



HAL
open science

Richard Strauss - Éléments de style

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Richard Strauss - Éléments de style. 2019. hal-02314490

HAL Id: hal-02314490

<https://hal.science/hal-02314490v1>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

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.

Richard Strauss

Éléments de style

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : le compositeur Richard Strauss, souvent taxé de « postromantique » et échappant ainsi à l'histoire, n'en fut pas moins, probablement, le plus important musicien allemand du premier XXe siècle. L'examen détaillé de son parcours nous permet de déceler un romantisme en réalité modernisé, dès la fin du XIXe siècle. La densité n'est plus celle de Wagner mais double chez ce « Richard II ». On pourrait parler de « poly-romantisme ». Ce dernier style se mélange ensuite, d'une façon originale, à partir du *Chevalier à la rose*, avec un néoclassicisme mozartien. Comment l'équilibre entre une telle densité lyrique et la légèreté mozartienne est-il possible ? Ce miracle dialectique culmine pourtant dans *Capriccio*.

Ce texte fut rédigé en 2014, publié en 2016 dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM). En voici une version révisée.

Résumé biographique

Richard Strauss naît à Munich le 11 juin 1864. Précisons d'emblée qu'il est sans lien de parenté avec les deux Johann Strauss (père et fils, compositeurs viennois). Son père est cor solo au Théâtre Royal de la ville bavaroise, conservateur farouche qui abhorre la musique de Wagner, mais ce dernier lui pardonnera toujours cette aversion, en raison de sa musicalité incomparable. Dans ce contexte, Richard apprend le piano dès l'âge de quatre ans, le violon à six, la composition à onze. Enfant prodige, il écrit à douze ans un *Festmarsch* pour grand orchestre. Tout en étoffant un répertoire de piano et de pièces symphoniques, il entre à seize ans à l'Université de Munich, y suit des cours de philosophie, d'histoire de l'art.

Hans von Bülow, premier mari de Cosima Wagner (fille de Liszt), dirige en 1884 la *Sérénade pour instruments à vent* d'un jeune compositeur qu'il appelle avec tendresse « Richard II ». L'année suivante, il invite ce dernier à être son assistant de direction à Meinigen. Strauss s'y lie à Alexandre Ritter, le violon solo, familier des cercles lisziens. Ritter l'initie à l'univers théâtral, à « l'œuvre d'art total » de

Wagner, dont son père, jusqu'alors, l'avait tenu éloigné. Il quitte Meiningen avec von Bülow. Le 1^{er} novembre 1885, il est nommé directeur de la musique à la cour bavaroise. Il quitte ce poste l'année suivante, voyage en Italie, est troisième chef à l'Opéra de Munich, repart en Italie en 1887. Naît un poème symphonique, *Aus Italien*, premier d'une longue lignée occupant principalement les années 1890 : *Don Juan*, *Macbeth*, *Mort et Transfiguration*, *Till l'espiègle*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Don Quichotte*, *Une vie de héros*, puis la *Sinfonia Domestica* et *Une symphonie alpestre*. Il se lie avec Pauline de Ahna, soprano qu'il épousera le 10 septembre 1894. Durant un demi-siècle, celle-ci sera une source d'inspiration continuelle, pour l'écriture de plus de deux cents lieder, mais aussi pour les rôles féminins, rôles clés des nombreux opéras.

Assistant à l'Opéra de Bayreuth, puis second chef au théâtre de la cour à l'automne 1889, il repart à Bayreuth comme chef de chant. *Guntram*, son premier opéra, est créé à Weimar en 1894, sans succès (*Feuersnot*, le second opéra, n'en obtiendra guère davantage en 1901). Il est nommé second, puis en 1896, premier chef à l'Opéra de Munich, mais aussi du Philharmonique de Berlin (à la suite de von Bülow). C'est à la tête du grand orchestre berlinois qu'il dirigera notamment ses propres poèmes symphoniques, lors de tournées européennes, puis américaines (en 1904).

En 1900, il rencontre Hugo von Hofmannsthal à Paris. Le poète deviendra l'ami fidèle (une correspondance nombreuse en atteste), puis, quelques années plus tard, le librettiste des opéras *Elektra*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, *La Femme sans ombre* et *Arabella*.

En 1905, le troisième opéra, *Salomé*, d'après Oscar Wilde, est créé à Dresde. Le succès est considérable, corrélé au scandale du livret érotique et violent. Naît ainsi ce second Strauss, célèbre musicien de théâtre, qui composera finalement seize grandes œuvres lyriques, dont un nombre conséquent entreront au grand répertoire. *Le Chevalier à la rose* connaîtra le plus grand succès, mondial, en 1910. Son argument léger « d'opérette géante » (selon l'expression de Vuillermoz) engendrera une longue lignée de *drama giocoso* au parfum néo-mozartien, qui culmineront dans *Arabella* (1932-1933) et *Capriccio* (1941-1942).

Après avoir cumulé les directions d'orchestre à Munich, Berlin, Vienne, donc les plus hauts lieux de la musique germanique, Strauss abandonne ces activités en 1924. Il se consacre à la composition. Mais Hofmannsthal, complice irremplaçable du *Chevalier à la rose*, des succès lyriques, meurt en 1929, il n'assistera pas à la première d'*Arabella*. Strauss est anéanti. Une crise de l'inspiration s'ensuit.

Cette crise est aggravée par la montée du nazisme. Strauss ne se retire cependant pas, durant les années 1930,

de la vie musicale. Ses opéras continuent d'être créés jusqu'en 1942. Il dirige la *Reichsmusikkammer* (Chambre de musique du Reich) de 1933 à 1935. Il remplace Toscanini à Bayreuth en 1933. L'Italien se refuse à diriger sous le régime nazi. Strauss, lui, compose un hymne pour les Jeux olympiques de 1936. En 1940, il sera au Japon, pour fêter les vingt-six siècles de l'empire nippon. Une photo fameuse montre une poignée de main avec Joseph Goebbels.

