés wagnériennes dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Berlin, Vienne...) et par les adeptes de « l'Ecole néo-allemande ». Ce concept, d'abord appliqué à Liszt, a été ensuite élargi à Wagner grâce à la diffusion de ses œuvres<sup>33</sup>. L'Ecole des « Nouveaux allemands », à laquelle Strauss allait s'associer, s'était formée à l'instigation de Liszt et avait inscrit au centre de son programme le poème symphonique, genre que Strauss allait cultiver pendant près de deux décennies. Le but n'était pas seulement de se rassembler autour de Liszt et du concept de la musique à programme, mais aussi de contester tous les autres courants. Les seuls compositeurs dignes d'intérêt étaient Beethoven, Weber, Berlioz Liszt et Wagner. Brahms était totalement rejeté et on n'avait aucune considération pour les autres, Français, Italiens ou Slaves, à l'exception de Smetana<sup>34</sup>. Les tenants de l'Ecole « néo-allemande » prônaient le progrès de la technique musicale et de l'harmonie, la dramatisation et la littérisation de la musique en lui associant un programme ou une action en musique<sup>35</sup>. Sur le plan musical ils recherchaient de nouvelles formes, de nouvelles couleurs, l'emploi d'un grand orchestre et de nouvelles techniques instrumentales au service de l'expression dramatique. Ainsi que l'exprimait Friedrich von Hausegger (qui avait épousé la fille de Ritter), l'œuvre musicale n'est qu'une forme anticipée du drame. Ces « Nouveaux Allemands » mettaient en avant le concept de « progrès musical »<sup>36</sup>, mais leurs positions excessives suscitaient des réactions hostiles. Ainsi, Mahler, dans une lettre à sa sœur Justine datée de 1894, évoquait-il Strauss en ces termes : « A peine a-t-on reconnu et compris Wagner, que voici les nouveaux prêtres seuls détenteurs de la vérité. Ils élèvent des remparts contre la vie véritable, qui consiste toujours à transformer l'ancien pour le recréer selon les besoins du moment. Strauss en particulier est tout à fait un pape, le pape ! »<sup>37</sup>. Il est vrai que, comme le rappelle Bernard Shaw, « le succès de Wagner a été si prodigieux que, pour ses disciples éblouis, il semblait que ce qu'il appelait la musique 'absolue' devait être close et que la future musique devait, de par sa destinée, être la musique exclusivement wagnérienne, celle inaugurée à Bayreuth »<sup>38</sup>. Avec clairvoyance, il ajoutait que « ceux qui voudraient tenter de poursuivre sa tradition à Bayreuth partageront sûrement le sort des fournisseurs oubliés de Mozart d'occasion, il y a cent ans »<sup>39</sup>. Ce qui fut le cas pour nombre de compositeurs « wagnériens » qui ont œuvré entre les années 1880 et 1918 : Franz von Holstein, Peter Cornelius, Hermann Goetz, August Klughardt, Felix Draeseke, Cyrill Kistler, Max Zenger, Hans Huber, ou encore Felix von Weingartner, Heinrich Zöllner (auteur d'une *Trilogie*) et August Bungert, l'auteur d'une

---

<sup>30</sup> Friedrich Hausegger avait écrit en 1885 *Musik als Ausdruck* (Musique d'expression) en opposition à *Vom Musikalisch-Schönen (Du beau dans la musique)* d'Eduard Hanslick, paru en 1854.

<sup>31</sup> Il ajoute que Liszt « avait justement réalisé, comme Wagner, qu'avec Beethoven on avait usé jusqu'à la corde toutes les possibilités de la forme-sonate (...) et que chez les épigones de Beethoven, spécialement Brahms, elle était devenue une armature vide de sens, uniquement propre à renfermer les faciles rodomontades rhétoriques de Hanslick pour l'invention desquelles il n'était pas nécessaire d'avoir beaucoup de fantaisies et d'imagination personnelle ». Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 15.

<sup>32</sup> Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 14-15.

