

CHAPITRE 9 :

Le texte dans les dernières œuvres de Mahler

Le présent chapitre entend s'inscrire dans le prolongement de la réflexion, essentiellement esthétique, menée au chapitre précédent, et la transposer dans le domaine analytique. Celle-ci a en effet montré que le texte littéraire pouvait s'intégrer sans difficulté dans la symphonie sans en modifier les caractéristiques, notamment en raison de la proximité des prémisses esthétiques du lied et de la symphonie. Lied et symphonie partagent en effet cette faculté de rendre sensible par la musique l'intériorité du sujet, s'exprimant essentiellement à travers ces représentations imaginaires qui peuplent le langage mahlérien. La symphonie partage avec le lied son style « humoristique ». La *Quatrième symphonie* ne devait-elle pas être, de l'aveu même de Mahler, une « humoresque symphonique ¹ » ? Symphonie et lied ne sont que les deux faces d'une seule et même réalité : tantôt l'idée guidant les « humeurs » du sujet s'exprime dans l'œuvre sous la forme d'un texte que le sujet écoute et auquel il réagit, tantôt cette idée est tue et la forme s'organise en une succession de variantes présentant les différents états d'âme du sujet, lesquels n'obéissent apparemment à aucune logique, si ce n'est celle de ce que Mahler appelle « programme intérieur ». Dans les deux cas, celui du lied comme celui de la symphonie, la forme extérieure de l'œuvre s'organise en une succession de « variantes » (au sens adornien du terme) traduisant les états du sujet et au cours desquelles émergent de temps à autre des représentations imaginaires qui résultent de la conjonction d'un élément emprunté au monde et de l'état d'âme du sujet. Il naît ainsi un monde fantastique que l'on retrouve à la fois dans les lieder et dans les symphonies de Mahler.

Ce neuvième chapitre devra vérifier si ces caractéristiques sont propres aux symphonies « *Wunderhorn* », ou bien si elles définissent entièrement le style de Mahler au point qu'il est possible d'appliquer les résultats que nous avons obtenus aux toutes dernières œuvres du compositeur. En effet, les *Cinquième*, *Sixième* et *Septième symphonies* sont entièrement instrumentales et ne sont donc pas concernées par la problématique de cette troisième partie, qui, rappelons-le, s'intéresse à la fonction, dans la sym-

1. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., introduit et annoté par I. Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 214.

phonie, des textes littéraires chantés ; en revanche, si l'on considère les symphonies composées par Mahler après la *Septième symphonie*, deux œuvres majeures radicalisent la position des symphonies « *Wunderhorn* ». *Das Lied von der Erde* (1908), connu en France sous le titre *Le Chant de la Terre*², et la *Huitième symphonie* (1906), sont en effet deux symphonies entièrement chantées. Dans la première œuvre, nous retrouvons des données similaires aux symphonies « *Wunderhorn* », puisque la rencontre entre l'œuvre symphonique et le texte littéraire se fait au moyen du lied. Il y aura donc lieu d'une part de vérifier si les bases esthétiques dégagées au chapitre précédent demeurent toujours valables, et d'autre part d'étendre notre étude à l'analyse de la grande forme, en montrant notamment comment le texte parvient à s'intégrer à la forme symphonique. En analysant le sixième et dernier mouvement de *Das Lied von der Erde* (« *Der Abschied* » [L'adieu]), nous serons à même de prouver que la forme symphonique dans laquelle Mahler coule le texte littéraire n'est au fond pas différente des formes que le compositeur construisait dans ses mouvements purement instrumentaux. La perméabilité esthétique entre lied et symphonie est telle qu'elle permet à Mahler d'intégrer le texte littéraire à la symphonie sans en modifier notablement ni les caractéristiques ni la structure formelle générale. Ce résultat est d'une importance capitale pour notre étude, car il renforce encore un peu plus la proximité entre littérature et musique à l'époque postromantique, tout en n'assignant à la littérature qu'un rôle secondaire, puisque son « annexion » à la forme symphonique n'en modifie pas profondément la structure.

Dans un second temps, nous en viendrons à l'étude du second mouvement de la *Huitième symphonie*. Cette dernière aussi est entièrement chantée, puisque le premier mouvement met en musique l'hymne de Pentecôte « *Veni creator spiritus* » de Raban Maur³ et le second la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe. La différence entre cette symphonie et *Das Lied von der Erde* est toutefois de taille : si l'intégration du texte littéraire se fait par le biais du lied dans *Das Lied von der Erde*, il opère ici sur un autre terrain, par l'intermédiaire de genres proches de la cantate ou de l'oratorio.

2. Puisque le titre allemand de l'œuvre est *Das Lied von der Erde*, et non *Das Lied der Erde*, nous avons choisi de rendre la personnification dont la terre fait grammaticalement l'objet par une majuscule, si bien que nous préférons traduire ce titre par *Le Chant de la Terre*.

3. Ou Hrabanus Maurus. Moine bénédictin et prélat qui vécut à Mayence dans la première moitié du IX^e siècle.

Les conséquences pour le genre et la forme symphoniques sont-elles les mêmes ? Quelle est la véritable fonction du texte littéraire ? Celle d'engendrer sa propre forme en-dehors des formes symphoniques ? Celle d'infléchir les catégories formelles de la symphonie pour créer une sorte de forme-synthèse à la charnière entre celle du texte et celle de la symphonie ? Ou celle simplement d'aider le contenu musical à se révéler, comme dans le cas des symphonies « *Wunderhorn* » ? Là aussi, il y a un véritable enjeu pour notre étude qui vise à mesurer les rapports entre musique et littérature chez Mahler et Strauss. Nous entendons ici poser les bases d'une réflexion que d'autres, peut-être, continueront.

« Der Abschied » ou « Ce que se raconte l'ami »

« La solution finale apportée par Mahler au problème de la symbiose du chant et de la symphonie ⁴ » : c'est ainsi que Zoltan Roman qualifie *Das Lied von der Erde*. Déjà dans les années 1970, la musicologie avait reconnu à cette œuvre — qui devait être la « Neuvième symphonie » de Mahler, mais qui ne le fut jamais en raison de la superstition du compositeur ⁵ — d'être l'accomplissement et l'aboutissement de la démarche amorcée par Mahler dans les symphonies « *Wunderhorn* ». Sans disposer des outils esthétiques et analytiques développés dans les chapitres précédents, les commentateurs avaient senti dans le geste même du compositeur la volonté de parvenir enfin à cette union tant désirée du lied et de la symphonie, une union qui était en gestation depuis les premières symphonies. Notre analyse montrera en effet que Mahler réutilise des procédés tout à fait similaires à ceux mis en œuvres dans la *Troisième symphonie* par exemple, afin de réaliser dans la forme elle-même une symbiose parfaite entre texte et musique, l'un et l'autre s'éclairant mutuellement. L'idée d'une écoute critique ainsi que d'un double discours, réel et imaginaire, se retrouvera au service d'une

4. Z. ROMAN, « Mahler's Songs and their influence in His Symphonic Thought », thèse de doctorat, université de Toronto, 1970, p. 426 (nous citons le passage dans la traduction de H.-L. de La Grange, cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. III, p. 1124).

5. Le lecteur trouvera les témoignages au sujet de cette superstition du compositeur dans les récits d'Alma Mahler (cf. ALMA MAHLER, *Mahler*, trad. par N. Godard, préface de H.-L. de La Grange, notes, commentaires et postface de D. Mitchell, Paris, Lattès, 1980, p. 108) et de Bruno Walter (cf. B. WALTER, *Gustav Mahler*, trad. par B. Vierne, Paris, Librairie Générale Française, 1979, p. 94).

forme qui, tout en reprenant certains gestes de la forme sonate, s'écartera en règle générale de tout modèle pour tenter de recréer dans l'art et par l'art des formes propres à ce monde que Mahler entendait bâtir dans ses symphonies⁶. C'est ainsi qu'en définitive la forme de « Der Abschied » ne différera pas grandement — et ce malgré la présence d'un texte chanté — des formes symphoniques pratiquées par Mahler dans toutes les symphonies qui elles aussi entendaient construire un monde, c'est-à-dire dans toutes les symphonies aussi bien mi-vocales, mi-instrumentales que purement instrumentales (nos analyses du deuxième mouvement de la *Cinquième symphonie* et du deuxième mouvement de la *Septième symphonie* ont mis l'accent sur la continuité stylistique entre les symphonies « *Wunderhorn* » et les trois symphonies instrumentales).

Symphonie ou lied ?

Cette question pourrait sembler incongrue dans un travail considérant le rapport entre musique et littérature, puisqu'il s'agit ici de considérations génériques étrangères au lien entre les deux formes d'expression artistique que sont la littérature et la musique. Cependant, comme le chapitre précédent a précisément montré que c'est par le lied que le texte littéraire chanté a pu pénétrer dans le monde symphonique, notre interrogation prend un sens tout différent et devient même nécessaire au traitement entier et approfondi de notre problématique. Elle l'est d'autant plus que *Das Lied von der Erde*, plus encore que les symphonies « *Wunderhorn* », se situe à la charnière des deux genres. Son titre fait référence au lied certes, mais pas directement en tant que genre musical : la présence du déterminant *das* (le) est à cet égard gênante. Il ne s'agit ainsi pas d'un lied (en tant qu'œuvre représentant un genre), mais *du* lied⁷. Le sous-titre que Mahler donne à son

6. Rappelons que Mahler tenait beaucoup au lien entre symphonie et monde, même après la composition de la *Troisième symphonie*, puisqu'il devait encore s'exprimer dans ce sens à Sibelius en 1907 (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 141).

7. Tous les lieder de Mahler s'appellent en effet simplement *Lied*, et non pas *das Lied*. En rajoutant le déterminant, Mahler fait du titre non plus un simple titre générique, mais un vrai titre indiquant un contenu. Le cas est d'ailleurs exactement le même pour *Das klagende Lied* qui n'est pas non plus un lied. Dans *Das Lied von der Erde* toutefois, l'organisation même de l'œuvre autour d'une succession de poèmes mis en musique — ce qui n'était pas le cas dans *Das klagende Lied* — implique la présence du genre du lied. L'ensemble de ses six mouvements ne s'organise en apparence pas différemment des grands cycles de lieder comme les *Rückert-Lieder* ou les *Kindertotenlieder*. Le terme *Lied* est donc ici ambigu si bien qu'on ne peut pas au final exclure totalement une référence implicite au genre.

œuvre la place en revanche dans le domaine de la symphonie, puisqu'il s'intitule : « Une symphonie pour ténor, baryton et orchestre ». *Das Lied von der Erde* apparaît effectivement comme l'aboutissement d'une tentative de fusion entre lied et symphonie, esquissée dans les années 1890 et pleinement réalisée en 1908. Tout l'enjeu est précisément de montrer cette continuité et ses conséquences au niveau de la forme symphonique.

L'ambiguïté générique de *Das Lied von der Erde* a longtemps intrigué les commentateurs qui ont essayé de trouver des appellations de leur crû, correspondant à leur propre conception du rapport entre texte et musique dans l'œuvre. Zoltan Roman⁸ et Hermann Danuser⁹ ont successivement tenté de dresser la liste des différentes appellations : ainsi le critique Ferdinand Keyfl qualifiait-il en 1911 l'œuvre de *Lied-Symphonie* en affirmant que le compositeur a eu le courage de « dicter de nouvelles lois à la fantaisie musicale¹⁰ » ; pour Rudolf Louis, *Das Lied von der Erde* serait plutôt à qualifier de « suite » que de symphonie, puisqu'elle n'est en apparence qu'une suite de six lieder pour orchestre¹¹. Plus tard, on a parlé de « Lieder accompagnés par une musique symphonique » (Egon Wellesz¹²) ou de « Symphonie lyrique » (Rudolf Mengelberg¹³). En règle générale, les critiques essayaient d'esquiver l'appellation de symphonie, soit pour la nier, soit pour lui adjoindre un qualificatif qui lui enlèverait cette essence symphonique qu'ils n'étaient pas en mesure de trouver dans sa forme. Il est en effet difficile de trouver une quelconque forme sonate « d'école » dans cette œuvre, tout comme il est difficile d'identifier une forme scherzo ou un mouvement lent. En revanche, la forme de cette œuvre n'est pas fondamentalement différente de celle des autres symphonies de Mahler, si bien que *Das Lied von der Erde* peut être considéré comme une symphonie au sens mahlérien du terme. Ferdinand Pfohl avait fort justement reconnu cette parenté ; il notait au sujet de la première hambourgeoise de l'œuvre à la fin du mois de novembre 1912 :

8. Cf. Z. ROMAN, « Mahler's Songs », *op. cit.*, p. 420.

9. Cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*, Munich, Wilhelm Fink, 1986, p. 111–113. H. Danuser s'intéresse surtout aux réactions des contemporains de Mahler.