Pour autant, Strauss travaille aussi avec Stefan Zweig au livret de *La Femme silencieuse*. L'opéra est créé en 1935. Le nom du librettiste, juif, disparaît de l'affiche trois jours avant la création, mais le compositeur réussit à l'y faire réapparaître, contre l'avis de Zweig lui-même. Strauss doit abandonner, peu après, la présidence de la *Reichsmusikkammer*. Une lettre adressée à Zweig a été saisie par la Censure et remise à la Gestapo. Dans ce courrier, le musicien montrait clairement qu'il ne croît pas à l'aryanisation de l'art. Les Nazis, dès lors, le tiendront relativement à l'écart, d'autant plus que sa bru, Alice, est juive : ses petits enfants sont juifs.

Durant les dernières années de guerre, après la création de *Capriccio* (1942), Strauss tente de revenir, comme durant son adolescence, à une musique « pure ». Des œuvres concertantes naissent, lesquelles font culminer la tendance à l'allègement néo-mozartien (amorcée depuis trente ans dans *Le Chevalier à la rose*). Le *Concerto pour hautbois et petit orchestre* résulte en 1945 d'une amitié avec le hautboïste John de Lancie, alors officier américain de la CIA. En janvier de l'année suivante est créée à Zurich une commande de Paul Sacher pour son orchestre à cordes, les *Métamorphoses*. La partition est un adieu désespéré au vieux monde détruit par le conflit mondial, destruction symbolisée par celles de la maison natale et de l'opéra de Munich (la glorieuse demeure du père, cor solo). Strauss est jugé coupable, lors des procès de dénazification, de ne pas avoir quitté la vie culturelle de son pays durant les années de guerre. Lui qui était assigné à demeure par les Nazis, l'est désormais par l'occupant américain, mais pour une courte durée. En 1947, sur l'invitation de Sir Thomas Beecham, il se rend à Londres pour y assister à de glorieuses rétrospectives de ses œuvres.

Les *Quatre Derniers Lieder* (1948), sur des poèmes de Hesse et Eichendorff, seront créés au Royal Albert Hall, sous la direction de Furtwängler, le 22 mai 1950. Mais le compositeur s'est éteint, auparavant, le 8 septembre 1949. Enfant prodige, puis musicien d'une rare longévité créatrice, il aura composé durant plus de soixante-dix années.

Éléments de style

Survivant près de quarante ans à Mahler, c'est sans doute pour Richard Strauss qu'on a le mieux parlé de « post-romantisme ». Même si, un temps, d'aucuns l'auront cru « démodé¹ » après 1918, il restera finalement, notamment grâce à « l'été indien » des années 1940, le plus imposant compositeur allemand de la première moitié du xx^e siècle, avant que Stockhausen ne s'installe dans la seconde d'une toute autre manière. Strauss invente, et c'est une gageure, une longue coda à Wagner. Von Bülow l'a d'ailleurs surnommé « Richard II² » dans ses jeunes années. Mais sous son haut-de-forme, que les avant-gardes trouveront hâtivement désuet, se cache un moderne discret.

Un romantisme « modernisé » : les poèmes symphoniques

Discret ? La page la plus fameuse de l'Allemand, très largement diffusée par le film *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968), n'est pas discrète. L'introduction de cet *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896), d'après l'ouvrage éponyme de Nietzsche (1883-1885), clame un orchestre renforcé, « optimisé ». Le compositeur a intégré les nouveaux alliages du *Traité d'orchestration* de Berlioz (dont il publiera même une révision), mais aussi l'émancipation wagnérienne des cuivres, enfin les augmentations sonores de Liszt (passage d'un orchestre « par 2 » à « par 3 ») et au-delà (désormais plutôt « par 4 »). Dans cette logique additive, typique des post-wagnériens en général, il ajoute même l'orgue, comme Saint-Saëns dans sa *Troisième Symphonie* (1886). Il faudra attendre 1913 pour que l'orchestre fasse un nouveau pas dans cette montée en puissance (dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky). Mais *Zarathoustra* demeure une étape importante de cet essor.

La modernité est en même temps soustractive, comme chez Satie à cette époque. La montée des quatre trompettes (sur *do sol do*) est à la fois sonore et vide (quinte à vide et octave), antique, pythagoricienne : on grimpe un spectre d'harmoniques, le « corps sonore » de Rameau. Quand le *mi* arrive enfin (cinquième harmonique), il se corrige aussitôt en *mi b*. Et la seconde fois, c'est le contraire. Strauss prévoit ainsi l'ambivalence majeur/mineur du premier xx^e siècle, avant Stravinsky, Prokofiev et Bartók, voire les modernes Français (Debussy, puis Ravel) dans leur utilisation de la

¹ La partie de l'ouvrage de Michael Kennedy se référant aux années 1920 se nomme « Démodé ! ». Voir *Richard Strauss. L'homme, le musicien, l'énigme*, Paris, Fayard, 2001.

² Cité par Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, Paris, Laffont, 1969, p. 527.

note bleue (*mi b* ajoutée au-dessus du *mi bécarré* de *do* majeur).

La cinquième partie, « De la science », est précisément scientifique. C'est vingt-sept ans avant le Schoenberg dodécaphoniste (1923). Or, le sujet de cette fugue serait exactement une série si le *sol* ne se répétait pas. Certes, Strauss y associe encore une harmonie tonale, wagnérienne (*do* majeur, puis *si* mineur, *mi b* majeur, *la* majeur, *ré b* majeur). Mais Alex Ross souligne justement que l'école de Vienne, clairement, « s'inspira de sa polytonalité [nous y revenons ci-dessous] et de son anticipation de l'écriture à douze sons³ ».

Et les contrebasses, dans « De la science », devront entonner un contre-*si* sépulcral. En outre, avant même que les quatre trompettes n'éclairent l'introduction, le contrebasson faisait sourdre son contre-*ut*. La puissance de Strauss, ce « gaillon » germanique, est donc aussi dans ses nouveaux graves, caverneux, inédits. Or le Prokofiev grave/puissant, cuivré, ne rugira que seize ans plus tard, déjà au sommet dans son *Second Concerto pour piano* (1912-1913).

Zarathoustra n'est qu'un maillon d'une première chaîne, celle des poèmes symphoniques. Ces poèmes, à partir de *Don Juan* (1887-1888), feront le premier succès de Strauss. Leurs audaces seront comprises. Car elles sont chaque fois justifiables par le programme. La rapidité des modulations initiales de *Don Juan* (*do* majeur, *ré* majeur, *si* majeur, puis *mi* majeur en seulement trois mesures très rapides), associée à un essor explosif de l'orchestre, invente la *fulgurance* straussienne. C'est un nouveau romantisme foudroyant. Mais ici, l'explosion figure une montée de sève, principe tellurique du héros.