<sup>33</sup> Cf. Serge GUT, « Berlioz, Liszt et Wagner : les composantes françaises de la *Neudeutsche Schule* », dans Serge Gut, *Musicologie au fil des siècles*, Paris, Pups, 1998, p. 291-301. (Version originale en allemand, 1986).

<sup>34</sup> *Mahler/Strauss Correspondance 1888-1911* (éd. Helga Blaukopf), 1988, trad. Martin Kaltenecker, Arles, Bernard Couttaz, 1989, p. 156.

<sup>35</sup> Serge GUT, « Berlioz, Liszt et Wagner... », p. 293-301.

<sup>36</sup> Concept exprimé pour la première fois par la Réunion des Musiciens Allemands (*Allgemeiner deutscher Musikverein*) au Gewandhaus de Leipzig, sous la présidence de Franz Brendel (1848), éditeur de la revue de Schumann, par opposition aux « représentants du parti conservateur » (*Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*).

<sup>37</sup> *Mahler/Strauss Correspondance 1888-1911*, p. 155.

<sup>38</sup> Bernhard SHAW, *Le parfait wagnérien*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1976, p. 177.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 177.



« sexalogie » intitulée *Homerische Welt* (Le monde d'Homère). A ces noms oubliés aujourd'hui, on pourrait ajouter ceux de compositeurs d'abord wagnériens avant de devenir plus personnels par la suite, comme Wilhelm Kienzl, Max von Schilling, Hans Pfitzner<sup>40</sup>, Eugen d'Albert et Richard Strauss pour ses deux premiers opéras. Tous reprenaient les éléments de la dramaturgie wagnérienne, à savoir l'écriture du livret, un traitement musical avec emploi de leitmotive, l'importance accordée à l'orchestre, une tendance à l'unité musicale, et souvent des emprunts aux légendes germaniques.

Richard Strauss aurait pu rester un de ces épigones wagnériens dévoués à la cause du maître si son propre talent ne l'avait pas poussé, une fois les dogmes acquis, à aller au-delà des principes généraux pour affirmer un langage plus original. Dans le domaine de l'opéra, il fallut attendre *Salomé* en 1905 pour voir Strauss transgresser de manière évidente les modèles établis. Pourtant, les vingt années qui séparent sa conversion à la « Musique de l'avenir » en 1885 de *Salomé* ont été mises à profit, nous l'avons vu, pour se consacrer au poème symphonique – qui emprunte une voie ignorée par Wagner – et à la composition de deux opéras de jeunesse (*Guntram* et *Feuersnot*) considérés comme « wagnériens », même si le premier apparaît déjà comme un acte d'indépendance vis-à-vis de ses principes artistiques.

Converti aux idées de Liszt dès son séjour à Meiningen en 1885-1886, Strauss les applique immédiatement dans sa musique, mais à sa façon. Ainsi, en 1887, *Aus Italien* est-il considéré comme « son premier pas vers l'indépendance »<sup>41</sup>. Dans cette œuvre fondatrice, le compositeur cherche à dépeindre le paysage de ruines romaines mais aussi les relations existant entre le passé et le présent. Strauss se montre déjà plus radical que Wagner car la musique était pour lui peinture et expression des sentiments aussi bien que philosophie, comme le montre sa mise en musique du *Zarathustra* de Nietzsche<sup>42</sup>. Pour Hanslick, l'évolution de Strauss vers le poème symphonique était naturelle car c'est « la nature de son talent [qui] dirige en fait le compositeur sur la voie du drame musical »<sup>43</sup>.