10. Cité d'après *ibid.*, p. 111.

11. Cf. *ibid.*, p. 112.

12. Egon WELLESZ, « The Symphonies of Gustav Mahler », *The Music Review* 1/1–2 (1940), p. 21.

13. Rudolf MENGELBERG, *Gustav Mahler*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923, p. 67.

La symphonie de Gustav Mahler *Das Lied von der Erde* est née du même élan métaphysique, de la même nostalgie de la vie et du même désir d'éternité que toutes les autres musiques que l'artiste composa avant celle-ci qui est la plus extraordinaire de toutes ses œuvres. Il l'appelle symphonie et veut certainement avoir signifié par là l'universalité de la forme symphonique, une forme cyclique-symbolique comme celle du globe terrestre tout entier et du cosmos [...] ¹⁴.

Das Lied von der Erde entend donc recréer, dans l'art et par le recours aux formes symboliques, un monde. Il se place à cet égard sur le même plan que les précédentes symphonies et pourrait prétendre au titre générique de symphonie. *Das Lied von der Erde* serait ainsi la fusion parfaitement réussie de la voix et de l'écriture instrumentale, du lied et de la symphonie. Mahler lui-même devait l'appeler une « symphonie de lieder » selon les propos rapportés par Bruno Walter ¹⁵, ce qui place sans aucun doute cette œuvre à la croisée des deux genres.

Plus récemment, les travaux de Hermann Danuser, synthétisés dans un fascicule paru en 1986 ¹⁶, ont apporté de nouvelles pistes de réflexion sur le rapport entre lied et symphonie dans cette œuvre. H. Danuser reprend en partie les propos de F. Pfohl pour les fonder sur le terrain analytique. Il part d'une redéfinition des formes visant à considérer la forme symphonique comme reposant sur une organisation cyclique et logique, alors que la forme lied aurait une organisation de type strophique. La variante mahlérienne, qui permet au compositeur de faire se succéder un même complexe dans différentes présentations — et parfois dans différents caractères (dans ce cas, il s'agit d'un cas spécifique de variante que nous avons appelée, à la suite d'Adolf B. Marx, « variation de caractère ») —, combine en fait les exigences du cycle et du strophisme, si bien que les deux genres sont formellement compatibles ¹⁷. Notre analyse se limitera certes à un seul mouvement ; elle pourra néanmoins vérifier la cohabitation de ces deux principes,

14. Cité d'après H. DANUSER, *Das Lied von der Erde*, *op. cit.*, p. 113.

15. Cf. B. WALTER, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, p. 94. C'est l'appellation que reprendra Adorno dans sa monographie (cf. ADORNO, *Mahler. Une physiologie musicale*, traduit et présenté par J.-L. Leleu et Th. Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 221).

16. Cf. H. DANUSER, *Das Lied von der Erde*, *op. cit.* Ce livre reprend entre autres un article plus ancien de 1983 précisément sur le problème du genre (cf. H. DANUSER, « Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* als Problem der Gattungsgeschichte », *Archiv für Musikwissenschaft* XL/4 [1983], p. 276–286.).

17. Cf. H. DANUSER, *Das Lied von der Erde*, *op. cit.*, p. 29–31. Pour H. Danuser, l'organisation cyclique de l'ensemble des six mouvements repose sur le motif *la-sol-mi* qui engendre tous les thèmes (cf. *ibid.*, p. 30–31).

en même temps que les parentés de structure entre le mouvement étudié et les autres mouvements symphoniques de Mahler analysés jusqu'ici, dans le prolongement direct desquels *Das Lied von der Erde* se situe. Il manque toutefois à cette analyse purement structurelle la dimension sur laquelle nous avons beaucoup insisté au chapitre précédent et qui faisait de la forme symphonique la récréation d'un texte à partir de l'écoute critique, engendrant dans l'art un monde imaginaire. Nous verrons comment ces deux procédés peuvent être compatibles.

La question du genre de *Das Lied von der Erde* ne saurait esquiver les récentes découvertes ayant mis à jour une version pour piano et voix de l'œuvre. Les travaux de Stephen E. Hefling dans ce domaine¹⁸ ont montré que les deux versions ont progressé simultanément : si les mouvements 2 et 4 ont d'abord été composés dans leur version pour piano, il en alla tout autrement des mouvements 3 et 5 qui furent d'abord écrits pour orchestre¹⁹. Or le fait même de posséder une version pour piano de cette symphonie est tout à fait exceptionnel : Mahler écrivait certes des particelles de ses symphonies, des esquisses, mais pas de version pour piano. La présence de cette dernière indique indiscutablement l'intention de Mahler d'écrire un cycle de lieder. S'il est clair que des recherches spécifiques sur le rapport entre les versions pour piano et orchestre auraient dépassé le cadre de la présente étude, il n'en reste pas moins que nous pouvons tirer quelques conclusions des travaux de S. Hefling sur ce point. En effet, la présence de deux versions de l'œuvre nous porte à croire que le projet initial prévoyait un cycle de lieder. Or c'est précisément là qu'il est intéressant de noter que Mahler a pu très aisément transformer ce qui devait être un cycle de lieder en symphonie. La cohabitation des versions, orchestrale et pianistique, nous indique donc à quel point la frontière entre les deux genres était ténue au point de pouvoir être franchie à tout moment. Nous trouvons *a posteriori* une confirmation des résultats du chapitre précédent, qui ont montré que symphonie et lied reposaient sur les mêmes prémisses. La parenté va plus loin ici puisqu'elle montre que les formes se rejoignent au point d'être interchangeableables.

18. Il s'agit d'un premier article paru en 1992 sur la relation entre version pour piano et version pour orchestre (cf. Stephen E. HEFLING, « *Das Lied von der Erde* : Mahler's Symphony for Voices and Orchestra — or Piano », *Journal of Musicology* 10 [1992], p. 293–340) et d'une synthèse parue récemment (cf. S. E. HEFLING, *Mahler : Das Lied von der Erde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000).

19. Cf. Stephen E. HEFLING, *Das Lied von der Erde*, *op. cit.*, p. 46.

Das Lied von der Erde constitue indéniablement le point de rencontre le plus absolu et le plus abouti dans le domaine de la symphonie et du lied, puisque de toutes les symphonies de Mahler, aucune ne se plaçait — dans le titre et dans l'intention du compositeur — à la croisée des deux genres. Nous devons donc quitter maintenant le domaine spéculatif pour montrer dans le détail de l'analyse du dernier mouvement comment se poursuit ici la fusion des deux genres amorcée dans les symphonies « *Wunderhorn* » et comment cette fusion peut engendrer une forme qui soit véritablement symphonique.

Mahler l' « usurpateur » ? La gestion de deux textes différents

Dans un article paru en 1966, Hans Mayer qualifiait Mahler d' « usurpateur » en matière de littérature²⁰. Il lui reprochait entre autres de modifier les textes dont il se servait pour ses symphonies et de virer dans l'éclectisme littéraire en associant des textes entre eux, qui n'étaient pas d'avance destinés à l'être²¹. Ces deux reproches pourraient s'appliquer au sixième mouvement de *Das Lied von der Erde*. Ici en effet, Mahler fusionne deux textes du recueil de Hans Bethge, ce qui en soi ne saurait être une démarche éclectique, si ces deux textes n'étaient pas de deux poètes différents. Le premier est un poème de Mong-Kao-Jen ayant pour titre chez H. Bethge « En attendant l'ami » (*In Erwartung des Freundes*) et le second un poème de Wang-Wei dont le titre est « L'adieu de l'ami » (*Der Abschied des Freundes*²²). De surcroît, Mahler a passablement modifié les deux textes afin d'obtenir un poème unique et cohérent, si bien qu'au total le texte définitif n'entretient que de vagues rapports avec chacun des deux poèmes chinois dont il se sert. Mahler est-il un usurpateur ? Aux yeux des deux poètes très certainement. Aux yeux de sa musique, la question reste encore à trancher. C'est pour cela que nous proposons d'analyser les modifications apportées par Mahler au texte des deux poètes chinois afin de dégager le sens qu'il voulait donner à ces poèmes et de mesurer ensuite par l'analyse musicale l'impact de ces changements sur la forme.

20. Cf. Hans MAYER, « Musik und Literatur », in : *Gustav Mahler*, réunion de textes d'A. Schœnberg etc., Tübingen, Rainer Wunderlich, 1966, p. 145.

21. Cf. *ibid.*, p. 144–145.

22. Nous donnons ici les titres en allemand dans la traduction de Hans Bethge ; la traduction française est reprise sauf mention contraire à Henry-Louis de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, op. cit., vol. III, p. 1158). En fait, les titres originaux des poèmes chinois sont respectivement : « Le poète attend son ami Ting-Kong dans une grotte du Mont Niéchy » et « Adieu dans la montagne ».

Étant donné que Mahler ne disposait, comme seule source, que du recueil de poésie chinoise intitulé *Die chinesische Flöte* (La flûte chinoise) de H. Bethge, nous confronterons la version de Mahler avec celle du poète allemand. Nous reproduisons ci-dessous le texte définitif de Mahler en indiquant en italique les passages que Mahler a lui-même recomposés. S'il s'agit d'un simple ajout de Mahler, le texte est simplement composé en italique ; si en revanche le compositeur a changé un passage de la traduction de H. Bethge pour en rédiger un autre de son crû, le passage original figure entre crochets. (La traduction française est de H.-L. de La Grange pour le texte de Mahler²³ ; elle est la nôtre pour les passages du texte original de H. Bethge.)

1^{er} poème [« En attendant l'ami »]

- ¹ Le soleil s'éloigne derrière les montagnes
 Dans toutes les vallées²⁴ descend le soir
 Avec ses ombres pleines de fraîcheur
 Vois ! Comme une barque d'argent, la lune
- ⁵ Vogue lentement *dans le lac bleu du ciel*
 Je devine le souffle d'un vent léger
 Derrière les pins sombres²⁵.
 Le ruisseau chante délicieusement dans les ténèbres,
 Les fleurs pâlisent dans le crépuscule
- ¹⁰ *La terre respire, livrée* au silence et au sommeil
Tous les désirs, maintenant, aspirent au rêve.
 Les hommes las rentrent chez eux
 Pour réapprendre dans le sommeil
La jeunesse et le bonheur oublié [emplis du désir de dormir]
- ¹⁵ Les oiseaux sont blottis *en silence* [fatigués] dans *leurs* [les] rameaux.
 Le monde s'endort !
Les souffles ont fraîchi à l'ombre de mes pins.
 Debout ici, j'attends *mon* [l'] ami.
Je l'attends pour un ultime adieu [qui avait promis de m'attendre]
- ²⁰ Je me languis, ô mon ami, de goûter
 À tes côtés la beauté de ce soir, —
 Où t'attardes-tu [donc] ? Tu me laisses longtemps seul !
 Je vais et je viens avec *mon* [le] luth

23. Cf. *ibid.*, p. 1160–1163. Nous avons simplement modifié certains détails mineurs pour rapprocher la traduction française du texte allemand.

24. Ici, Mahler emploie un datif au lieu de l'accusatif de H. Bethge, indiquant que le soir ne descend pas *dans* les vallées, mais que quiconque se trouverait dans une de ces vallées verrait le soir descendre.

25. Dans le texte de H. Bethge, c'est la lune qui voguait derrière les pins sombres, et non le souffle du vent que l'on pouvait sentir à travers les arbres.

Sur les chemins gonflés d'herbe moelleuse, —
²⁵ Ô beauté, ô monde enivré de vie et d'amour éternel !
 [Ô viendrais-tu, viendrais-tu, infidèle ami !]

2^e poème [« L'adieu de l'ami »]

¹ Il [Je] descendit du cheval et lui tendit le breuvage
 De l'adieu. Il [Je] lui demanda où il allait
 Et aussi pourquoi, *pourquoi cela devait être* [pourquoi il voulait partir].
 Il parla, *sa voix était voilée* [d'une voix voilée] :
⁵ Toi mon ami,
 Dans ce monde, la chance ne m'a pas souri ²⁶ !
 Où je vais ?
Je vais, je marche vers les montagnes
 Je cherche le repos, *le repos* pour mon cœur solitaire
¹⁰ *Je marche vers mon pays, ma demeure !*
 Jamais plus je n'errerais au loin
Mon cœur est paisible et attend son heure
 [Mon pied fatigue et mon âme fatigue]
 Partout la terre bien aimée
Refleurit au printemps et verdit à nouveau [La terre est partout la même]
¹⁵ *Partout et éternellement, éternellement*
Des lueurs bleuâtres à l'horizon.
 [Et éternels, éternels sont les nuages blancs.]
Éternellement, éternellement, éternellement,...