De même, les juxtapositions tonales de *Till l'espiègle* (1894-1895), encore plus rapides, campent bien sûr la dite espièglerie. Et les nouveaux graves, mentionnés ci-dessus, s'appesantissent encore : aux cuivres, à la fin, caverneux dans leur neuvième mineure descendante. Cette fois, Prokofiev est déjà là, tout à fait. Y répond une clarinette piccolo, au contraire, dans le suraigu : *Till* invente un rapide *écartèlement* sonore qui préfigure nettement la seconde école de Vienne.

Don Quichotte (1897) développe la veine humoristique, légère (thème de Sancho Panza), centrale dans le Strauss futur. L'œuvre ose, outre une fugace polytonalité au début (avant la *Nuit transfigurée* de Schoenberg, Charles Ives, puis Stravinsky), des *effets* d'orchestre inédits, au-delà de la simple montée en puissance. La bataille avec les moutons

³ Axel Ross, « Strauss's place in the Twentieth Century », *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 195.

(variation II) reste une musique de genre. Ses *flutterzunge* (esquissés dès *Till*) et ses *tremoli*, bien sûr, *figurent* des bêlements. Reste que pas même l'impressionnisme français ne reprendra de telles couleurs inédites. La variation VII, la chevauchée dans les airs, justement, avec son éoliphone (machine à vent), ses glissades de harpe, ses quintes parallèles (*ré la, do sol, si b fa, la b mi b, ré b la b*) cette fois, prophétise précisément l'impressionnisme, le nouvel orchestre de *Daphnis et Chloé* (1912) de Ravel.

Une vie de héros (1897-1898) propose d'autres épisodes polytonaux, parfois même atonaux. Lorsque le héros est calomnié par ses ennemis, les cancans sont figurés par une moderne polyphonie total-chromatique. Programme oblige. Mais dès 1898, ces lignes brisées atonales (d'abord celle de la flûte), par leur courbe en dent de scie, figurent des intonations allemandes, violentes. Cet « intonationnisme » fin approche mieux une prosodie réelle que celui de Hugo Wolf ou de Moussorgski. Il dépasse même, par avance, en précision, celui de Janáček.

Mais certes, la réaction peinée du héros a tôt fait de réinstaller le chromatisme tonal de Wagner. Dominique Jameux remarque ainsi cette tendance, après avoir esquissé une invention, de « céder, à un moment, à quelque impulsion euphorique, charmeuse et charmante, complice du public⁴ ».

La première veine historique, celle des poèmes symphoniques, trouvera deux codas tardives dans la *Sinfonia domestica* (1902), puis *Une symphonie alpestre* (1911-1915).

Deux opéras sanglants : *Jugendstil* ou déjà expressionnisme ?

Dans *Salomé* (1903-1905), une adolescente embrasse les lèvres d'une tête coupée, dégoulinante de sang, tranchée par sa faute, celle du prophète Jean qui baptisa le Christ. Le scandale, lors de sa création à Dresde, et le succès corrélé, seront énormes. Juste après sa reprise à New York en 1907, l'opéra sera interdit aux USA durant dix-sept ans. C'est certes bon signe, du point de vue des avant-gardes. Mais le scandale est d'abord affaire de livret. Ses thèmes, viennois excessifs, freudiens, semblent déjà expressionnistes. Sexe (comme le souligne Bryan Gilliam⁵) : la célèbre « danse des sept voiles » déshabille intégralement le rôle titre, si aucune danseuse professionnelle ne la double. Violence : cette Salomé de seize ans, après Carmen, avant Lulu, provoque le suicide à l'épée du garde Narraboth, sous ses yeux, puis la décollation d'un saint. L'inceste rode aussi. C'est le goût du

⁴ Dominique Jameux, *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 1971, p. 81.

⁵ *Salomé* est l'exemple central de l'article de Bryan Gilliam « Strauss and the sexual body: The erotics of humor, philosophy, and ego-assertion », *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, op. cit., p. 269-279.

roi Hérode pour la fille (Salomé) de sa maîtresse Hérodiade. Et de même que, vingt ans plus tard, *Wozzeck* ne durera qu'une heure trente, le format semble déjà aussi moderne : presque aussi bref (1h40), percutant, *cut*, concentré en un seul acte : pré-cinématographique.

Strauss s'y passe même de prologue (comme bientôt dans *Elektra*). Un accord mineur se transfigure en majeur, là encore, et c'est le premier chant. Dans ces six premières notes, le second *leitmotiv* du saint, quand celui-ci apparaît devant l'héroïne subjuguée, rappelle l'introduction de *Zarathoustra*. C'est encore sur pédale de *do*, claironnant, vide : au prophète Zoroastre répond le prophète Jean. Or, deux quarts entourent ici *do* (*do sol* puis *fa do*). Puis les quarts s'empilent davantage dans la danse des sept voiles⁶, juste avant que Mahler et Schoenberg n'aient la même idée, respectivement dans leurs *Septième Symphonie* (1904-1905, fin du premier mouvement) et *Symphonie de chambre* (1906), et bien avant la stylisation générale du procédé par Bartók. Puis les notes 5 et 6 affirment enharmoniquement un triton (*la ré#*), en soi l'un des plus sûrs hérauts des avant-gardes et du premier xx^e siècle. Oui, ce triton « fascine » en effet déjà le musicien, comme l'écrit justement Ross. Le Baptiste prophétise effectivement l'avenir, mais de l'histoire de la musique.

Enfin, quant à la puissance sonore, *Salomé* augmente encore *Zarathoustra*, avec son orchestre de plus de cent musiciens, dont un orgue et un harmonium derrière la scène, quinze cuivres et pas moins de neuf percussionnistes. Les percussions bientôt magnifiées par Bartók, ou *Ionisation* (1929-1931) de Varèse, ne sont pas si loin. Bref, Strauss atteint là son pic historique d'avant-gardisme. Livret scandaleux, musique resserrant ses modulations, parfois polytonale (les médecins qui parlent en même temps), Strauss inaugure, à la suite du *Pelléas et Mélisande* de Debussy (créé en 1902), mais de façon plus tonitruante, l'opéra du xx^e siècle.