En mai 1886 Richard Strauss intègre à Munich le cercle des « Musiciens de l'avenir », petit groupe d'écrivains, d'hommes de lettres et d'artistes que les conservateurs prenaient pour cible de leurs moqueries. Ce groupe restreint participait au mouvement moderniste lancé à Munich en 1885 par Michael Georg Conrad, fondateur du périodique *Die Gesellschaft* (puis *Die Jugend*) contre le conservatisme, pour le changement, et proclamait sa confiance en l'avenir, annonçant avec dix ans d'avance certaines idées du *Jugendstil*. Autour de Ritter, installé désormais à Munich, il y avait Richard Strauss, Ludwig Thuille, Friedrich Rösch, Arthur Seidl, Hermann Bischoff et Heinrich Zeller. On y discutait de la musique allemande, de Wagner et Liszt, de la philosophie de Schopenhauer et de Nietzsche. Les « Musiciens de l'avenir » n'avaient qu'une seule foi, celle en Wagner, entretenue notamment par Cosima, la veuve du compositeur, qui consacrait son énergie à faire représenter les œuvres de son mari et à perpétuer la tradition de Bayreuth. Strauss soutint cette mission avec enthousiasme : « Votre rôle, très chère Madame, pour nous, humbles gens, est de rappeler la gigantesque tâche que nous avons d'acquiescer une compréhension approximative du stade auquel notre art est parvenu grâce aux œuvres du maître et à ses écrits qui étaient si en avance sur leur temps »<sup>44</sup>.

C'est en 1889 que Strauss fit la connaissance de Cosima. Il entretint avec elle une correspondance importante pendant son séjour à Weimar (1889-1894), pendant lequel il continua à s'investir pour Wagner et ses disciples, en dirigeant notamment la section locale de l'*Allgemeine Wagner Verein*. Il se confiait d'ailleurs plus volontiers à Cosima qu'à ses parents pour les questions philosophiques et artistiques. Devenu wagnérien et lisztien, Strauss s'éloigna alors de Bülow ; il renia tous ceux qui s'engageaient pour Brahms, pour se rapprocher de Ritter, « le seul compositeur connu de lui »<sup>45</sup> qui continuait le drame de l'avenir

---

<sup>40</sup> Son opéra *Armer Heinrich* en 1896 est proche de *Parsifal*.

<sup>41</sup> Lettre de Strauss à Hans von Bülow, à qui l'œuvre est dédiée. Cf. Willi SCHUH, *Richard Strauss, A Chronicle of the Early Years 1864-1898*, Zurich, 1976, Cambridge University Press, 1982, p. 136.

<sup>42</sup> Sur la partition, il est écrit, cependant, que l'œuvre est « librement démarquée de Nietzsche ».

<sup>43</sup> Phrase écrite dans une critique de *Mort et Transfiguration*. In Walter DEPPISCH, *Richard Strauss*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1968, p. 48.

<sup>44</sup> Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 216.

<sup>45</sup> Franz-Peter MESSMER, *Richard Strauss. Biographie eines Klangzaubers*, Zurich, Musik und Theater Verlag, 1994, p. 176.

wagnérien<sup>46</sup>. A cette époque, Strauss se donnait pour mission de promouvoir les œuvres de Wagner en les dirigeant le plus souvent possible et en adaptant à ses représentations les idéaux de Bayreuth en matière de mise en scène, déclamation et effectif orchestral. Durant ces années, le public de Weimar entendit ainsi *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Rienzi*, *Tristan* et des œuvres de jeunes compositeurs wagnériens. Strauss demanda à l'intendant Hans Bronsart l'autorisation de créer de nouvelles mises en scène et d'effectuer les coupes indiquées par Cosima. Mais le fanatisme de Strauss effraya Bronsart : « Vous surwagnérisez Wagner – sans parler de Beethoven »<sup>47</sup>, exigeant une « modification de ses points de vue ultra-radicaux » (tempi trop libres et fantaisistes...). Il s'efforça même de l'éloigner de Cosima et de Bayreuth : « Chaque bon musicien qui entretient une relation quelque peu étroite avec Wagner en sait plus et de qualité plus sûre à ce sujet (musique et mise en scène) que la veuve *amusicale* du grand maître »<sup>48</sup>.