Les modifications apportées par Mahler concernent de longs passages : au total, presque un tiers du texte original a été arrangé par le compositeur. Ces changements sont de deux natures : soit le compositeur procède à des interversions ou à des modifications mineures ponctuelles visant simplement à faciliter la déclamation du texte voire sa mise en musique ; soit il modifie radicalement le poème original dans le but de lui donner un sens différent et de faire des deux poèmes un seul et même texte cohérent. C'est bien entendu ce deuxième et dernier cas qui nous intéressera en priorité. Nous aimerions toutefois rapidement faire quelques remarques au sujet des modifications mineures destinées à la mise en musique : il s'agit essentiellement de mots répétés dans le deuxième poème. En effet, au troisième vers, Mahler répète l'interrogatif « pourquoi » (*warum*). De même, au huitième vers, il anticipe le verbe « marcher » (*wandeln*) par « je vais » (*ich gehe*) et crée ainsi une redondance. Au vers suivant, le substantif « repos » (*Ruhe*) est répété, tout comme à la fin l'adverbe « éternellement » (*ewig*)

26. Ici Mahler inverse dans la construction allemande la place du complément de lieu et celle de l'adjectif attribut.

fait l'objet d'un figuralisme qui pousse Mahler à le répéter indéfiniment dans une orchestration de plus en plus légère. Enfin, il faudrait signaler, au dixième vers du second poème, la redondance « mon pays, ma demeure » (*meine Heimat, meine Stätte*) qui ne figure pas dans le texte de H. Bethge. Il est intéressant de noter que tous ces rajouts et redondances se trouvent dans le second poème et qu'on n'en trouve absolument aucun dans le premier. Qu'est-ce qui peut avoir motivé Mahler à insister à ce point sur certaines notions du deuxième poème ? La raison ici n'est nullement liée aux notions concernées — bien que dans certains cas le mot répété soit un mot clé du poème. Selon nous, ces répétitions n'ont d'autre objectif que de pouvoir reprendre la musique du premier poème dans le second. Or comme le second poème est d'une dizaine de vers moins long que le premier, Mahler dut avoir recours à des artifices permettant de rallonger le deuxième poème afin de le faire tenir dans une forme suffisamment grande pour servir de cadre au premier poème. Nous comprendrons mieux ce choix de Mahler lorsque nous aborderons l'analyse de la musique à proprement parler.

À côté de ces redondances, répétitions et ajouts mineurs, Mahler a rajouté un certain nombre de vers aux deux textes afin de mieux les souder. Il s'agit donc dans ce deuxième cas de figure de gérer l'éclectisme littéraire, un art dans lequel Mahler visiblement excelle. Les rajouts faits au poème de Mang-Kao-Jen renforcent deux thématiques : celle de la mort et celle de l'aspiration au rêve. La thématique de la mort n'apparaît qu'en filigrane dans le poème de H. Bethge ; pudiquement, le poème ne l'évoque qu'indirectement à travers le sommeil et ce paysage du soir qui rappelle inmanquablement le crépuscule de la vie. Mahler est bien plus explicite, puisqu'il choisit de transformer les dix-huitième et dix-neuvième vers du poème comme suit : « Debout ici, j'attends l'ami qui avait promis de m'attendre » devient « Debout ici, j'attends mon ami. Je l'attends pour un ultime adieu ». En d'autres termes, Mahler dévoile la raison de l'attente, ce que H. Bethge se refuse à faire. Explicitement, le compositeur rappelle que l'attente est celle du dernier adieu fait à un mourant et que derrière l'idée d'attente se cache donc la terrible idée de la mort qui, bien que le mot ne soit pas explicitement prononcé, est plus directement présente dans la version de Mahler que dans celle de H. Bethge.

Les vers 10–15 du premier poème — qui sont dans leur grande majorité de la plume de Mahler — sont encore plus révélateurs des intentions du compositeur. Ici, les rajouts ne concernent plus la mort ; ils concernent le sommeil et le rêve. L'ambiance de ce paysage crépusculaire rappelle sim-

plement chez H. Bethge qu'il est l'heure pour les hommes de rentrer chez eux pour dormir. Derrière l'idée de sommeil se cache bien entendu l'idée de mort. Mahler, quant à lui, ne peut se contenter de ce schéma binaire sommeil / mort et préfère associer le sommeil au rêve et le rêve au retour à la vie. En effet, il dit : « Tous les désirs, maintenant, aspirent au rêve », et plus loin : « Les hommes las rentrent chez eux pour réapprendre dans le sommeil la jeunesse et le bonheur oublié ». Autrement dit, Mahler laisse ouverte la possibilité de revivre par le rêve les moments heureux de sa vie et de quitter la mélancolie du paysage crépusculaire. Cette idée d'une renaissance par le rêve est entièrement étrangère au poème de H. Bethge ; Mahler s'en servira dans le deuxième poème et dans la musique pour faire de ces deux textes les deux pans d'une seule et même réalité.

La véritable fusion, au niveau littéraire, des deux textes se fait dans le deuxième poème. En effet, le changement majeur opéré par Mahler dans le poème de Wang-Wei concerne l'interversion des pronoms personnels dans les deux premiers vers. Là où Hans Bethge dans sa traduction utilise « je » (*ich*), Mahler écrit « il » (*er*). Ce changement peut paraître anodin, mais il n'a pas manqué d'attirer l'attention des commentateurs. H. Danuser note à cet égard que le changement de pronom est destiné à créer une continuité entre les deux textes : en effet, le musicologue allemand souligne qu'il est assez inconcevable que le même personnage soit debout à attendre son ami dans le premier poème et qu'il descende de cheval dans le second. Mahler avait besoin de recourir à un artifice qui, cependant, ne fonctionne pas très bien ici, car le changement de point de vue ne se traduit pas musicalement dans la partition ²⁷.

Cette hypothèse sur les motivations de Mahler à changer de pronom personnel ne saurait nous convaincre. Quelques années plus tôt, Arthur B. Wenk avait, pour sa part, suggéré la présence de trois personnages : un narrateur, qui intervient à la fois dans le deuxième poème et dans le premier (par exemple quand il dit « Vois ! » [*O sieh !*]), et les deux amis ²⁸. Cette solution est très réaliste, mais elle n'explique pas véritablement pourquoi Mahler avait besoin de changer le pronom dans ce cas. La présence d'un narrateur implicite dans la description du paysage crépusculaire ne justifie pas forcément sa présence dans le deuxième texte. Le narrateur peut inter-

27. Cf. H. DANUSER, *Das Lied von der Erde*, op. cit., p. 104.

28. Cf. Arthur B. WENK, « The Composer as Poet in *Das Lied von der Erde* », *19th Century Music* I/1 (juillet 1977), p. 41.

venir ponctuellement sans nécessairement avoir besoin d'être présent dans l'intégralité du poème.

Il nous semble que la solution soit ailleurs. Donald Mitchell a certainement livré à cet égard le commentaire le plus pertinent, puisqu'il suggère que le remplacement de « je » par « il » transpose le second poème au discours indirect²⁹. Pourquoi alors ne pas imaginer que la scène qui y est décrite puisse être la narration, par l'un des deux personnages (vraisemblablement celui du premier poème), d'une scène d'adieu fictive dont l'image serait floue au point que les personnages ne soient désignés que par des pronoms et ne soient pas mis en relation avec ceux du premier poème ? Ce caractère fictif est d'ailleurs renforcé par le fait que tout le deuxième poème est au prétérit (l'équivalent allemand de l'imparfait ou du passé simple français). La scène du deuxième poème est alors nécessairement antérieure à celle du premier poème ; elle revient, comme en rêve (ou en souvenir), à la conscience du personnage du premier poème. Les quatre premiers vers du second poème sont ainsi la narration au style indirect d'une scène qui s'est déjà passée (ou dont le narrateur, c'est-à-dire le personnage du premier poème, *imagine* qu'elle s'est passée). Cette scène est revécue par le premier personnage qui de ce fait perçoit la scène de manière « floue » (rappelons que la voix de l'ami est « voilée » [*umflort*]) et qui voit dans tous les éléments du paysage décrit dans le premier poème le pressentiment de cette mort qu'il va revivre. Mais le personnage du premier poème revit cette scène *en rêve*, et ce faisant il ressuscite virtuellement son ami par le souvenir. Les rajouts de Mahler insistant sur la thématique du rêve dans le premier poème avaient donc une finalité : le rêve est désiré car il est le moyen de faire revivre le passé, de revoir l'ami décédé. Mahler ne dit-il pas que « Tous les désirs, maintenant, *aspirent au rêve* [nous soulignons] » et que c'est dans le sommeil que l'on réapprend « la jeunesse et le bonheur oublié » ? Ce rêve, latent dans le premier poème, prend forme dans le texte de Wang-Wei modifié. L'ami décédé ne peut plus revenir dans ce monde ; mais dans le rêve, le personnage du premier poème peut réentendre sa voix et se consoler en imaginant que son ami a enfin trouvé le repos qu'il cherchait. Il est très significatif de noter que la voix de l'ami était « voilée (d'un voile de deuil) » (c'est là le sens exact de l'adjectif attribut *umflort*). Aussi l'ami est-il déjà mort quand il commence à parler. Or, dans la réalité, un mort ne peut pas

29. Cf. D. MITCHELL, *Gustav Mahler. III. Songs and Symphonies of Life and Death*, Londres, Faber & Faber, 1985, p. 431.

parler ; seul le rêve ou la vision peuvent faire parler un mort. N'est-ce pas là une preuve de plus que tout le deuxième poème n'est que le rêve d'une scène d'adieu fictive ?

Le lien entre le premier poème (une scène réelle) et le second poème (une scène fictive) se fait concrètement au travers du paysage. En effet, c'est le paysage crépusculaire du premier poème qui incite le personnage au rêve. C'est parce que « la terre respire, livrée au silence et au sommeil » que « tous les désirs, *maintenant* [nous soulignons], aspirent au rêve ». Autrement dit, c'est dans le paysage crépusculaire que le personnage revit en rêve cette scène d'adieu fictive. Mahler a d'ailleurs rajouté au cinquième vers une métaphore très intéressante qui compare la lune à une barque voguant dans le « lac bleu du ciel » (*am blauen Himmelsee*). Or ne retrouve-t-on pas justement tout à la fin du deuxième poème des « lueurs bleuâtres à l'horizon » ([...] *blauen licht die Fernen*) ? Dans les deux cas, le ciel, qui est aussi le lointain, est bleu. Ce bleu du ciel sert de toile de fond à la promenade solitaire dans la nature du personnage du premier poème et à l'évocation du pays dans lequel vit l'ami défunt dans le deuxième poème. Mahler crée par ces deux rajouts une symétrie entre les deux paysages : le paysage du premier poème devient le paysage dans lequel prend forme le rêve et dans lequel se trouve l'ami défunt. Seule sa perception change : si dans le premier poème les couleurs de ce paysage sont ternies par l'ambiance sombre et mélancolique du soir et de l'adieu, dans le second poème le bleu devient celui de la lumière éternelle, d'un « printemps perpétuel » (pour reprendre le titre originel du premier mouvement de la *Troisième symphonie* : « Frühling und kein Ende »).

Mahler réinvestit ici un thème cher aux romantiques, qui est celui de la correspondance entre le paysage intérieur et le paysage extérieur : les représentations du sujet se projettent à l'extérieur et modifient la perception du paysage. On retrouve cela dans le roman épistolaire *Obermann* de Senancour ainsi que chez de nombreux poètes romantiques. C. Rosen devait noter dans son ouvrage *La génération romantique* que c'est le propre même du cycle de mélodies romantique que de devenir une poésie de paysage insinuant dans le paysage extérieur les sentiments du poète³⁰. Ce trait se retrouve chez Beethoven ou chez Schubert, et Mahler en est le digne héritier, tant sur le plan littéraire que sur le plan musical. Les changements qu'il

30. Cf. C. ROSEN, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. G. Bloch, Paris, Gallimard, 2002, p. 175–178.

impose aux deux poèmes traduits par H. Bethge en témoignent ; en témoignent aussi les visions fantastiques qui peuplent ses symphonies et qui ne sont que la résultante de cette bisociation d'un état d'âme et d'un élément du paysage lui conférant cet aspect nouveau et irréel, lequel en fait à la fois un objet surnaturel et un symbole de l'état d'âme du sujet.

Les changements opérés par Mahler n'ont donc pour autre but que d'adapter un texte à une Idée qui guidera sa forme musicale et qui lui permet de reprendre dans *Das Lied von der Erde* les principes symphoniques auxquels il a été fidèle depuis ses débuts. Mahler est peut-être un usurpateur aux yeux de la littérature, mais il n'est pas écrivain, et en tant que compositeur ses choix se justifient. Notre analyse s'attachera désormais à mettre en évidence les principes symphoniques que le changement de texte a permis à Mahler de reprendre dans « Der Abschied » et à montrer ainsi la continuité entre cette « Neuvième symphonie » et les précédentes sur le plan tant des procédés que de la forme du mouvement en général.