Si *Elektra* (1906-1908) est bien encore un pugilat obscur, grave, hanté par la clarinette basse, les modulations se resserrent encore et frôlent alors l'impression d'atonalité (surtout dans les tirades torturées de Clytemnestre). L'esquisse d'un expressionnisme musical se précise. Mais les consonances verticales, même si fuyantes, ne sont jamais vraiment abandonnées. Et le livret est paradoxalement moins scandaleux (monstre pour monstre, Électre n'a pas le charme dérangeant de Salomé). Un pic de rugosité harmonique est atteint quand Électre reconnaît son frère et

⁶ Dans les quatorze premières mesures, le musicien empile, au moins mélodiquement, trois quarts, *si mi*, *mi la* et *la ré*. Les cordes graves, doublées par les bassons et le contrebasson, se chargent d'entonner *mi la* et *la ré*, et les violons 1 *si mi* et *mi la*.

crie : « Oreste ! » Strauss ose alors la polytonalité la plus nette de sa carrière, d'autant plus appuyée par une acmé orchestrale. Selon un critique du *New York Herald Tribune*, *Elektra* forme avec *Pelléas* et *Wozzeck* le trio qui a réussi à dépasser Wagner⁷. Pour autant, si *Salomé* et plus encore *Elektra* semblent déjà expressionnistes par leurs meurtres, leurs incestes, le drapé mythologique persistant pourrait les cantonner au préalable historique que serait le point culminant de l'Art Nouveau germanique (*Jugendstil*).

Possibilité d'un « romantisme néoclassique » : les grandes opérettes

Elektra est la première collaboration avec Hofmannsthal. En rupture totale, la seconde est *Le Chevalier à la rose* (1909-1910), une curieuse « opérette géante⁸ ». La Maréchale trousse l'adolescent Octave (rappelant le Chérubin des *Noces de Figaro*), qu'elle surnomme « Quinquin », lequel l'appelle « Bichette ». Elle a parfois la « Migräne ». L'action déterre l'époque libertine de Mozart, mais plus longuement, pesamment, qu'un opéra bouffe. La musique reste post-romantique, l'orchestre opulent. Mais les espiègleries du livret sont encore acidulées par le nouveau style de « conversation musicale ». Le succès sera le plus phénoménal de la carrière de Strauss. Quand les alliés investiront sa villa le vieillard s'écrira : « Je suis le compositeur du *Chevalier à la rose* ! »

Voilà l'autre versant de Strauss : la légèreté sud-germanique (viennoise) symbolisée par les valse anachroniques (dans le *Chevalier* et déjà dans *Elektra*⁹), celle d'un musicien gorgé de bonheur par son ménage et sa gloire, débordant d'humour. Ce dernier culmine dans le *Krämerspiegel* (1918). Ce « miroir des boutiquiers » fustige les éditeurs de musique, Breitkopf, Härtel, ou le Berlinois Bote et Bock. Bock (en allemand « le bouc ») y mâchonne des fleurs qui symbolisent la musique. Bote (« le messager ») rend visite au chevalier à la rose.

Ce premier « opéra rose », selon l'expression de Jameux, est suivi par un second, *Ariane à Naxos* (1912, seconde version en 1916), où l'on retourne à l'*aria* et au *recitativo secco*. Plusieurs éléments augurent ainsi, bien avant Prokofiev et Stravinsky, de la possibilité d'un néoclassicisme, ici encore mêlé au post-romantisme rarement absent chez Strauss. Klee n'a pas même encore écrit (il le fera en 1915), que « les expériences du baroque ont avec le temps présent quelque chose de

⁷ Cité par Dominique Jameux, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 175.

⁸ Ce sont les mots de Vuillermoz. Cité par Jameux, *Ibid.*, p. 83.

⁹ La dernière danse d'*Elektra* est sur un rythme à trois temps et un tempo de valse.

fondamentalement commun¹⁰ ». Et déjà l'orchestre se réduit ici au tiers, à trente-cinq instrumentistes. Et la modernité est encore dans la mise en abyme violente, la diachronie surprenante du livret¹¹.

D'un argument symboliste du même Hofmannsthal, *La Femme sans ombre* demeure léger en tant que féerie. Le grand orchestre moderniste y est non plus seulement puissant, mais à *effets* pittoresques, variés, « exotiques », dans la lignée du *Château de Barbe-Bleue* (1911) de Bartók. Chaque effet, comme chez le Hongrois, est justifié par la magie du livret, le célesta impressionniste par le vol du poisson, les cuivres graves par la nourrice démoniaque (comme la vilaine cuisinière de *l'Amour des trois oranges* de Prokofiev, 1918-1921), l'*ostinato* stravinskien de la clarinette piccolo par la voix du faucon, les entrelacs inédits du piccolo et du violon solo par la réapparition finale de l'ombre, symbole de la fécondité féminine. La morale glorifie l'amour domestique, conjugal, terrestre, et au fond, comme toujours, le ménage heureux des Strauss. La philosophie mozartienne met en regard les deux couples avec ceux de la *Flûte enchantée*.

Si *Intermezzo* (1924) se passe du cher librettiste, Strauss lui-même y bricole encore le livret d'un *opera buffa* (en même temps *Singspiel* et opérette). L'invention structurelle est dans cette joute, économique, « vide », entre deux époux en crise, inspirée par les éclats de Pauline, l'épouse aussi impondérable que la Pauline du *Joueur* de Dostoïevski. C'est aussi une modernité langagière selon Jameux¹². Strauss inaugure de ces comédies « domestiques » actualisées, où le téléphone, par exemple, joue un rôle clé, comme dans *Von heute auf morgen* (1928-1929) de Schoenberg ou plus tard *La Voix humaine* (1958) de Poulenc. Les sports d'hiver (cette nouveauté) engendrent un *glissando* comique (mais moderne), les glissades de la luge. Voilà en effet des « traits cinématographiques¹³ ».