Strauss espérait beaucoup s'investir pour Wagner également à Bayreuth où il souhaitait diriger. Il avait participé aux représentations de *Tristan*, des *Maîtres-chanteurs* et de *Parsifal* en juillet 1889 en tant qu'assistant musical grâce à une recommandation faite par Bülow à Julius Kniese, le chef des chœurs et conseiller musical de Cosima. Mais, en 1891<sup>49</sup> et 1892, Cosima lui ôta tout espoir. Ce n'est finalement qu'en 1894 qu'il dirigea effectivement à Bayreuth, en assurant des représentations de *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Parsifal*. Auparavant, c'est à Weimar qu'il eut le bonheur suprême de diriger pour la première fois *Tristan*. A Cosima, il écrivit le 23 janvier 1892 : « Pour la première fois, j'ai dirigé *Tristan*. C'était le plus beau jour de ma vie »<sup>50</sup>. Cette expérience de chef d'opéra acquise à Weimar lui permit sans doute d'appréhender avec plus de facilité la composition de son premier ouvrage lyrique.

### **Guntram et l'héritage wagnérien**

Entre-temps, en 1887, quatre ans après mort de Wagner, Strauss eut l'idée de son premier opéra, *Guntram*. La composition fut longue jusqu'à la création en 1894, qui n'obtint qu'un demi-succès. Conçu parallèlement à ses premiers grands poèmes symphoniques, *Guntram* est très nettement marqué du sceau wagnérien, mais il représente aussi la première tentative de Strauss pour le dépasser. Le compositeur suivit la manière ordinaire de travailler de Wagner, écrivant lui-même le livret avant de procéder à la composition puis à l'orchestration. « C'est Alexandre Ritter qui m'en donna l'idée. Je lui suis redevable d'avoir découvert mes aptitudes dramatiques. Sans sa collaboration, je n'aurais probablement jamais songé à écrire un opéra, tant j'étais anéanti par le respect le plus fanatique que j'éprouvais pour l'œuvre de Richard Wagner. D'autre part, aucun librettiste de valeur n'était là pour me faire des suggestions, ou alors les poètes qui eussent pu jouer ce rôle, comme Eberhardt König, ne m'inspiraient guère. Influencé sur ce point par Ritter, lui-même auteur de deux livrets fort agréables (*Der faule Hans* et *Wem die Krone ?*), j'avais acquis la conviction qu'un compositeur d'opéra doit être son propre librettiste »<sup>51</sup>. Ritter approuva son projet.

La durée de conception de *Guntram* s'étendit sur sept années et connut trois versions du livret. A la lecture de la première version, Franz Strauss, prudent, conseilla à son fils de ne pas trop imiter Wagner : « De plus, je trouve cette scène avec la tentatrice mystique superflue. Cela sent trop Frau Vénus. Pourquoi introduire des êtres surnaturels quand cela n'est pas nécessaire, cela ne fait que suspendre l'action. Tu dois veiller à ne pas entrer dans les ambiances de *Parsifal* ou de *Tannhäuser* »<sup>52</sup>. Après avoir reçu les critiques de Ritter et de son père, Strauss entreprit dès février 1891 une seconde version qu'il termina en mars 1892, avec comme différence notable la suppression du personnage de la tentatrice mystique dénommée Minna !<sup>53</sup>

Le voyage que Strauss effectua en Grèce en novembre 1892 exerça sur lui une forte impression. Dans son journal, il tenta d'établir des parallèles entre l'art grec et la musique, et plus spécialement la musique de

<sup>46</sup> Ritter a composé deux opéras, *Der faule Hans* et *Wem die Krone ?*, ce dernier dédié à Richard Strauss.

<sup>47</sup> Franz-Peter MESSMER, *op. cit.*, p. 178.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>49</sup> En 1891, il fut de nouveau assistant de direction pour *Tannhäuser*, *Tristan* et *Parsifal*.

<sup>50</sup> Lettre à Cosima Wagner du 23 janvier 1892. Citée dans Franz-Peter MESSMER, *op. cit.*, p. 188.