Discours imaginaire et forme épique

Le moment clé de la forme de ce long mouvement de près d'une demi-heure réside sans nul doute dans les sections de « récitatif ³¹ » où la voix, à mi-chemin entre le chant et la déclamation, fait entendre le texte du poème en n'étant juste contrepoincée que par un seul instrument. Le premier récitatif s'étend des mesures 19 à 26 et présente les trois premiers vers du premier poème à la voix d'alto sur une pédale de tonique (*do*) des violoncelles, tandis que la flûte fait entendre une mélodie issue de la section d'introduction (mes. 1–18) qui précédait (voir exemple 78 en page suivante).

Ce récitatif n'est pas sans présenter des caractéristiques bien particulières qui le différencient des récitatifs qu'a pu nous livrer la tradition musicale. En effet, l'orchestre ne ponctue pas l'intervention de la voix par des accords qui viendraient la soutenir, tout en essayant d'articuler du mieux possible la phrase. Ici la dimension harmonique est complètement absente — à l'exception toutefois de la pédale de *do* qui fait office de quasi bourdon — au profit d'une écriture entièrement contrapuntique. Cette dernière prend une telle ampleur que le contrepoint de la flûte ne reprend aucun motif de la voix d'alto et inversement. Nous avons donc affaire à deux discours parallè-

31. C'est Paul Bekker qui le premier parla de récitatif au sujet de ces sections (cf. P. BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster, 1921 ; rééd. Tutzing, Hans Schneider, 1969, p. 332).

EXEMPLE 78 : le premier récitatif de « Der Abschied » (mes. 19–26)

Fl. I

Alto

Vlc.

19 *pp* *pp*

In erzählendem Ton, ohne Ausdruck

sempre p Die Sonne scheidet hinter den Gebirgen alle Täler steigt der Abend

sempre pp

23 *sempre pp* *pp*

23 nie der mit seinem Schatzen die voll Kühlung

26 *morendo*

26 sind. *morendo*

les qui semblent avoir tellement peu d'interférences entre eux que Mahler laisse le mètre complètement libre. Certes les barres de mesure sont toujours présentes, mais elles viennent simplement préciser la structure et les respirations du récitatif. Les huit mesures de ce passage sont irrégulières : les deux premières ont quatre temps, la troisième six, la quatrième quatre, la cinquième sept, et ainsi de suite jusqu'à la mesure 26 qui ne compte pas moins de dix-huit temps et demi. Mahler ne prend pas la peine de noter ces changements de mesure et laisse la musique suivre librement son cours. De plus les accentuations de la flûte et de l'alto sont décalées : si l'alto accen-

tue par exemple le premier temps de la deuxième mesure du récitatif sur la syllabe *schei-* du verbe *scheidet* (« s'éloigne »), la flûte conserve l'accentuation originelle du motif de broderie et accentue le deuxième temps. Mahler note d'ailleurs un accent sur le *do* en triple croche. Ces huit mesures de récitatif s'organisent donc en deux strates (si l'on exclut le *do* des violoncelles qui a simplement la fonction d'un bourdon de tonique destiné à aider la chanteuse), complètement distinctes et indépendantes.

Cette pratique n'est bien entendu pas sans rappeler la disjonction entre voix et orchestre, observée dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*. Elle est ici cependant notablement renforcée, témoignant de la maîtrise de l'écriture symphonique que Mahler s'est forgée en un peu plus d'une dizaine d'années de pratique et pas moins de cinq symphonies aux dimensions colossales. La parenté avec le « Mitternachtslied » est renforcée par l'indication de Mahler « Dans le ton de la narration, sans expression » (*In erzählendem Ton, ohne Ausdruck*) portée au-dessus de l'entrée de la voix d'alto au début du récitatif (mes. 19). Une fois de plus, il est question d'une histoire que l'on « raconte » (*erzählen* en allemand, ce même verbe que Mahler avait employé pour former les titres originels de la *Troisième symphonie* : « Ce que me racontent les animaux de la forêt », « Ce que me raconte l'homme », etc.). Une nouvelle fois encore, cette narration est doublée d'une narration parallèle qui n'entretient aucun lien causal avec la première : en témoignent les libertés de mètre, d'accent et surtout la totale indépendance motivique des deux voix ³².

Cette seconde voix, interprétée par la première flûte solo, se voit confiée toute la dimension expressive du passage : elle est l'interprétation subjective de ce que la voix d'alto perçoit objectivement. Mahler l'a clairement voulu et indiqué dans la partition. En effet, aucune indication de nuance ne vient changer l'intensité sonore de la mélodie d'alto : Mahler note au début *sempre piano* et veut signifier par l'adverbe *sempre* que la voix d'alto doit faire preuve d'une constance de ton absolue. Par ailleurs, aucun accent d'intensité, aucun signe de phrasé ne figure à la voix d'alto. Enfin — il s'agit là de l'argument décisif —, Mahler note explicitement au début du récitatif (mes. 19) : « sans expression » (*ohne Ausdruck*). Le texte de H. Bethge, largement retouché par Mahler, doit présenter objectivement un récit qui est

32. On pourrait aussi rajouter que cette indépendance touche par moments le domaine harmonique puisqu'une fausse relation s'établit à la mesure 23 entre le *ré* bémol de l'alto et le *ré* bécarré qui lui fait presque immédiatement suite à la flûte.

ici celui du paysage crépusculaire dans lequel le personnage se trouve et évolue. En revanche, c'est à l'orchestre (et ici à la flûte qui en est son seul représentant) qu'incombe le rôle de rendre toute l'expressivité de ce passage, c'est-à-dire de donner vie à ce paysage. La partie de flûte possède un certain nombre de signes de phrasés, d'accentuation, de nuances³³ qui font d'elle le contre-récit subjectif du récit de la voix d'alto. Comme dans le cas du « Mitternachtslied », c'est l'orchestre qui rend la subjectivité du texte et qui lui donne toute sa signification. La flûte dans « Der Abschied » présente, pour reprendre une expression familière à Mahler, « ce que se raconte le personnage du premier poème » à partir de son propre récit (car n'oublions pas que c'est lui qui parle dans le premier poème). Le récit verbal n'est pas capable d'expression : il est objectif. C'est à la musique de rendre réellement la perception que le personnage a de ce paysage : c'est elle qui introduit la subjectivité dans l'œuvre et rend ce paysage vivant.

À ce titre, nous ne pouvons comprendre tout le sens de ce premier récitatif que si nous revenons quelque vingt mesures en arrière et considérons désormais les premières mesures du mouvement. Les mesures 1–18 constituent une de ces visions fantastiques auxquelles Mahler nous a désormais habitué. Dans un langage bien plus stylisé et épuré que dans les premières symphonies, il superpose un motif de hautbois en broderie (ex. 79) — qui n'est en fait rien d'autre que le motif principal de la partie de flûte

EXEMPLE 79 : le motif de broderie de hautbois (mes. 3)



contrepointant le premier récitatif — et des coups répétés de tam-tam soutenant par moments un motif de marche aux cors (exemple 80³⁴, page suivante).

33. Nous accordons peut-être ici une importance particulière aux indications de nuance, de phrasé et d'expression de la partition, mais H. Danuser avait lui-même insisté au début des années 1990 sur l'importance de ces signes pour la compréhension de la « teneur » (*Gehalt*) de la musique de Mahler (cf. H. DANUSER, « Gustav Mahlers Vortragsbezeichnungen. Ein Schlüssel zur Erkenntnis des musikalischen Gehaltes ? », in : Matthias Theodor VOGT [éd.], *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel etc., Bärenreiter, 1991, p. 459–466).

34. Ce motif ne se constitue que progressivement aux mesures 3–14. Nous le reproduisons tel qu'il apparaît à la fin de la section.

EXEMPLE 80 : le motif de marche aux cors (mes. 14)

Cors 1 & 3 (notes réelles)



Le motif de broderie a été reconnu par de nombreux commentateurs comme étant un de ces bruits d'oiseaux peuplant les symphonies de Mahler³⁵. Quant au tam-tam et au motif de cors, il place clairement cette première section dans le domaine de la marche funèbre. Autrement dit, l'orchestre décrit ici un paysage réel (la présence d'un cri d'oiseau en témoignage), mais perçu à travers le prisme déformant de la subjectivité qui y projette son sentiment funèbre. L'image que nous propose Mahler est analogue à celle de la section 4 du finale de la *Deuxième symphonie*, une de ces visions fantastiques de type « pastoral-macabre », qui témoignent de la rencontre entre un objet du monde réel (ici le paysage) et un sentiment émanant du sujet (le sentiment funèbre).

Or c'est précisément ce paysage imaginaire qui sert de toile de fond au premier récitatif. La flûte solo ne fait que reprendre le motif de broderie du hautbois et imite ainsi cet oiseau stylisé qui apparaissait de manière fantomatique dans l'introduction orchestrale. Qui plus est, dans les deux premières mesures du récitatif sont superposées aux trois parties (violoncelles, alto, flûte) les bribes du motif de marche de cor, indiquant par là que le « paysage » qui entoure le récit objectif de la voix d'alto émane directement de la vision pastorale-macabre du début.

Il nous est désormais possible de proposer une interprétation cohérente du premier récitatif, puisque nous avons pu établir l'origine du motif principal de la partie de flûte, c'est-à-dire de ce motif de broderie. Mahler nous présente dans le premier récitatif une mise en scène « humoristique » (au sens jean paulien, ou plus largement romantique, du terme), très proche de celle mise en place dans le « Mitternachtslied ». Le personnage du premier

35. Nous renvoyons ici à l'étude systématique de C. Floros qui compare tous les bruits de la nature dans les symphonies de Mahler ; si le motif de broderie de « Der Abschied » n'est pas répertorié dans les tableaux joints en annexe de l'ouvrage, il est facile de noter les parentés qui lient ce motif aux autres bruits d'oiseaux répertoriés : instrumentation au hautbois (ou éventuellement flûte ou clarinette), trille ou broderie rapide imitant le trille (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977 ; 21987 [vol. 1 & 2], vol. II, p. 385–390).

poème présente par la parole le récit objectif du paysage qu'il découvre devant lui (le paysage crépusculaire décrit au début du premier poème), tandis que la flûte rend sensible la vision subjective qu'il en a. Elle nous présente ce que le personnage se raconte en voyant (ou plutôt ici en « écoutant ») le paysage. Une fois de plus, la musique se voit assignée le rôle de rendre sensible dans l'œuvre d'art l'imaginaire du sujet, et par là-même de dépasser le texte en révélant le sens véritable. En faisant précéder le premier récitatif de cette vision fantastique pastorale-macabre et en prolongeant les motifs de cette introduction dans la partie de flûte contrepointant le récit de la voix, Mahler nous montre le sens profond du texte : le paysage crépusculaire est aussi celui dans lequel le personnage, dès le début du premier poème, distingue le mort. Il anticipe ainsi dans cette vision fantastique du paysage le deuxième poème qui transformera ce même paysage en un rêve permettant au personnage de revivre la scène d'adieu et de réentendre une fois encore son ami lui parler et le consoler. Ici encore, le texte révèle le contenu musical « plus profond » (pour reprendre les termes de Mahler lui-même) et fait apparaître le sens véritable de ce paysage que le poème de H. Bethge, par le seul recours aux mots, ne peut que suggérer.

La fonction de la musique dans ce mouvement reprend donc strictement les principes du lied tel que Mahler le pratiquait dans ses premières symphonies. Le texte, lui, n'est que la manifestation dans l'œuvre de l'idée qui guide le sujet (ici le personnage) dans la succession d'états d'âme et de représentations fantastiques qu'il nous présente. Ici comme dans les symphonies « *Wunderhorn* », la symphonie, si tant est que l'œuvre soit une symphonie, suit un programme intérieur, c'est-à-dire cette voix secrète qui de temps à autre se manifeste dans l'œuvre pour souligner et rendre encore plus criant de vérité le discours musical.

Si « *Der Abschied* » répond dans sa conception à la définition du lied que nous avons proposée au chapitre précédent, il reste maintenant à montrer qu'il développe une forme de type symphonique. La question de la forme de ce dernier mouvement de *Das Lied von der Erde* a longuement occupé la communauté scientifique. Certains comme Hans Tischler pensent que le mouvement est de forme sonate³⁶, d'autres comme Susann Vill³⁷,

36. Cf. Hans TISCHLER, « Gustav Mahler. Das Lied von der Erde », *The Music Review* X (1949), p. 114.

37. Cf. S. VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1979, p. 183

Zoltan Roman³⁸ ou plus récemment Stephen E. Hefling³⁹ y voient au contraire une forme bipartite (les deux parties correspondraient respectivement aux mesures 1–302 et 303–572), dont la seconde partie ne serait que la reprise variée de la première⁴⁰. Il semble qu’actuellement les commentateurs s’accordent pour rejoindre la position tenue à l’origine par Z. Roman. C’est aussi celle à laquelle nous nous joindrons, eu égard à l’organisation thématique-motivique et harmonique du mouvement.