Arabella (1928-1932), sur un ultime livret de Hofmannsthal, comme le *Chevalier*, enchaîne travestissements (Zdenka/Zdenko) à nouvelles « Migränen ». Mais si cette grosse opérette prend encore son temps, elle allège l'orchestre du « chevalier rose » pour enfin

¹⁰ Cité par Dominique Jameux, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 128.

¹¹ Hofmannsthal superpose la composition en temps réel d'une *Ariane* antique à une adaptation du *Bourgeois gentilhomme*. Les comédiens de ce dernier commentent la tragédie et finalement y interviennent ! Les complexes opéras du second XX^e siècle, et leurs hypertextes bientôt consensuels, ne sont pas loin. Le langage musical est alors légitimé dans ses éventuelles incohérences, qui wagnérien, qui moderne, qui légèrement mozartien.

¹² C'est l'idée principale de Dominique Jameux, « Style, modernité, modernisme », *L'Avant-scène opéra*, 138 (1991), p. 102-105.

¹³ Voir Michael Kennedy, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 334.

atteindre au *drama giocoso* néo-mozartien. Selon l'ami Ludwig Karpath, « c'est un opéra qui vous rend meilleur¹⁴ ».

Et le projet reste bouffe avec le librettiste Stefan Zweig. *La Femme silencieuse*, créée en 1935, entend encore réinventer *Les Noces de Figaro* ou quelque *Barbier de Séville*. Fort de son propre personnage de barbier, il eût pu d'ailleurs s'appeler *Le Barbier de Londres*. Notons que c'est le néoclassicisme, cette fois, de Stravinsky, qui semble parfois mêlé au post-romantisme habituel, comme dans l'*ostinato* comique de trois notes ascendantes au cor, au début. Cette influence s'accuse encore dans *L'Amour de Danaé* (1940). L'*ostinato* initial (*sur la si b la ré*), en effet, s'épaissit d'une polytonalité cette fois clairement stravinskienne.

Il faut attendre *Capriccio*, créé en octobre 1942, pour toucher au « chef-d'œuvre de Strauss » selon Lucien Rebatet¹⁵. Le livret musicologique parle explicitement d'histoire de l'opéra. En songeant au futur postmodernisme, les citations sont alors plus facilement intégrées : *nécessaires*. Soutenues par le clavecin, celles de Gluck, de Couperin, de Rameau, le disputent à celles de Wagner (*Les Maîtres chanteurs*), de Piccinni et, bien sûr, de Mozart. Galerie sonore, anachronismes justifiés, interludes post-romantiques culminant dans la « musique de clair de lune » (début de la scène 13), livret dense¹⁶, qui commence par deux blagues complexes, et pourtant assemblé par un amateur comme *La Flûte enchantée* l'était par Schikaneder, ce « catalogue straussien » est une mise en abîme absolue. Or, après un premier hypertexte dans *Ariane à Naxos*, c'est la vie d'un chef d'orchestre, dans *Intermezzo*, qui était narrée, puis celle d'Henry et de sa troupe d'opéra dans *La Femme silencieuse*.

« Mon œuvre s'achève avec *Capriccio*¹⁷ », confie Strauss à Willi Schuh.

¹⁴ Cité par Michael Kennedy (*ibid.*, p. 355).

¹⁵ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, *op. cit.*, p. 539.

¹⁶ C'est encore à l'époque de Mozart, en 1775, mais en France, une joute entre un poète et un musicien pour le cœur de la comtesse Madeleine et à travers elle, le cœur de l'histoire de la musique. Dans un opéra, *prima la musica e doppo le parole* ? Ou l'inverse ? Un sextuor du musicien, Flamand, que les personnages écoutent comme nous, sert d'ouverture, selon une légèreté historiquement inédite et une première mise en abîme. Puis on entendra une œuvre du poète, seule (ce qui *intègre* un passage parlé de *Singspiel*), on écrira enfin un opéra dans l'opéra, un souffleur comique interviendra au passage (monsieur Taupe).

¹⁷ Cité par Michael Kennedy, *Richard Strauss*, *op. cit.*, p. 470.

« Poly-romantisme »

Capriccio semble l'aboutissement du « néoclassicisme romantique » très personnel à Strauss. Un néoclassicisme plus orthodoxe, stravinskien, exista aussi. Après *Pulcinella* (1919) du Russe, l'Allemand écrira aussi quelques *remake*, dont *Les Danses de Couperin* (1929) ou un *néo-Idoménée* de Mozart (1930).

Au-delà, quelques œuvres de la fin retiennent une musique « pure », concertante. La « pureté » y est aussi dans la veine mozartienne jamais suivie aussi loin auparavant. Après le *Second Concerto pour cor* (1942) et avant le *Double Concerto pour clarinette et basson* (1947), le *Concerto pour hautbois* (1945) tente un vide, une discrétion nouvelle à ce degré : les cordes l'inaugurent d'un simple frémissement oiseleur, *ré mi ré mi*. Zarathoustra semble loin. Puis, de Mozart, les formules harmoniques, tierces parallèles, accompagnements à « élan » (demi soupir trois croches), se combinent aux modulations straussiennes : ruptures, mais pivotant par une note commune.

Ces modulations sont un canevas pour la *surprise* straussienne, depuis *Don Juan* jusqu'aux *Quatre Derniers Lieder* (1948), en passant par *Arabella* dont l'amorce juxtapose *la mineur, fa mineur* (enchaînement le plus straussien), *ré mineur* : trois accords en trois secondes. C'est ainsi que l'Allemand pousse la consonance au-delà de Wagner, par des univers tonals divers, montés au sens du cinéma, collages, filtres colorés successifs. Le *finale* des *Quatre Derniers Lieder*, « Im Abendrot », propose dans son introduction de modernes et longs « accords pédales », un accord de *mi b* majeur, puis de *do* mineur, puis *la b* mineur. On pivote par notes communes.

Surtout, le lyrisme de Wagner devient ici « poly-lyrisme », *poly-Tristan*. Plusieurs voix chantent *réellement* en même temps, mais à pleine voix, violons 1 et bois aigus d'une part, violons 2 et bois *alti* d'autre part, à partir du troisième accord. Les contrepoints de Beethoven, Schumann, Brahms, même si personnels à chacun, restaient légèrement archaisants, diligents, obnubilés par Bach. Mais Strauss superpose, cette fois, plusieurs mélodies *romantiques*, plusieurs suppliques. Il sublime donc un « contrepoint lyrique ». Rachmaninov tente le même type de superpositions, lui aussi « poly-romantique ».