<sup>51</sup> Richard Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, p. 38-39. Richard Strauss écrivit également le livret de son opéra *Intermezzo*, créé en 1924.

<sup>52</sup> Lettre de Franz Strauss à Richard Strauss du 21 novembre 1890. In Willi SCHUH (éd.), *Briefe an die Eltern, 1882-1906*, Zurich, Atlantis Verlag, 1954, p. 135.

<sup>53</sup> Minna est le prénom de la première femme de Wagner !

Wagner : « Wagner lui-même avait conçu le théâtre et l'esprit de Bayreuth comme la résurrection du théâtre grec de l'Antiquité »<sup>54</sup>. Strauss, pour qui la Grèce représentait l'équilibre et la raison, commença alors à considérer Bayreuth comme l'Olympe allemand. C'est au cours de ce voyage en Méditerranée que Strauss découvrit son individualité et qu'il gagna en indépendance. Repris de nouveau, *Guntram* fut finalement achevé au Caire en décembre 1892 : « *Guntram* fini. Le Caire, Noël 1892, 24 décembre, 3h de l'après-midi. Deo gratias (et à saint Wagner) »<sup>55</sup> écrivit-il sur la partition. C'est à ce moment qu'il modifia le troisième acte où *Guntram* proclame son indépendance face à la confrérie des Champions de l'Amour.

La création eut lieu à Weimar en mai 1894, mais dans des conditions précaires : chanteurs ayant refusé leurs rôles, grève de musiciens, petit groupe de 21 instruments à cordes auxquels s'ajoutaient des instruments à vent dont certains provenaient des formations militaires, approximativement accordés à ceux de l'orchestre de la cour<sup>56</sup>... La méfiance envers cette œuvre « wagnérienne » poussa certains membres de la famille de Wagner à décliner l'invitation pour assister à la création. Le succès fut mitigé : « Avec la représentation de *Guntram*, le maître de chapelle de la cour a remporté un succès hautement significatif. Cette œuvre s'édifie sur le drame musical de Wagner mais ne s'appuie aucunement sur la mélodie et le rythme wagnérien. Elle est, de ce fait, complètement indépendante », notait par exemple le *Münchener neueste Nachrichten*<sup>57</sup>. Strauss parla d'un « succès d'estime »<sup>58</sup>.

La proximité avec Wagner et sa dépendance artistique furent unanimement évoquées par les différents critiques, qui indiquaient que *Guntram* emprunte beaucoup au drame wagnérien. Pour Max Hasse, les personnages ressemblent à ceux de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*, tandis qu'Oskar Merz note une tendance générale allant vers une imitation de *Parsifal* ; ce que confirme Eugen Schmiz en rappelant que le style de l'œuvre se rattache à *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Pour Victor Jos, l'influence de *Tristan* est très nette dans l'emploi des motifs et la construction des phrases. Richard Specht, pour sa part, recense des motifs proches de *Parsifal* et du *Ring*. Quant à Kurt Pfister, il pense que la structure de l'œuvre est déterminée par les leitmotifs et l'harmonie chromatique de *Tristan et Parsifal*...<sup>59</sup>

Parmi les autres éléments qui évoquent un lien indiscutable avec les opéras de Wagner, on note l'ancrage au Moyen âge dans la société médiévale avec un chant de Minnesänger au deuxième acte, qui rappelle le concours de *Tannhäuser*. Autre caractéristique « wagnérienne », l'emploi de noms évoquant la manière de faire de Wagner : *Guntram* dérive de *Gunther* (*Le Crépuscule*) et de *Wolfram* (*Tannhäuser*) ; *Freihild* de *Freia* et *Brunnhilde* ; *Friedhold* (« favorable à la paix ») est le représentant de la Ligue des Champions de l'Amour, qui n'est pas sans évoquer l'ordre des chevaliers du Graal. Enfin, d'une manière générale, on retrouve certaines thématiques « wagnériennes » : musique et religion, nature, liberté, ainsi qu'une versification sous forme d'allitérations.