La forme globale du mouvement se présente comme le montre le tableau 25 :

TABLEAU 25 : forme générale de « Der Abschied »

Mesures	1–55	56–165	166–302
Section	A ₁	A ₂	B
Tonalité	do m	do M	si b M
Tempo / Indications de Mahler	<i>Schwer</i>	<i>Sehr mäßig</i>	<i>Fließend</i>
Mètre	4/4	2/2	3/4
Caractère	pastoral-macabre	<i>cantabile-appassionato</i>	<i>cantabile</i>
Texte	1 ^{er} poème		

303–373	374–429	430–459	460–572
A' ₁		A' ₂	B'
do m	do m	do M	do M
<i>Schwer</i>	<i>Nicht eilen. A Tempo</i>	<i>Sehr mäßig</i>	<i>Langsam. Fließend. Riten. bis zum Schluß</i>
4/4	4/4	2/2	3/4
marche funèbre	macabre	<i>cantabile</i>	quasi religieux
—	2 ^e poème		

Une première partie comprenant deux sections (A et B, resp. mes. 1–165 et 166–302), la première étant subdivisée en deux sous-sections (A₁ aux mes. 1–55 et A₂ aux mes. 56–165), est reprise et variée pour servir de cadre à la mise en musique du deuxième poème. Au sein de la première sous-section

38. Cf. Z. ROMAN, « Mahler's Songs », *op. cit.*, p. 333.

39. Cf. Stephen E. HEFLING, *Das Lied von der Erde*, *op. cit.*, p. 106.

40. Cette division est aussi adoptée par Henry-Louis de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. III, p. 1165–1166).

de la deuxième partie (A'_1 , mes. 303–429) est insérée une marche funèbre entièrement instrumentale (mes. 303–373) sur laquelle nous reviendrons.

Cette structure symétrique entre les deux poèmes renforce déjà l'hypothèse que nous formulons sur la seule base de l'analyse textuelle et qui concerne l'importance du paysage dans le lien entre les deux poèmes. Si l'orchestre nous présente le paysage tel que le perçoit le personnage (en réalité puis dans son rêve), il n'est pas surprenant que ce paysage soit présent dans les deux poèmes et que ce soit simplement la perception qu'en a le sujet (c'est-à-dire l'humeur qu'il y projette) qui change. C'est exactement le procédé choisi par Mahler pour organiser sa forme, conformément à sa propre conception du poème, telle qu'elle transparait au travers des divers rajouts et retouches qu'il s'est autorisés. Ceci se traduit notamment par l'emploi de la variation de caractère, un procédé qu'il avait déjà utilisé dans « Totenfeier » et qu'il a largement réemployé par exemple dans le finale de la *Deuxième symphonie* ou dans les deux premiers mouvements de la *Cinquième symphonie*. Ce procédé de variation de caractère se retrouve tant entre les deux grandes parties de l'œuvre (correspondant aux deux poèmes) qu'au sein même de chacune de ces parties.

Ainsi, la section A_2 (mes. 56–165) n'est en réalité qu'une variation de caractère de la section A_1 (mes. 1–55) : on y réentend en effet le motif de hautbois dans des tons plus chaleureux et des tournures mélodiques plus rondes qui lui confèrent un caractère beaucoup plus chantant (exemple 81).

EXEMPLE 81 : variation de caractère du motif de hautbois (mes. 57–62)



Ici, la perception du paysage change au sein même du premier poème, traduisant les différents états d'âme du personnage. C'est en apercevant le « ruisseau qui chante » (*Der Bach singt*) que la mélodie plaintive et macabre du hautbois prend un air plus chantant. Ce caractère sera encore renforcé quelques mesures plus loin lorsqu'il sera question du rêve tant désiré. La voix quitte alors l'objectivité du premier récitatif pour être elle aussi contaminée par l'émotion qui secoue le personnage à la simple pensée de pouvoir revivre dans le rêve « la jeunesse et le bonheur oublié ». Toutefois, ce n'est jamais la voix qui guide les émotions ; elle ne fait que traduire ou

souligner ce que l'orchestre a déjà présenté. Ainsi les paroles « Le ruisseau chante » (*Der Bach singt* ; mes. 70–71) n'interviennent-elles qu'*après* que le motif de hautbois s'est transformé en thème *cantabile* (mes. 57 et suiv.). Le texte ne détermine donc pas la forme, mais il contrepointe, parfois comme en silence, les émotions que fait passer l'orchestre et auxquelles il donne un sens en aidant à en révéler le contenu « plus profond ». Ainsi, toute cette section A₂ n'est-elle *cantabile* que parce qu'elle voit dans le paysage la proximité du soir et du rêve. L'orchestre anticipe la délivrance par le rêve qui aura lieu dans la deuxième partie au moment même où la voix distingue dans le paysage des signes lui indiquant que le sommeil et le rêve sont proches (notamment les hommes qui rentrent chez eux). Certes, à cet endroit, le texte change aussi de ton et perçoit dans le paysage le chant du ruisseau, mais l'orchestre une nouvelle fois anticipe ce changement et ce n'est donc pas le texte qui engendre la forme musicale, mais la musique qui se sert du texte pour révéler son sens profond. Sans un texte faisant allusion au rêve, le caractère anticipatoire et visionnaire de cette transformation du paysage perdrait tout son sens.

Entre la section A₂ et la section B est intercalé un bref retour du récitatif (mes. 158–165) où, à nouveau, le paysage extérieur se transforme sous l'influence du sujet qui y projette ses états d'âme : le *cantabile* redevient pastoral (et, implicitement, macabre) à l'évocation des oiseaux (flûte 1, mesure 159) qui sont intimement associés, depuis le début du mouvement, à l'idée de mort.

Les 165 premières mesures de « Der Abschied » mettent en évidence la fonction de l'orchestre : celle de présenter le paysage imaginaire, intérieur, du personnage qui résulte d'une perception déformée de la réalité par le biais de la subjectivité, laquelle projette dans cette même réalité (ce sont toujours les mêmes motifs qui reviennent, et notamment le motif de broderie) ses propres états d'âme. Ce paysage imaginaire orchestral s'oppose à la description objective du paysage dans le texte ; la musique révèle donc par le paysage qu'elle rend sensible le sens profond du texte, celui que l'on ne peut lire qu'entre les lignes et qui ne se révélera pleinement que dans la deuxième partie du mouvement. Non plus seulement de manière locale, mais au niveau de la grande forme, l'orchestre présente « ce que se raconte l'ami ».

Pourquoi parler dans ce mouvement de « ce que se raconte l'ami », et non de « ce que *me* raconte l'ami » ? La réponse nous est livrée dès la mesure 166 de la section B. Ici le poème introduit pour la première fois le

pronom personnel « je » (*ich*) et le fait suivre d'un verbe expressif (languir) : le « je » n'est plus seulement celui qui attend ou qui se tient tout simplement debout. Il est celui qui « se languit » (*Ich sehne mich*). Or c'est justement à ce moment précis du mouvement que la voix d'alto commence à reprendre des motifs de l'accompagnement orchestral : le subjectif de la musique investit le texte jusqu'ici objectif. Ce geste culminera dans la reprise intégrale du motif de cette section B aux mesures 236 et suiv., indiquant par là que les deux strates de l'orchestre et de la voix deviennent enfin perméables. Autrement dit, quand le personnage se met lui-même en scène dans son propre discours en parlant en son nom (le fameux « je »), les émotions qui ne se reflétaient que dans le paysage passent dans les propres inflexions de sa voix, si bien qu'il n'est pas possible d'envisager une relation d'écoute entièrement « externe » comme dans le cas du « *Mitternachtslied* » (celle-ci est clairement indiquée par Mahler qui donne le titre « Ce que *me* raconte l'homme »). La relation d'écoute est ici bien interne : l'homme s'écoute *lui-même* décrire ce paysage et y projette ses propres humeurs que la musique traduit par ce deuxième discours imaginaire, et parfois fantastique.

La forme de ce mouvement s'organise donc autour d'une succession de variations de caractère présentant les différents états d'âme du personnage ; en retour, ces sections influencent par moments la ligne de la voix d'alto qui, quand elle se place dans le domaine de la subjectivité du « je », reprend totalement ou en partie les motifs et les inflexions de l'orchestre. Ceci explique peut-être pourquoi les motifs du paysage sont quasiment absents de la section B⁴¹ : du paysage extérieur dans lequel se projetait l'intériorité du personnage, on est passé à une intériorité pure. Les éléments fantastiques ont disparu ; mais ce trait n'est pas propre à ce mouvement précis, car nous avons vu que dans de nombreux mouvements, le fantastique ne constituait qu'un moment d'émergence symbolique de l'intériorité dans le réel au milieu d'une nébuleuse d'états d'âme.

Ce mouvement est donc, dans sa forme, de type symphonique : il s'organise, comme le finale de la *Deuxième symphonie* ou le deuxième mouvement de la *Cinquième symphonie*, autour d'une succession d'états d'âme dans lesquels émergent parfois des représentations qui cristallisent un état d'âme précis autour d'un objet emprunté au monde réel. Cette combinaison

41. Du coup, B repose motiviquement et thématiquement sur un matériau différent de A, ce qui nous a valu d'attribuer à ces deux sections des lettres différentes.

du fantastique et de l'épique se poursuit dans la deuxième partie du mouvement (mes. 303–572) où elle se combine en plus à une donnée typiquement mahlérienne : l'irruption d'une section de marche (funèbre).

En effet, la section A'₁ est le lieu d'un phénomène tout à fait particulier qui amplifie l'introduction pastorale-macabre initiale pour en faire une véritable marche funèbre (mes. 303–373) en *do* mineur. Les motifs de marche abondent (par exemple, aux clarinettes, mes. 308–312) ; le caractère funèbre est, quant à lui, signalé par les coups répétés de tam-tam (mes. 303–316) qui assombrissent l'atmosphère de la marche. Or la marche n'était-elle pas déjà dans le finale de la *Deuxième symphonie* ce qui conduisait précisément le sujet de la réalité de la première partie à la « sur-réalité » — c'est-à-dire au rêve — de la troisième et dernière partie ? La marche, dont la fonction téléologique avait été soulignée par Adorno (voir chapitre 6), sert ici de procédé de distanciation entre le monde réel et le monde du rêve⁴². Quand le récitatif des mesures 19–26 revient aux mesures 374–380 après la marche, le paysage a pratiquement disparu : le contrepoint de flûte est totalement absent et remplacé par de sobres coups de tam-tam qui indiquent que le personnage ne lit dans le récit de sa rencontre avec son ami que la mort. Du pastoral-funèbre ne reste plus que le funèbre. Le paysage est toujours implicitement présent ; il reviendra d'ailleurs aux mesures 404 et suiv. dans le motif de broderie. Mais ce paysage est maintenant complètement transfiguré. Le personnage n'y voit que la mort avant de la transformer par le rêve en éternité : en effet, après la section macabre des mesures 374–429 revient en *do* majeur une variation de caractère du motif de broderie — donc du bruit d'oiseau — sous laquelle Mahler porte la mention « planant » (*schwebend*). Le rêve a finalement eu cette faculté de transformer le macabre en quasi religieux, c'est-à-dire de donner à ce paysage initialement sombre un caractère planant, léger, céleste. La section B' qui suit ne fera que reprendre ce principe en l'amplifiant dans une orchestration toujours plus légère faisant appel aux harpes et aux trombones (un symbole du religieux ?). En somme, la deuxième partie du mouvement reprend les éléments de la première mais les transfigure : la marche sert de liant en même temps que d'élément de distanciation entre les deux parties. Elle sépare la perception subjective du monde réel de la reconstitution dans l'intériorité d'un monde imaginaire et sublimé.

42. Dans son analyse de « Der Abschied », S. Hefling a aussi noté la fonction de distanciation physique et psychique de la marche funèbre (cf. S. E. HEFLING, *Das Lied von der Erde*, op. cit., p. 104).

En changeant, entre autres par des procédés de variation de caractère, le paysage dans lequel le personnage évolue, Mahler nous permet de suivre l'évolution des sentiments de ce dernier ; il crée aussi un lien entre les deux poèmes. Ces deux poèmes s'inscrivent dans le même décor : les mêmes oiseaux chantent, les mêmes motifs reviennent, les mêmes sections se suivent. Simplement, le décor du deuxième poème est entièrement rêvé. Le désir exprimé dans la section A_2 ne s'apaise que dans le caractère planant et l'éternité des parties A'_2 et B' . Or ce désir était celui d'échapper à la réalité du monde par le rêve, comme le laissait si bien entendre le poème. Le poème s'axe donc autour d'une téléologie que la musique reprend à son compte dans la section de marche : comme nous le notions au chapitre 6, la marche est cet élément de la forme qui la pousse inéluctablement vers l'avant, qui lui donne une directionnalité forte. Pas question de reculer ; il faut avancer. La marche funèbre traduit ce désir d'échapper au monde dans et par le rêve et reconstruit dans la deuxième partie un monde utopique — une de ces nombreuses utopies finales chez Mahler — à partir des éléments du monde réel de la première partie.