C'est ainsi que la scène de la métamorphose finale dans l'opéra *Daphné*, créé en 1938, prône l'indépendance de voix, certes, mais aussi l'ambition de *chacune* à émerger, émouvoir. Daphné se transforme en laurier qui, à mesure, continue à chanter, donc avec force bois (le bois de laurier et ceux de l'orchestre), mais surtout force branches diverses, chacune *prima dona*.

Les Métamorphoses (1945) sont ainsi écrites, en principe, « pour vingt-trois cordes solistes ». On n'atteint jamais, en pratique, à une telle autonomie de chacune. Mais le principe de foisonnement lyrique est ainsi bien explicité, presque théorisé, généralisé, à la fin de la carrière. En fait, la juxtaposition des tonalités, le collage horizontal straussien, touche ici au romantisme brisé, cubiste. Les césures sont continues durant une demi-heure, formant une mélodie continûment discontinue. Strauss écrit là son œuvre expérimentale, cette fois sans programme ni livret, donc au-delà d'*Elektra*.

L'histoire n'est donc pas linéaire : la *technè*

Si. Le programme des *Métamorphoses* existe : ce sont les ruines de la Seconde Guerre mondiale. On comprend alors, par cette exception, que le romantisme persistant n'a guère été, ailleurs, « catastrophique » ni autodestructeur comme celui de Mahler. Au contraire, il fut affirmatif, vainqueur (à la suite de Wagner), plutôt majeur, optimiste, bien campé sur sa quinte qui grailonne dans le grave, autant dans le léger *Arabella* (dont les accords gardent ce « grain » germanique), que dans la quinte grave initiale d'« Im Abendrot ». C'est, reconduite, la gravité de Beethoven, de Brahms. Est-ce cette « affirmation allemande » qui a valu au musicien, au-delà de sa célébrité, de son statut de musicien national, d'être tant courtoisé, avant d'être partiellement rejeté, par le régime nazi, Goebbels en particulier ? *Capriccio* se prépare à l'opéra de Munich, en 1942, à quelques kilomètres de Dachau.

Capriccio, pourtant, semble moins affirmer l'Allemagne que l'Autriche, voire la France. Adorno écrivait qu'« après *La Flûte enchantée*, il n'a plus été possible de contraindre musique sérieuse et musique légère à coexister¹⁸ ». Mais *Capriccio* le nie. Et le compositeur « énorme » de *Zarathoustra*, ce « Richard II », devient aussi, selon Michael Kennedy, « l'Offenbach du xx^e siècle¹⁹ ». Il réunit tout l'esprit germanique, Sud et Nord, léger et grave, catholique et protestant. Et son « néoclassicisme romantique » devient parfois paradoxe. Il engendrerait un « poly-stylisme » précurseur du postmodernisme, selon Alex Ross.

Selon une vision moderniste pure, Strauss n'aurait posé qu'une pointe de pied au xx^e siècle, le talon de l'autre pied ancré au XIX^e siècle. Son acmé historique rougeoyerait alors naturellement au centre, entre les deux siècles, donc en 1900, dans le *Jugendstil* de *Salomé*. Or, le musicien est finalement actif durant soixante-dix-huit ans (dès 6 ans et jusqu'à 84 ans). Il écrira notamment, après *Salomé*, au moins six opéras entrés depuis dans le grand répertoire, jusqu'à

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2001, p. 19.

¹⁹ Michael Kennedy, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 269.

son « chef-d'œuvre » en 1941, selon un commentateur moderniste (Rebatet) qui voit en lui « après Mozart, Wagner, Verdi, celui qui a donné à la scène le plus d'œuvres assurées d'une longue carrière²⁰ ». Antoine Goléa compare l'envergure lyrique à celle de Puccini. Il remarque que Strauss poursuit plusieurs décennies plus loin cette dernière percée historique du grand répertoire dramatique tonal, après *Turandot* (inachevé en 1924), et cela même en s'interdisant les facilités de l'Italien (comme doubler le chant aux cordes)²¹.

On ne peut que conclure que l'histoire n'est pas linéaire. De même, une vision purement moderniste rejeterait Bach avec le principe d'une polyphonie attardée au XVIII^e siècle (dépassée en théorie car bâtie sur un concept de la Renaissance); elle préférerait Vivaldi et son orchestre vertical, « moderne », que Bach admirait et copiait d'ailleurs parfois. Mais comme le résume Adorno, c'est là toute la « fausseté de l'esthétique du génie qui supprime le moment de *faire final*, de *technè* dans les œuvres d'art²² ». Or, la *technè*, le métier, finit chez Strauss par devenir un concept esthétique, historique : une nouvelle densité, horizontale (romantisme *fulgurant*) et verticale (poly-romantisme), sans parler des orchestrations inédites. Un très jeune Adorno de vingt et un ans, combattant moderniste, même s'il analyse un « défaut d'objectivité » chez Strauss, d'ailleurs à l'époque où ce dernier se démode (en 1924), conclut néanmoins déjà à une « vérité esthétique²³ » sous-jacente. Les collectifs futuristes, volontiers, tranchent, quand ils s'affichent politiquement, ainsi en première page du *Figaro* le 20 février 1909 : « Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que *La Victoire de Samothrace* ». Mais Strauss, fédérateur, propulse cette vieille sculpture (le romantisme) à la vitesse, justement, de ces nouvelles automobiles. Sa fulgurance, elle aussi, prophétise celle des temps modernes, celle de *L'Homme pressé* (1941). Son hédonisme est encore dans son romantisme physique, presque « sportif ». Les orchestres amateurs ne peuvent guère le jouer. Rarement orchestrateur ne devint aussi invasif (par une discographie singulièrement riche), donc pragmatiquement aussi accessible pour le public, mais aussi peu pour les instrumentistes. Cela signe une acmé de l'histoire de l'orchestre, car un point de rupture paradoxal.

²⁰ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, op. cit., p. 541.

²¹ Voir Antoine Goléa, *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1965, p. 219-220.

²² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 227.

²³ Voir la traduction anglaise de son article publié dans le *Zeitschrift für Musik* (1924) pour les soixante ans du maître, « Richard Strauss at Sixty », *Richard Strauss and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 406-415.

On n'a pas évoqué le répertoire de piano, pourtant riche de quarante-deux numéros. Il est surtout de jeunesse. Et il semble qu'il faille encore l'orchestre, celui de *Burlesque* (1886, pour piano concertant) pour qu'un musicien de vingt-deux ans naisse avec sa « fulgurance », d'abord ainsi pensée par l'humour foisonnant précisément dans le foisonnement de l'instrumentation. Varèse tranchait : « Oublions le piano ». La postérité de Strauss dit presque la même chose de son propre piano. Elle prononce ainsi, en pratique, la victoire de l'orchestre en tant que laboratoire des timbres du xx^e siècle, donc celle de Varèse. Strauss chante en coulisse cette thèse, finalisée par Makis Solomos (le xx^e siècle eût été une affaire de sons et non plus de langage²⁴), mais ceci dans une version d'autant plus trouble et clandestine qu'extensive, populiste : si l'on garde la tonalité (puisque le langage ne « compterai plus ») et l'on réinvente l'orchestre de fond en comble (le son), alors on aboutit à des bulles, des singularités historiques, comme *Zarathoustra* ou *Boléro* de Ravel (1928), pour les deux mêmes raisons (tonalité *mais* nouvel orchestre).

Lyrisme absolu et absolu hédoniste

On pourrait conclure à « l'artisan pur », au vieil ennemi du concept comme toute la musique selon Kant²⁵. C'est oublier les études de philosophie de la jeunesse et l'hommage à Nietzsche (*Zarathoustra*). Au contraire, Strauss eut presque toujours besoin de récits, livrets, arguments. Sa musique est donc bien du xx^e siècle, conceptuelle, topique : imagée, « impure ». Le poète Hofmannsthal semble ici nécessaire, consubstantiel. Qui d'autre que Strauss fut à ce point abattu par la mort de son librettiste ? Le lyrisme mélodique straussien fonctionne à la lettre : dans le répertoire *poétique*.

Strauss ne peut comprendre le demi-lyrisme de *Pelléas*, calqué à dessein par Debussy sur nos planes intonations nationales : « C'est trop humble²⁶ », résume l'Allemand. Le double lyrisme straussien, lui, est un aboutissement pour l'histoire. On a même pu se passer d'évoquer, ici, non seulement le piano et les vingt-quatre numéros de musique de chambre, mais encore les plus de deux cents lieder. Exception diachronique, Strauss est un artisan-compositeur d'un rendement « à l'ancienne », comme Bach, Mozart, capable de composer *beaucoup*. Dès lors, les lieder semblent se ranger historiquement comme de simples maquettes pour les opéras. *Ständchen* (1886), sérénade perlée de ses

²⁴ Voir Makis Solomos, *De la musique au son*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

²⁵ La musique serait ainsi « pure sensation, sans concept ». Voir le § 53 de la *Critique de la faculté de juger* (1790).

²⁶ Cité par Antoine Goléa, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 140.

arpèges de piano liquides (comme dans le Liszt de *Jeux d'eau à la Villa d'Est*, 1877-1882), a pourtant vite fait le tour du monde.

Que les lieder soient accompagnés par l'orchestre ou le piano, ils sont presque tous pour la voix de soprano. Ils s'adressent, en coulisse, à Pauline, l'épouse chanteuse. Le ménage des Strauss, de fait, semble le cœur esthétique de « leur » musique. C'est un système (l'épouse ne survivra que quelques mois à l'époux), hédoniste, épicurien heureux, et ainsi prophétique. Car c'est un modèle pour nos époques qui exagèrent ce dernier en « devoir de bonheur », insidieux puritanisme aussi normatif que « culpabilisant », comme l'écrit Pascal Bruckner en 2000²⁷. La sexualité émerge singulièrement dans l'œuvre, note Bryan Gilliam. Las, elle est déjà viennoise, *Jugendstil* : freudienne. *Salomé* est créée en 1905, l'année des inaugurales *Cinq Leçons de psychanalyse*. Son personnage du Baptiste, en principe, est un ascète mangeur de « sauterelles et de miel sauvage », mais à la fin de son second *leitmotiv*, sous la plume de Strauss, l'anachorète devient aussi sensuel (par les cordes chromatiques) qu'une Isolde sous philtre d'amour. Gilliam parlera, dans l'ensemble, d'un « humour érotique²⁸ » straussien. Nietzsche, à l'ultime époque du *Cas Wagner* (1887-1888) et de *Nietzsche contre Wagner* (1888), eût sans doute préféré le second Richard au premier qu'il jugeait Parsifal persiflant, donneur de leçons antisémite. Le dernier Strauss brosse le contraire des grandes cérémonies couronnées, du « festival scénique sacré » de *Parsifal*. Pour toute cérémonie, c'est celle du chocolat, sacre du plaisir selon les Lumières françaises, qui trône dans *Capriccio*, dont l'orchestre est un défilé de gourmandises variées, une vitrine de pâtissier, un menu dégustation. Le musicien est athée, comme Bartók, Berg, Mahler, Varèse. Il rejoint mieux, sur ce point, le futur consensus scientifique, sceptique, que des Stravinsky et Schoenberg finalement croyants. Son univers majeur, voire joyeux après 1910, pourrait même, alors, être dit « positif » à tous les sens du terme, dont celui d'Auguste Comte, si en même temps l'émotion, l'enracinement, la tradition n'avaient été si présentes (et voilà l'Allemagne du Sud). Pauline et à travers elle, la femme, la terre, la nature, la fécondité : Déméter est seule dédicataire. Les personnages principaux des opéras sont presque tous féminins, Salomé, Électre, Ariane, la « femme sans ombre », Hélène d'Égypte, Aïda, Arabella, la « femme silencieuse », Daphné, Danaé, enfin la maréchale et la comtesse, centres respectifs du *Chevalier* et de *Capriccio*. Cette thèse matriarcale, en fait, est encore viennoise et *Jugendstil*. C'est la vision féministe de

²⁷ Voir *Euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Grasset, 2000.