## Renoncement et indépendance

Malgré tous ces éléments qui semblent directement empruntés à Wagner, la troisième version du livret, avec son remaniement du dernier acte, représente une nette transgression des codes wagnériens, ce qui eut pour effet de contrarier Ritter, qui se rendit compte que son protégé commençait à suivre son propre chemin. « Ritter qui m'avait prodigué de chaudes marques d'encouragement fut terriblement déçu par *Guntram* lorsqu'il s'aperçut que le troisième acte se déroulait selon ma conception personnelle et que *Guntram*, au lieu de comparaître devant le tribunal de l'Ordre, comme Ritter l'aurait désiré, n'acceptait d'être jugé que par lui-même, ce qu'il ne pouvait admettre »<sup>60</sup>. Ritter reprocha à Strauss de lire des lectures corrompues (Nietzsche, Stirner...) et de s'éloigner de l'idéal wagnérien. Dans la modification du texte du troisième acte, certaines phrases peuvent être associées à Strauss lui-même vis-à-vis de sa soumission aux idées de

<sup>54</sup> Cité dans Antoine GOLEA, *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1965, p. 70.

<sup>55</sup> Annotation sur la partition en date du 24 décembre 1892. Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 279.

<sup>56</sup> Richard Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, p. 39.

<sup>57</sup> Oskar MERZ, dans *Münchener neueste Nachrichten*, 18 novembre 1895. Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 362.

<sup>58</sup> Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 361.

<sup>59</sup> Cf. Franz-Peter MESSMER, *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhohen, W. Ludwig Verlag, 1989, p. 9-19.

<sup>60</sup> Richard Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, p. 39.

Wagner : « L'action était juste mais celui qui l'accomplit est au-dessus de vos lois. [...] La loi de mon esprit détermine ma vie. Mon Dieu parle par moi et par moi seul »<sup>61</sup>.

Mis en garde par Ritter, Strauss avoua ne lire que Wagner, Schopenhauer et Goethe. En fait, il lut aussi Nietzsche lors de son voyage en Egypte et cela l'influença considérablement, menant à la rupture avec son mentor. « Ritter ne m'a jamais pardonné d'avoir représenté Guntram quittant la communauté (acte 3, scène Guntram-Friedhold), se jugeant lui-même et déniait à l'Ordre le droit de le punir »<sup>62</sup>. Strauss découvrit Nietzsche vraisemblablement par l'intermédiaire de Bülow, qui était avec Wagner un des premiers musiciens à subir son influence. Pour Joseph Gregor, « Richard Strauss [dans *Guntram*] a définitivement franchi la sphère de la rédemption dramatique : c'est le monde spirituel de Nietzsche qui s'affirme ici »<sup>63</sup>. Mais c'est sur les théories de Schopenhauer que Strauss s'appuya pour expliquer son point de vue à Ritter dans une lettre du 3 février 1893. Pour lui, en réunissant l'art et la religion pour propager le dogme chrétien faisant de l'art un moyen de rendre l'homme meilleur, la Ligue dont Guntram était issu a donné à l'art une « tendance éthique ». Strauss qualifia la Ligue et ses finalistes d'utopie et s'en remit aux écrits de Schopenhauer pour qui « l'idée et la réalisation artistique » étaient indépendantes de toute « éthique ». Les membres de la Ligue, comme Friedhold, étaient à ses yeux meilleurs chrétiens qu'artistes. C'est pourquoi, en refusant de se soumettre à la Ligue et en brisant sa lyre, symbole de la loyauté envers l'Ordre des Champions de l'Amour, Guntram rejette leur conception de l'art. Ainsi, dès la fin de *Guntram*, Strauss renonce à l'un des principaux thèmes romantiques et wagnériens, à savoir la musique comme religion<sup>64</sup>.