Si « Der Abschied » relève indéniablement du genre du lied par la fonction même qu'il assigne à l'orchestre — celle de présenter le récit imaginaire du sujet qui écoute —, il dépend aussi très fortement de l'univers symphonique de Mahler. Outre certains gestes repris à la forme sonate, comme la « mise à plat » des tonalités dans la deuxième partie ⁴³, les stratégies formelles combinant procédés épiques (variation de caractère) et fantastiques (le pastoral-macabre et l'oiseau de l'introduction), la présence d'une téléologie forte incarnée par une section de marche et l'utopie finale qui transfigure dans le rêve de l'art la réalité du monde, répondent aux caractéristiques des mouvements symphoniques analysés jusqu'ici et à la conception mahlérienne de la symphonie : celle de recréer par l'art et dans l'art un autre monde.

La fusion lied / symphonie dont l'exemple le plus accompli est certainement ce sixième mouvement du *Das Lied von der Erde* est d'une certaine manière la marque tangible la plus visible et la plus nette laissée par les conceptions esthétiques de Mahler dans son œuvre. Le texte pour Mahler n'est qu'un support qui permet à la musique de se révéler elle-même, de nous livrer son « contenu plus profond ». De ce fait, la symphonie peut

43. L'opposition tonale entre *do* et *si* bémol dans la première partie (entre les sections A et B) est en effet levée dans la deuxième partie où une seule tonique domine : *do*.

« engloutir » le lied tout en restant symphonie. La symphonie ne présente que la substance du lied, c'est-à-dire ce discours imaginaire qui naît du discours réel. Quand le texte émerge, il n'est en apparence que l'Idée qui sous-tend la nébuleuse d'humeurs et de visions imaginaires présentées dans la musique. Il ne détermine pas la forme de la musique, il l'accompagne en révélant son contenu. Le texte ne fait que souligner le rôle même de la musique qui est non pas d'imiter, mais de recréer. Le hiatus qui naît de la superposition du texte et de la musique renforce alors simplement le statut exceptionnel de cette dernière ; le texte fonctionne presque comme un « faire-valoir » de la musique. C'est ce qui a notamment obligé Mahler à retoucher les textes littéraires comme ceux de Klopstock, ou ici de Hans Bethge. C'est aussi ce qui a fait de lui un « usurpateur ». Aux yeux de la littérature peut-être, mais pas aux yeux de la musique dont il pouvait ainsi proclamer la toute-puissance.

La Huitième symphonie : une musique latente

« La *Huitième*. Accident ou apothéose ? » C'est ainsi que Henry-Louis de La Grange intitula une conférence tenue en mai 2002 à Strasbourg⁴⁴ et au cours de laquelle il développa les différents aspects esthétiques de la symphonie. La *Huitième symphonie*, de par les moyens auxquels elle fait appel et de par l'énorme étendue de ses deux mouvements — qui par le jeu des différents rappels thématiques et procédés cycliques n'en forment presque qu'un —, constitue indéniablement l'apothéose et l'aboutissement du style symphonique mahlérien, un style qui a toujours cherché une forme de monumentalité dans l'alliance du texte et de la musique. Or une apothéose ne se produit en règle générale qu'une fois, si bien que cette apothéose peut apparaître aux yeux de certains comme un accident dans une production symphonique que Mahler n'entendait pas arrêter sur ce coup de génie. La *Huitième symphonie* se tient ainsi un peu hors des normes à la fois de la

44. Cf. H.-L. de LA GRANGE, « La *Huitième*. Accident ou apothéose ? », conférence tenue à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg le lundi 13 mai 2002 à 18 heures 30, non publiée. Ce titre est repris à une communication déjà donnée par H.-L. de La Grange au cours du symposium d'Amsterdam de 1988 (cf. H.-L. de LA GRANGE, « The Eighth : Exception or Crowning Achievement ? », in : Eveline NIKKELS *et al.* [éd.], *A « mass » for the masses*, actes du symposium sur la *Huitième symphonie* de Mahler à Amsterdam en 1988, Rijswijk, Universitaire Pers Rotterdam, 1992, p. 131–144).

production mahlérienne, mais aussi de la symphonie en général dont elle tend à faire éclater les limites pour fonder véritablement une sorte de genre total.

Cette totalité se retrouve tant au niveau musical qu'au niveau textuel, si bien que les critiques fusèrent de toutes parts. Si l'œuvre, à sa création, fut un succès, elle n'en posait pas moins un certain nombre de problèmes que les commentateurs n'ont pas manqué de soulever. Ainsi Hans Mayer a-t-il trouvé dans cette symphonie de quoi accabler encore plus Mahler et le faire passer pour un parfait « usurpateur ». En effet, ce dernier notait que même un génie comme Gustav Mahler ne pouvait combler musicalement le gouffre qui séparait l'hymne de Pentecôte du IX^e siècle de la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe⁴⁵. La *Huitième symphonie* se présente en somme dans une configuration semblable à celle de « Der Abschied », puisqu'elle tente de fondre dans une totalité symphonique deux textes différents. La différence entre les deux œuvres est toutefois de taille, puisqu'ici les deux textes sont entendus dans deux mouvements distincts en apparence ; la proximité est donc moins choquante que dans le cas de « Der Abschied ». En revanche, les deux textes littéraires sont beaucoup plus éloignés.

Outre les problèmes d'ordre textuel, la symphonie pose en soi une question bien plus fondamentale : si les symphonies précédentes de Mahler ne reposaient que partiellement sur des textes chantés, ici, comme dans *Das Lied von der Erde*, c'est toute la symphonie qui est chantée. La question de l'intégrité générique se pose une nouvelle fois ; elle a d'ailleurs très tôt été soulevée par les critiques. Dans son *Führer durch den Konzertsaal*, Hermann Kretzschmar notait déjà en 1913 qu'une symphonie entièrement chantée ne pouvait pas prétendre être une symphonie⁴⁶. Ne retrouve-t-on pas ici l'écho de la controverse qui divisa longtemps la communauté scientifique entre ceux pour qui *Das Lied von der Erde* était une symphonie et les autres qui voyaient dans l'œuvre un cycle de lieder ?

Das Lied von der Erde et la *Huitième symphonie* posent tous deux des problèmes similaires : celui de la gestion de deux textes littéraires différents au sein d'un même édifice symphonique et celui de la composition d'une œuvre symphonique entièrement chantée qui puisse encore prétendre au titre de symphonie. Une fois de plus, la réponse à ces questions se trouve

45. Cf. H. MAYER, « Musik und Literatur », *op. cit.*, p. 148–149.

46. Cf. H. KRETZSCHMAR, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913, p. 811.

dans le rapport qu'entretiennent le texte chanté et la forme symphonique. Notre analyse de *Das Lied von der Erde* a précisément montré que c'est parce que la musique ne décrit pas le texte, mais le révèle, parce qu'elle suit une forme qui lui est propre — forme que *Das Lied von der Erde* partage avec d'autres mouvements symphoniques purement instrumentaux — et parce que le texte ne fait qu'aider la musique à révéler un contenu « plus profond », que cette « Neuvième symphonie » de Mahler peut encore prétendre s'appeler symphonie. Le critère pour qu'un texte littéraire soit intégrable à une symphonie réside tout simplement dans le fait que ce texte est assujéti à une Idée (Mahler dirait un « programme intérieur ») qui guide la progression de la symphonie et dont le texte n'est au fond qu'une manifestation *nécessaire* qui n'est pas l'Idée elle-même, mais sa verbalisation dans l'œuvre. Ainsi, à la différence de ce qui se passe dans le cas de Strauss où c'est le texte littéraire — non-intégré à l'œuvre — qui dicte sa loi, chez Mahler le texte ne fait que manifester l'Idée dans l'œuvre en aidant la musique à se révéler elle-même. Mahler ne se différenciait-il pas de Strauss en précisant entre autres que, si pour Strauss l'œuvre littéraire est un « pensum donné par avance » (*gegebenes Pensum*), pour lui elle n'est que « l'ultime clarification de l'Idée ⁴⁷ » (*letzte ideelle Verdeutlichung*) ?

Il s'agit donc de montrer ici que le texte littéraire est asservi à l'Idée et que ce n'est donc pas lui qui la détermine. Ainsi, nous aurons prouvé que Mahler ne compose pas dans sa *Huitième* un oratorio, une cantate, un opéra — ou pire un « poème symphonique chanté » —, mais une authentique symphonie accordant les pleins pouvoirs à la musique et à l'Idée symphonique qui la sous-tend. Il n'est bien entendu pas question de faire une analyse complète et détaillée de la *Huitième symphonie* : nous dépasserions très largement le cadre de la présente étude et créerions un déséquilibre préjudiciable à notre travail, puisqu'une pareille analyse nécessiterait deux ou trois volumes entiers d'analyses, de notes et de commentaires. Si nous ne pouvons mener ici un tel travail, celui-ci reste encore à faire, car aucune analyse exhaustive de l'œuvre, sous son angle purement technique, n'a encore vu le jour. Si la *Huitième symphonie* a toujours été le parent pauvre de la recherche sur Mahler jusqu'au début des années 1980, elle a heureusement bénéficié de travaux récents qui tentent de combler, au moins partiellement, ce manque. Ainsi ne pouvons-nous que renvoyer le lecteur à plusieurs ouvra-

⁴⁷ H. BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 222.

ges : tout d'abord au très récent travail de Christian Wildhagen traitant beaucoup des rapports de l'œuvre avec l'esthétique du XIX^e siècle et notamment avec Wagner, sa conception de l'art, de la religion et de l'œuvre d'art total⁴⁸ ; ensuite aux actes du colloque consacré à la seule *Huitième symphonie*, un colloque qui s'est tenu en 1988 à Amsterdam⁴⁹ ; et enfin — sur le terrain des rapports entre symphonie et oratorio — à l'article de Peter Revers paru en 2001 et présenté au cours d'un colloque sur la musique symphonique du XIX^e siècle animé par B. Sponheuer⁵⁰. Il n'en reste pas moins qu'il manque encore un ouvrage analytique de base sur la *Huitième symphonie* qui s'intéresserait en particulier à la logique tonale des deux mouvements et surtout aux nombreuses relations thématiques et motiviques entre l'hymne de Raban Maur et la scène finale du *Faust* de Goethe.

Texte et Idée

Le texte précède-t-il ou suit-il l'idée ayant présidé à la composition de la *Huitième symphonie* ? Là réside tout l'enjeu de notre propos. H.-L. de La Grange a tenté de retracer les différentes étapes de la composition de la *Huitième symphonie*, une composition qui eut lieu au cours de l'été 1906 à Maiernigg (Autriche). Nous disposons de deux plans préliminaires de la *Huitième symphonie*, qui indiquent que le compositeur avait une idée préalable qu'il a essayé d'agencer autour d'un plan symphonique en plusieurs mouvements et que ce n'est que relativement tard dans l'avancement de ses recherches que le plan final en deux mouvements chantés, avec leurs textes respectifs, s'est imposé. Il n'y avait chez Mahler ni l'intention initiale de composer une sorte de symphonie-cantate entièrement chantée, ni d'assujettir la musique à deux textes qui détermineraient sa progression idéale et agiraient comme des contraintes externes.

Les deux plans préliminaires de la *Huitième symphonie* ne sont pas faciles à dater, mais ils sont tous deux vraisemblablement apparus très tôt dans la composition de l'œuvre. Le premier plan prévoyait une symphonie en quatre mouvements dont la succession aurait été la suivante :

48. Cf. Christian WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Francfort/Main etc., Peter Lang, 2000.

49. Cf. Eveline NIKKELS *et al.* (éd.), *A « mass » for the masses*, *op. cit.*

50. Cf. Peter REVERS, « ... durchweht von den erhebenden Hochgefühlen der Sängerknaben ». Mahlers *Achte* im Spannungsfeld von Oratorio und Symphonietradition », in : B. SPONHEUER & W. STEINBECK (éd.), *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, actes du symposium de Bonn 2000, Francfort/Main etc., Lang, 2001, p. 101–112.

- I. Hymne Veni Creator
- II. Scherzo
- III. Adagio Caritas
- IV. Hymne : die Geburt des Eros (La naissance d'Éros)⁵¹

Mahler projetait indéniablement de composer une authentique symphonie en quatre mouvements selon un plan classique reprenant un scherzo et un mouvement lent en guise de mouvements centraux et les encadrant par deux mouvements extrêmes qui, ici, étaient destinés à être chantés (hymnes). Au-delà de la simple forme, ce premier plan nous renseigne sur l'idée à partir de laquelle Mahler entendait composer sa symphonie. Cette idée associait l'esprit créateur célébré dans l'hymne de Pentecôte et la « Naissance d'Éros » (*die Geburt des Eros*) qui devait clore symétriquement l'œuvre. L'idée centrale de ce premier projet est celle d'une fusion du divin et de l'amour dans l'art ; la symétrie des deux hymnes au sein de la symphonie nous permet en effet de placer sur un même plan l'invocation de l'esprit créateur dans le premier mouvement et la naissance de l'amour dans le finale. Plus exactement, le finale est une réponse à l'impératif, entre autres grammatical, imposé par le premier hymne (le fameux « Viens ! » [*Vieni*]).