²⁸ Bryan Gilliam « Strauss and the sexual body », *op. cit.*, p. 269.

Karl Kraus dans sa conférence de 1905 (*La Boîte de Pandore*).

C'est à ce gynécée, à la terre, aux Alpes, qu'un Strauss de 84 ans, né avant la création de *Tristan* (1865), qui a vu la gloire des Hohenzollern, mais aussi l'âge atomique, se résout enfin à dire adieu, au crépuscule d'« Im Abendrot », en 1948. Ce lied orchestral est conçu pour être le *dernier* des *Quatre Derniers Lieder*. C'est nommément un testament. Il apparaîtra, même, pour la tradition discographique, comme le legs ultime de la « grande musique » (tonale) allemande. Dans le détail, le vieillard invente encore un alliage instrumental aux dernières mesures. Tous les bois, à l'unisson, doublent la ligne des cordes. Voilà une métallurgie allemande d'une solidité nouvelle. Mais les flûtes se dégagent finalement pour frétiler à la tierce : c'est l'adieu aussi de l'oiseau Mozart. Et l'accord final est encore majeur. On se quitte avec un sourire : « Merci ».

Bibliographie restreinte

Banoun, Bernard, *L'opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris, Fayard, 2000.

Edelmann, Bernd ; Lodes, Birgit ; Schlötterer, Reinhold (sous la direction de), *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, Berlin, Henschel, 2001.

Goléa, Antoine, *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1969.

Gilliam, Bryan (sous la direction de), *Richard Strauss and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Gilliam, Bryan (sous la direction de), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work*, Durham, Duke University Press, 1992.

Jameux, Dominique, *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 1971.

Kaminski, Piotr, *Richard Strauss et le post-romantisme allemand*, Paris, Poche, 2011.

Kennedy, Michael, *Richard Strauss. L'homme, le musicien, l'énigme*, Paris, Fayard, 2001.

Rebatet, Lucien, « Richard Strauss », dans *Une histoire de la musique*, Paris, Laffont, 1969, p. 527-542.

Riethmüller, Albrecht, « Stefan Zweig and the fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss », *Music and Nazism: Art under tyranny, 1933-1945*, sous la direction de Michael H. Kater et d'Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber-Verlag, 2003, p. 269-291.

Schmid, Mark-Daniel (sous la direction de), *The Richard Strauss Companion*, Westport, Praeger, 2003.

Strauss, Richard, *Anecdotes et souvenirs*, Lausanne, Cervin, 1951.

Strauss, Richard et Hofmannstahl, Hugo von, *Correspondance. 1900-1929*, Paris, Fayard, 1992.

Strauss, Richard et Mahler, Gustav, *Correspondance. 1888-1911*, Arles, Coutaz, 1989.

Strauss, Richard et Zweig, Stefan, *Correspondance. 1931-1936*, Paris, Flammarion, 1994.

Youmans, Charles (direction et préface), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Discographie sélective

Salomé, Orchestre du Metropolitan Opera de New York, sous la direction de Fritz Reiner, Ljuba Welitsch (Salomé), Herbert Janssen (Jochanaan), Frederick Jagel (Hérode), Kerstin Thorborg (Hérodias), Gebhardt, 1949.

Salomé, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Birgit Nilsson (Salomé), Eberhard Waechter (Jochanaan), Gerhard Stolze (Hérode), Grace Hoffman (Hérodias), Decca, 1961.

Salomé, Orchestre du Deutsche Oper Berlin sous la direction Giuseppe Sinopoli, Cheryl Studer (Salomé), Bryn Terfel (Jochanaan), Horst Hiestermann (Hérode), Leonie Rysanek (Hérodias), Deutsche Grammophon, 1991.

Elektra, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Birgit Nilsson (Électre), Decca, 2007.

Le Chevalier à la rose, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Herbert von Karajan, Elisabeth Schwarzkopf (La Maréchale), Otto Edelmann (Ochs), Christa Ludwig (Octavian), Teresa Stich-Randall (Sophie), Eberhard Wächter (Faninal), EMI, 1956.

Le Chevalier à la rose, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Carlos Kleiber, Felicity Lott (La Maréchale), Kurt Moll (Ochs), Anne Sofie von Otter (Octavian), Barbara Bonney (Sophie), Gottfried Hornik (Faninal), Deutsche Grammophon, 1994.

Dir Frau ohne Schatten, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Decca, 1992.

Arabella, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Decca, 2009.

Capriccio, SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, sous la direction de Georges Prêtre, Felicity Lott (La Comtesse), Forlane, 2000.

Also sprach Zarathoustra, Till Eugenspiegel lustige Streiche, Don Juan, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Gustavo Dudamel, Deutsche Grammophon, 2013.

Don Quixote, Hornkonzert n°2, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 1998.

Une vie de héros, Le bourgeois gentilhomme, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Sir Simon Rattle, EMI, 2005.

Métamorphoses, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Wilhelm Furtwängler, Arlecchino, SWF, 1947.

Der Krämerspiegel, Lieder, Voice of the Century, vol. 11, Dietrich Fischer-Diskau, Deutsche Grammophon, 2012.

Quatre Derniers Lieder, Berliner Philharmoniker, sous la direction de Herbert von Karajan, Elisabeth Schwarzkopf, EMI, 1956.

Quatre Derniers Lieder, Gürzenich-Orchester Köln, sous la direction de Markus Stenz, Anne Schwanewilms, Orfeo, 2012.

DVD

Salomé, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Christoph von Dohnányi, Catherine Malfitano (Salomé), Decca, 1992.

Elektra, Wiener Philharmoniker, sous la direction Karl Böhm, Deutsche Grammophon, 2005.

Der Rosenkavalier, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Carlos Kleiber, Deutsche Grammophon, 2004.

Ariadne auf Naxos, Metropolitan Opera, sous la direction de James Levine, Deutsche Grammophon, 2002.

Die Frau ohne Schatten, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Decca, 1992.

Arabella, Wiener Philharmoniker, sous la direction de Sir Georg Solti, Decca, 2008.

Capriccio, Opéra National de Paris, sous la direction d'Ulf Schirmer, Arthaus Musik, 2004.

Site internet

www.richardstrauss.at/