L'intérêt de Strauss pour Nietzsche fut en fait préparé par la philosophie de Max Stirner, « le plus grand antagoniste de Schopenhauer et du christianisme, le défenseur de l'égoïsme absolu »<sup>65</sup> selon Strauss. Ritter reprocha également à Strauss d'avoir lu ses écrits. Grâce à Bülow, le compositeur rencontra le philosophe en mars 1892, peut-être pour guérir de sa dépendance à Ritter et à Bayreuth. A la manière des anarchistes, Stirner niait toute autorité de Dieu, de l'Eglise et de l'Etat. Il rejetait les valeurs morales traditionnelles et refusait tout collectivisme. Il était opposé à Feuerbach (qui influença un temps Wagner) et à l'idéalisme allemand. A la différence de Feuerbach, il pensait que Dieu était au fond de l'homme lui-même sous la forme de l'idée abstraite, et il considérait l'homme comme Dieu. C'est bien cette idée que l'on retrouve dans la phrase où Guntram déclare : « Mon Dieu parle par moi, et par moi seul ! » L'affirmation de soi est prépondérante et caractérise la philosophie égoïste de Stirner, dont on retrouve des traces dans plusieurs œuvres de Richard Strauss de l'époque, notamment *Zarathustra* ou la *Sinfonia domestica*.

Ainsi, malgré ses aspects typiquement wagnériens, la version définitive de *Guntram*, avec son troisième acte révisé, apparaît donc comme une vraie déclaration d'indépendance de Strauss envers Wagner. Selon son ami Anton Seidl, l'éloignement avec Ritter était déjà inscrit dans l'action même car « Guntram est Strauss ; la congrégation est la Confrérie du Graal et la communauté wagnérienne ; et Friedhold, l'émissaire de l'Ordre, ne peut être qu'Alexander Ritter, l'ami et le guide fidèle depuis des années du jeune compositeur »<sup>66</sup>. Sous l'angle de cette interprétation, le refus de Guntram/Strauss de suivre Friedhold/Ritter pour se soumettre au jugement de la Ligue/communauté wagnérienne, correspond à une réelle séparation de Strauss d'avec les idées wagnériennes défendues par Ritter et les gardiens du temple de Bayreuth... ! Strauss s'est cependant défendu d'être Guntram car, disait-il, lui il ne renonçait pas à l'art !<sup>67</sup>

En raison de ses orientations philosophiques plus que musicales, *Guntram* a clairement été perçu par les premiers auditeurs, au premier rang desquels les wagnériens, comme un geste de distanciation envers la *doxa* wagnérienne qui eut des répercussions sur les relations et les activités musicales de Strauss. Ainsi, après la création, le compositeur perdit l'amitié de Siegfried Wagner, qui interpréta ce premier opéra de

<sup>61</sup> *Guntram*, fragment d'un air de Guntram à la fin du troisième acte.

<sup>62</sup> Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, p. 16.

<sup>63</sup> Joseph GREGOR, *Richard Strauss, Un maître de l'opéra* : Richard Strauss, Paris, Mercure de France, 1942, p. 86 (Original allemand : *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, 1939).

<sup>64</sup> Cf. Lettre à Alexander Ritter du 3 février 1893. Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 284-285.

<sup>65</sup> Lettre de Richard Strauss à son père du 07 avril 1894. Citée dans Franz-Peter MESSMER, *op. cit.*, p. 191.

<sup>66</sup> Critique d'Arthur SEIDL parue dans la *Neue Deutsche Rundschau* en 1894. Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 297.

<sup>67</sup> Cf. Lettre à Alexander Ritter du 3 février 1893. Cf. Willi SCHUH, *op. cit.*, p. 285.

Strauss comme une trahison des principes artistiques de son père. Quant à Cosima, déjà réservée envers l'enthousiasme débordant du jeune chef, elle trouva les Minnesänger sans poids dramatique et la musique vide de sens ! Pourtant, au-delà des manières de faire wagnériennes, la musique de *Guntram* présente déjà des caractéristiques déjà straussiennes : une mélodie ample et sinueuse, différente des motifs brefs employés par Liszt et Wagner ; l'emploi de nombreuses citations, dont certaines de lui-même ; une instrumentation mettant en avant une polyphonie plus intense que chez Wagner ; une individualisation des timbres, l'emploi du violon solo...