La deuxième version⁵² du plan esquissé par Mahler au cours de cet été confirme le lien entre le premier mouvement et le finale :

- I. Veni Creator
- II. Caritas
- III. Weihnachtspiele mit dem Kinde (Jeux de Noël avec l'enfant)
- IV. Schöpfung durch Eros. Hymne (Création par Éros)

Ici, le titre du finale se précise : il ne s'agit plus simplement de la « Naissance d'Éros », mais de la « Création par Éros ». En introduisant la notion de création, Mahler entend établir clairement un lien entre le premier mouvement et le finale. Le finale fait en effet venir l'esprit créateur que l'hymne du premier mouvement invoquait : il s'instaure une relation presque causale entre les deux mouvements. En tout cas, le finale est une réponse à l'invite du premier mouvement.

51. La première mention de ce premier plan figure dans : P. BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, *op. cit.*, p. 273.

52. Nous reprenons la chronologie des deux plans que propose H.-L. de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. III, p. 1079–1080). Comme aucun des deux plans n'est daté, il n'est possible que d'émettre des hypothèses à ce sujet. Néanmoins, étant donné que ce deuxième plan semble préciser le contenu du finale, il est vraisemblable qu'il soit la deuxième esquisse réalisée par Mahler, et non la première.

La création qu'envisage Mahler est une création de nature divine certes, mais qui se réalise par l'amour : c'est en effet Éros qui crée. La force créatrice du monde est l'amour ; c'est par elle que la création divine peut se réaliser. Cette idée, bien que plus ancienne, a connu un regain d'intérêt à la période romantique. Le concept d'Éternel féminin tel que Goethe le présente dans la deuxième version du *Faust* en est une preuve : la force motrice, celle-là même qui dans ce monde crée, est l'Éternel féminin, cela même qui incarne le désir de l'homme de se dépasser pour retrouver l'union originelle des deux sexes. Cette idée se retrouve aussi dans les écrits des premiers romantiques, notamment dans ceux du cercle de Iéna. Ce sont notamment les *Ideen* de Schlegel qui contiennent les remarques les plus précises à ce sujet ; la femme incarne pour lui ces « mystères » qui « aiment à se voiler, et pourtant veulent être vus et devinés ⁵³ » (128^e fragment des *Ideen*). La femme incarne en réalité le désir de connaissance de l'homme ; elle est ce qui l'incite à repousser plus loin ses propres limites et à découvrir ce qui se trouve au-delà du voile des apparences. C'est par ailleurs aussi dans l'union charnelle avec la femme que l'homme retrouve cet état unitaire originel qui lui fait quitter son statut d'homme pour se placer sur un pied d'égalité avec le divin et devenir lui-même créateur (ou plus exactement dans ce cas : « pro-créateur »). Cette idée est celle qui sous-tend toute la scène finale du *Faust* de Goethe ; elle inonde aussi toute la pensée romantique dont Mahler se montre ici le digne héritier ⁵⁴. Dans une lettre à Alma datée du 20 juin 1909, Mahler devait d'ailleurs insister sur cette conception romantique de la femme, incarnation du désir de connaissance :

Ce que nous sentons, devinons mais n'atteindrons jamais (c'est-à-dire ce qui peut être ici un événement), ce qui est justement impérissable derrière toutes les apparences, est *indescriptible*. Ce qui nous attire avec une force mystique, ce que chaque créature, et peut-être même les pierres, ressent avec une certitude complète comme le centre de son être, c'est ce que Goethe appelle ici, de nouveau par une métaphore, l'Éternel féminin ⁵⁵.

53. Cité dans la traduction française d'Anne-Marie Lang (Ph. LACQUE-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 196).

54. Sur le rapport entre amour, divin et art dans les théories romantiques, le lecteur pourra se reporter aux développements de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy (cf. *ibid.*, p. 195–198).

55. Cité dans la traduction française qui est ici reprise à H.-L. de La Grange (H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 521). Les passages soulignés le sont de la main même de Mahler.

L'esprit créateur que Mahler veut exhorter dans sa symphonie n'est donc en définitive rien d'autre que l'amour. Mais cet amour ne peut créer sans médiation, et c'est précisément dans l'art qu'il trouvera ce rapport de médiation. L'esprit créateur est obligé de se manifester dans un médium ; il ne peut rester esprit, il doit se montrer aux yeux des hommes et accomplir son acte créateur dans le monde. Cette nécessaire médiation, l'esprit créateur la trouve dans l'art. Mahler entend bien créer un mouvement symphonique dans lequel cet esprit pourrait se manifester. L'artiste ne sera que le médiateur — cet « instrument dont se joue l'univers » — qui permettra à l'esprit créateur de déployer dans l'art ses forces créatrices. Une fois de plus, cette thématique de l'artiste médiateur de la création divine (incarnée ici dans l'amour) est propre au romantisme. Dans le 44^e fragment des *Ideen* — le même recueil de fragments qui insiste sur le rôle essentiel de l'amour dans la création et dans la quête de vérité —, Schlegel écrivait :

Nous ne voyons pas Dieu, mais partout nous voyons du divin : et tout d'abord, le plus proprement, au point médian d'un homme plein de Sens [*Sinn*], dans la profondeur d'une œuvre humaine vivante. La nature, l'univers, tu peux les sentir immédiatement, les penser immédiatement ; non la divinité. Seul l'homme parmi les hommes peut poétiser et penser divinement, et vivre avec la religion. Nul ne peut être à soi-même, par son seul esprit, son médiateur direct, parce que ce médiateur doit être un pur objet dont celui qui l'intuitionne pose le centre en-dehors de lui. On choisit et on se donne le médiateur, mais on ne peut choisir et se donner que celui qui s'est déjà donné comme tel. Un médiateur est celui qui perçoit en lui le divin et se sacrifie, s'anéantissant lui-même, pour annoncer, communiquer et présenter ce divin à tous les hommes par ses mœurs et par ses actes, par ses paroles et par ses œuvres. Si cet effort ne réussit pas, c'est que ce qui a été perçu n'était pas divin, ou inapproprié. Médiatiser, être médiatisé, c'est toute la vie supérieure de l'homme, et chaque artiste est médiateur pour tous les autres [hommes] ⁵⁶.

La création divine s'exprimant par l'amour dans l'art, telle est l'idée centrale de la pensée autour de laquelle Mahler a construit le plan de sa symphonie.

Il reste maintenant encore à tirer au clair l'épineuse question consistant à savoir si cette idée s'est développée à partir des textes, ou bien plutôt si elle s'est constituée en totale indépendance de ces derniers, auquel cas les deux textes ne seraient que la manifestation dans l'œuvre de l'Idée sympho-

56. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 210).

nique. S'il est clair que le texte de l'hymne de Pentecôte était très tôt présent à l'esprit de Mahler (le titre figure dans la première esquisse du plan de la symphonie), il est en revanche plus difficile de savoir à quel moment précis Mahler décida de se servir de la dernière scène du deuxième *Faust* de Goethe pour son finale. H.-L. de La Grange et C. Floros pensent néanmoins que le choix du texte n'est venu que dans un second temps⁵⁷. Ceci est aussi confirmé par le simple fait que Mahler a clairement identifié dans ses deux projets le texte latin en le nommant par son titre, alors qu'il est toujours resté vague quant au texte qui servirait de base à l'hymne du finale. Aucun titre précis n'est nommé : « Schöpfung durch Eros » indique une idée plus qu'un titre. Par ailleurs, Mahler cherchait vraisemblablement un hymne qui puisse faire pendant symétriquement à l'hymne de Raban Maur. S'il avait pensé d'emblée à la scène finale du deuxième *Faust*, il n'aurait certainement pas intitulé ce mouvement « hymne ».

Tout porte donc à croire que Mahler, pour la composition de sa *Huitième symphonie*, est parti d'une Idée — qui s'est peut-être développée à partir de l'hymne latin, mais que ce dernier n'exprimait de loin pas dans sa totalité — et qu'il a dans un second temps réuni les textes qui pouvaient l'exprimer au mieux⁵⁸. Vu l'ampleur de la scène de Goethe retenue par le compositeur, il semble avoir été nécessaire de raccourcir le plan initial de la symphonie et de le limiter aux seuls deux mouvements extrêmes qui à eux seuls rendaient l'Idée que Mahler voulait exprimer⁵⁹. Les textes de la *Huitième symphonie* ne sont en définitive pas à considérer comme des « sujets » de l'œuvre, mais plutôt comme des auxiliaires sous-tendant la musique dans l'expression d'un contenu que le texte chanté aide à révéler. Mahler reprend ainsi dans la *Huitième symphonie* le principe qui avait présidé à

57. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 1079.

58. Le choix de la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe apparaît dans un certain sens logique, puisque, comme l'a noté Alexander Bohrmann, ce texte évoque en fait l'élévation spirituelle de l'artiste du XIX^e siècle (cf. Alexander von BOHRMANN, « Metaphysik der Unmöglichkeit ? Zum Text von Mahlers Achter Symphonie », in : Eveline NIKKELS *et al.* [éd.], *A « mass » for the masses, op. cit.*, p. 97).

59. Si l'idée de la *caritas* chrétienne est compatible avec celle d'un amour créateur, puisque la *caritas* est une forme d'amour, le troisième mouvement du deuxième projet (celui qui devait porter le titre « Jeux de Noël avec l'enfant ») semble s'insérer plus difficilement dans la symphonie. Toutefois, comme nous ne disposons d'aucune précision de Mahler au sujet du contenu exact de ce mouvement, toutes les hypothèses sont permises. Nous ne porterons donc pas de jugement sur l'intérêt ou non de ce mouvement dans la symphonie, en l'absence de toute information tangible et vérifiée.

la composition de toutes ses symphonies avec voix et qui voulait que le texte ne vienne que soutenir une Idée préexistante, et non pas imposer de l'extérieur son Idée à la symphonie.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que si le rapport entre Idée et texte est le même dans la *Huitième symphonie* que dans les autres symphonies de Mahler, l'Idée même qu'elle exprime n'est pas tout à fait étrangère à celle exposée par exemple dans le finale de la *Deuxième symphonie*. En effet, dans les deux cas, la thématique de la lumière joue un rôle crucial : souvenons-nous de notre analyse du chœur final de la *Deuxième symphonie* dans laquelle nous avons montré qu'il revenait précisément à l'art — et en particulier à la musique — de présenter sensiblement cette « lumière des origines » qu'aucun œil ne pouvait « pénétrer ». Cette idée est aussi présente dans l'hymne de Pentecôte, puisque l'esprit créateur doit « accorde[r] la lumière à nos sens » (*Accende lumen sensibus*) et « répand[re] l'amour dans nos cœurs » (*Infunde amorem cordibus*). Ces deux vers sont sans nul doute la clé de toute la symphonie, tant au niveau textuel qu'au niveau de la forme musicale. En effet, nous voyons émerger deux idées de ces vers : (1) l'idée que la lumière — qui est ici naturellement la lumière divine — est liée à l'amour, et (2) l'idée qu'il appartient au créateur de présenter cette lumière à nos sens. Or quel est donc ce créateur qui présente la lumière à nos sens ? C'est l'amour certes, mais à travers la médiation de l'artiste. Autrement dit, c'est à l'artiste, par la création artistique, qu'il revient de présenter aux hommes la lumière divine dans son œuvre ; c'est par l'art que la lumière divine se découvre à nos sens⁶⁰. La thématique de la *Huitième symphonie* reprend presque mot pour mot celle du finale de la *Deuxième symphonie* : dans les deux cas, c'est l'artiste qui nous montre, dans le sensible de l'œuvre d'art, le divin que l'on ne peut approcher autrement⁶¹.

60. Nous retrouvons là presque mot pour mot le fragment de Schlegel cité plus haut, puisque Schlegel accordait aussi une place importante aux sens dans la perception du divin. L'art, puisqu'il parle aux sens, devient ici naturellement le médium de prédilection.

61. Par ailleurs, l'idée de l'amour comme incarnation du divin est reprise à la *Troisième symphonie* dont le finale, intitulé « Ce que me raconte l'amour », est censé incarner la forme suprême de la nature, c'est-à-dire l'esprit divin. Ce parallèle ayant déjà été évoqué à maintes reprises par C. Floros, nous n'y reviendrons donc pas plus longuement (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 128 ; l'idée est reprise dans : C. FLOROS, « Weltanschauung und Symphonik bei Mahler », in : H. DANUSER [éd.], *Gustav Mahler*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 357 ; C. FLOROS, « Die 'Symphonie der Tausend' als Botschaft an die Menschheit », in : Eveline NIKKELS *et al.* [éd.], *A « mass » for the masses, op. cit.*, 1992, p. 121–130 ; C. FLOROS, *Gustav Mahler, Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zurich / Hambourg, Arche, 1998, p. 208–209).