*Guntram* eut cependant quelques soutiens, notamment de la part de Mahler, qui tenta de le monter à Hambourg. En novembre 1894 il défendit sans succès le projet auprès de l'intendant Pollini par ces termes élogieux : « Voilà un homme (Strauss) qui représente pour moi l'espoir musical de l'Allemagne ; il a composé un opéra dont je connais le texte et la musique, et que je considère comme le plus important (le seul qui importe peut-être) dans le domaine lyrique depuis le *Parsifal* de Wagner »<sup>68</sup>. Face aux critiques et au rejet de son œuvre par ceux qui avaient été ses soutiens, Strauss avoua, philosophe, dans une lettre à son ami Arthur Seidl : « C'est incroyable le nombre d'ennemis que m'a apporté *Guntram* ! »<sup>69</sup>

Malgré l'affirmation de son style individuel, Richard Strauss est toujours resté redevable de l'influence que Wagner a exercée sur son esthétique tout au long de sa carrière de compositeur. Dans ses œuvres ultérieures, de nombreux motifs et citations rappellent ses liens avec l'œuvre de Wagner. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple très symbolique, dans sa dernière grande œuvre, les *Quatre derniers lieder* (1948), on retrouve une signature wagnérienne révélatrice de cette influence durable. Dans le premier lied, *Frühling* (Printemps)<sup>70</sup>, aux mesures 8 et 9, la mélodie chantée s'élève sur les quatre notes de « l'accord de *Tristan* » (mi bém.-fa-la bém.-do bém.) sur les paroles : « träum-te ich lang » (j'ai longtemps rêvé). Ce n'est évidemment pas un hasard. Au terme de son existence, et dans cette œuvre considérée comme son testament musical, Strauss, à plus de 84 ans, traduisait ainsi l'expression de son fidèle hommage à cette musique de rêve, proche de l'hypnose, qui avait brutalement transformé son parcours musical lorsqu'il était adolescent et qui l'avait orienté toute sa vie sur la voie de la modernité.



« Richard Strauss, *Vier letzte Lieder*, « Frühling », mes. 8-9.

<sup>68</sup> Lettre de Mahler à Strauss du 24 novembre 1894, dans Helga BLAUKOPF (éd.) *Mahler/Strauss Correspondance 1888-1911*, p 32-33.

<sup>69</sup> Ernst KRAUSE, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel, 1955, p. 260.

<sup>70</sup> Terminé le 20 septembre 1948, il s'agit en fait du dernier des quatre lieder du recueil à avoir été composé.

## Guntram – Résumé de l'action

Acte 1 : Guntram est membre de l'ordre des Champions de l'Amour dont le but est d'aider les pauvres par l'aumône. Tyrannique, le Duc au pouvoir veut empêcher sa femme Freihild d'en faire partie. Désespérée, elle veut se noyer mais elle est sauvée par Guntram, qui est remercié par le père du despote. A la fureur de son fils, le Vieux Duc accepte de remettre les pauvres en liberté.

Acte 2 : Guntram est invité à chanter au palais. Inspiré par l'air triste de Freihild, il entonne un chant de paix avec sa lyre. Tous sont émus sauf le Duc, qui tire son épée et attaque Guntram. Celui-ci se défend et le tue. Le Vieux Duc fait arrêter Guntram.

Acte 3 : Dans sa prison, Guntram est en proie au remord. Freihild arrive et lui dit de s'enfuir avec elle car elle l'aime en secret. Devant le refus de Guntram, elle lui demande alors de se présenter devant le Tribunal de la Confrérie pour expier son crime. Guntram refuse estimant qu'il était en légitime défense. Sa seule faute, c'est d'aimer Freihild. Pour l'expier, il veut renoncer à l'amour et il demande à Freihild de continuer à pratiquer les bonnes œuvres.



Richard Strauss et Alexander Ritter