Qui plus est, dans la *Huitième symphonie* comme dans la *Deuxième symphonie*, Mahler précise implicitement que c'est la musique qui, parce qu'elle renonce complètement au concept (l'intelligible) pour ne se présenter que de manière sensible, est de tous les arts celui qui est le mieux à même de présenter à nos sens la lumière divine du créateur. Cette idée est latente dans toute la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe. En effet, cette dernière comprend tout d'abord de nombreux « chœurs » (chœur des anges, chœur des enfants bienheureux, etc.) ; de plus, elle s'achève et culmine dans le « chœur mystique » (*chorus mysticus*). Le terme « chœur », dans ce dernier cas, fait sans nul doute référence à la tragédie grecque classique, bien plus qu'à un genre ou à un effectif vocal. Il n'en reste pas moins que le chœur dans la tragédie grecque était précisément chanté. Dans l'appellation même de Goethe, il y a donc la notion d'une musique implicite qui a dû séduire Mahler et avant lui Schumann et Liszt⁶². La *Huitième symphonie* révèle donc la musique latente du texte de Goethe et rend sensible, conformément à l'invite de l'hymne latin, ce monde divin que Mahler, en tant que médiateur de l'esprit créateur, recrée dans le deuxième mouvement.

En définitive, les deux textes choisis par Mahler ne déterminent pas l'Idée de la symphonie, mais c'est bel et bien l'inverse qui se produit : une Idée, proche d'ailleurs de celles qui sous-tendaient des symphonies antérieures, guide la symphonie et se manifeste dans deux textes dont la réunion produit le sens voulu. En ce sens, Mahler est un « usurpateur », puisqu'il détourne le sens originel d'un texte littéraire au profit de sa propre Idée symphonique. Mais ce geste participe d'une esthétique qui place la musique au-dessus du texte littéraire et entend dépasser l'intelligible du concept par le sensible de l'art. La musique symphonique ne peut alors pas se contenter d'être seulement l'illustration de deux textes ; elle est aussi et surtout le moyen de rendre sensible le message profond qui se cache derrière le texte : celui d'une médiatisation de la création divine par l'art et l'artiste. La musique, qui précisément n'a pas recours au concept mais parle directement à nos sens, est le seul art capable de rendre sensible la lumière dont parle Mahler. Le texte littéraire, quant à lui, ne la rend pas sensible, il la rend intelligible. Le seul artiste qui soit digne de ce nom ne peut être que le

62. Nous tenons à signaler ici l'existence d'un article comparant les trois mises en musique du *Faust* de Goethe et paru dans un mélange en hommage à Winfried Kirsch (cf. H. Loos, « Johann Wolfgang von Goethes *Faust* in der Musik : Schumann, Liszt, Mahler », in : Peter ACKERMANN [éd.], *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1996, p. 280–302).

compositeur : il est le seul créateur qui recrée dans la musique ce monde que Goethe entendait créer dans la littérature, mais dont il sentait lui-même les limites. Le *chorus mysticus* est une supplique implicite à la musique de prolonger le message de la littérature, là où cette dernière se heurte à la barrière du concept. Une nouvelle fois, Mahler, qui avait ressenti cette limite, ne compose pas *d'après* un texte, mais *au-delà* du texte. À ce titre, la *Huitième symphonie* répond bien aux exigences du genre symphonique et ne vire pas dans le pastiche d'oratorio, de cantate ou même d'opéra, qui consisterait à fonder l'Idée de la musique sur un texte, et non pas de se servir du texte comme d'un tremplin pour la musique.

Un diptyque symphonique

Le raisonnement que nous venons de construire présente une faille majeure : en effet, si les deux mouvements de la *Huitième symphonie* étaient composés comme deux entités séparées et complètement imperméables, l'Idée symphonique qui a justifié le choix et le regroupement des deux textes de Raban Maur et de Goethe n'aurait plus de sens. Le texte de Raban Maur déterminerait une certaine forme, celui de Goethe une autre et nous aurions pour toute la symphonie deux Idées symphoniques en tout, soit une pour chaque mouvement. Ces Idées pourraient émaner ou non du texte, si bien que dans ce cas on ne pourrait pas exclure que chaque texte se comporte localement comme un « sujet » du mouvement dans lequel il est chanté. L'argumentaire développé ci-dessus perdrait tout son sens. Si, en revanche, les deux mouvements se répondent l'un l'autre et se constituent comme une seule et même entité, alors l'idée d'une correspondance entre l'esprit créateur de l'hymne latin et la création par l'amour dans la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe prend un sens. Si, de plus, le deuxième mouvement manifeste dans l'art et par l'art la lumière divine que l'esprit créateur invoqué dans le premier mouvement devait accorder à nos sens, alors les deux textes retenus par Mahler n'ont pas été choisis pour déterminer chacun pour soi une forme symphonique qui lui soit propre, mais ont été délibérément réunis par le compositeur dans le but de souligner une Idée symphonique (celle de la recréation divine par l'art), antérieure au choix des textes. En d'autres termes, nous ne pouvons finaliser notre analyse de la relation du texte à l'Idée symphonique, et par là-même à la musique, que par une série de remarques d'ordre analytiques sur la symphonie mettant en évidence l'organisation de la forme autour de l'Idée explicitée précédemment.

Que les deux mouvements ne constituent pas deux entités closes et imperméables, voilà bien qui apparaît comme une évidence à quiconque entend la symphonie, même pour la première fois. En effet, un certain nombre de thèmes et motifs sont communs aux deux mouvements ; parfois il s'agit seulement de courtes cellules, d'intervalles même, qui constituent seulement la base d'un motif ou d'un thème et qui font apparaître ce dernier comme le dérivé ou la variante d'un motif entendu plus tôt dans l'œuvre. La présente étude ne peut malheureusement pas s'engager dans une étude systématique des liens thématico-motiviques entre les deux mouvements. En revanche, nous aimerions renvoyer le lecteur au premier travail effectué dans cette direction par H.-L. de La Grange, lequel distingue en tout six familles de thèmes disséminées dans les deux mouvements⁶³. Si les trois premières familles (I, II, III), constituant essentiellement les thèmes du premier mouvement, n'entretiennent en définitive que peu de relations entre elles, il en va tout autrement des trois dernières (IV, V, VI) qui reprennent une large partie de leur substance à la famille I. Au total, nous avons donc trois familles (les familles I, II et III) qui présentent des motifs toujours nouveaux, tandis que les familles I, IV, V et VI reposent sur des intervalles, des cellules, des rythmes et des caractères analogues. Il est très intéressant de noter que ces quatre familles sont disséminées dans les deux mouvements, si bien qu'il se crée des liens très forts entre l'hymne latin et la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe. Nous aimerions simplement citer les exemples les plus significatifs, c'est-à-dire ceux qui concernent les thèmes clés des deux mouvements.

Le premier thème (exemple 82), celui du « Veni creator spiritus » en *mi* bémol majeur, est fortement apparenté au second thème principal du premier mouvement, celui de l'« Accende lumen sensibus » qui lui emprunte la quarte initiale et un caractère très décidé (exemple 83, page suivante).

EXEMPLE 82 : thème du « Veni creator spiritus » (1^{er} mouvement, mes. 2–5)

Sopranos

Ve ni, Ve ni cre a tor spi ri tus !

63. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 1115–1118.

EXEMPLE 83 : thème du « Accende lumen sensibus »
(1^{er} mouvement, mes. 26--265)

Sopranos

Mit plötzlichem Aufschwung

ff Ac cen de, ac cen de lu men sen si bus,

Ce même second thème sert en fait de base à tout le deuxième mouvement ; il est repris, notoirement varié dans son caractère et plus légèrement dans sa forme (l'intervalle initial de quarte devient une quinte), au début de la scène finale du *Faust*, sous la forme présentée dans l'exemple 84.

EXEMPLE 84 : thème initial du second mouvement (2^e mouvement, mes. 2-3)

Violoncelles

pizz. *p*

Par ailleurs, le thème de flûte et de clarinette exposé tout de suite après le retour varié de ce second thème aux mesures 4-8 du deuxième mouvement n'est qu'une variante du thème de l'exemple 82 dont il reprend le mouvement conjoint ascendant, le saut de quinte ascendant qui lui fait suite et la désinence de seconde descendante de la mesure 5 (exemple 85).

EXEMPLE 85 : contre-chant au thème initial du second mouvement
(2^e mouvement, mes. 4-8)

Flûtes 1-2

pp *pp* *sempre*

Ce thème reviendra, entre autres occurrences, lors de l'entrée du *chorus mysticus* à la mesure 1449 du second mouvement ; il y est naturellement transformé dans son caractère, ce qui se traduit concrètement par un passage du mode mineur au mode majeur (voir exemple 86 en page suivante). Le cycle de la transformation thématique se referme sur lui-même, lorsque fait suite à cette ultime transformation du thème dans le mode majeur l'énoncé par les quatre trompettes et les trois trombones, postés de manière isolée sur la scène, du thème initial du « Veni creator spiritus », celui-là même qui

EXEMPLE 86 : thème du *chorus mysticus* (2^e mouvement, mes. 1449–1453)

Sopranos
ppp (*wie ein Hauch*)

Al les Ver gäng li che ist nur ein Gleich nis;

était à l'origine de toutes les transformations dont le thème du *chorus mysticus* était l'ultime avatar.

Cet exemple de transformation thématique cyclique n'est pas un cas isolé. D'autres thèmes sont communs aux deux mouvements et fonctionnent de manière cyclique. Citons par exemple le thème de l'« *Infirma nostri corporis* » (mes. 141–145 du premier mouvement) en *ré* mineur, qui est repris aux mesures 553–556 du deuxième mouvement dans la même tonalité, sur les paroles « *Uns bleibt ein Erdenrest* » (exemple 87). Ce thème, outre le fait d'être commun aux deux mouvements, présente aussi une parenté évidente avec le thème du « *Veni creator spiritus* », puisque la désinence des deux thèmes est quasiment rigoureusement identique. On voit donc qu'un seul thème initial — celui-là même qui invoque l'esprit créateur — est à l'origine de presque tous les thèmes principaux de la symphonie.

EXEMPLE 87 : comparaison du thème de l'« *Infirma nostri corporis* » (1^{er} mouvement, mes. 141–145) et du thème de « *Uns bleibt ein Erdenrest* » (2^e mouvement, mes. 553–556)

Altos, chœur II

p In fir ma no stri, *pp* in fir ma nos tri cor po ris;

Altos, chœur II, groupe I

pp Uns bleibt ein Er den rest, *pp* uns, zu tra gen pei n lich.

Les parentés entre les deux mouvements ne se limitent pas aux seules considérations thématiques. En effet, les tonalités utilisées dans l'un et l'autre de ces deux « versants » symphoniques sont identiques ; mieux, elles sont dotées d'une signification très proche. Les deux mouvements se basent sur

la même tonique : *mi* bémol. Celle-ci supporte quasi exclusivement une harmonie majeure dans le premier mouvement, tandis que dans le second elle progresse du mode mineur du début au mode majeur du *chorus mysticus*. Nous reviendrons plus tard sur le sens de cette progression ; notons simplement pour l'instant que les deux mouvements reprennent la même tonique, ce qui n'est pas systématique chez Mahler. En effet, des symphonies comme la *Septième symphonie* ou même la *Neuvième symphonie* (les deux symphonies qui encadrent d'ailleurs directement la *Huitième symphonie*) sont des symphonies à tonalité évolutive, si bien que l'œuvre ne commence et ne se termine pas sur la même tonique. Ici, Mahler voulait conserver un équilibre entre les deux mouvements. Il est cependant allé beaucoup plus loin, puisque les deux mouvements utilisent les mêmes tonalités à des endroits similaires, et notamment la tonalité, assez singulière dans une œuvre en *mi* bémol majeur, de *mi* majeur. Ainsi, dans les deux mouvements, *mi* majeur apparaît comme la seconde tonalité principale (dans le second mouvement, plus long, elle est quelquefois précédée de sa dominante *si* majeur qui joue un rôle analogue ⁶⁴). Elle est associée dans le premier mouvement à l'idée de la lumière, puisque sa première apparition coïncide avec l'arrivée du thème de l' « Accende lumen sensibus » (mes. 262 ⁶⁵), tandis que le second mouvement l'associe aux paroles du Docteur Marianus sur l'idée de l'Éternel féminin, incarnée par la Mater Gloriosa, et de son mystère dissimulé dans le « bleu du ciel » (mes. 639 et suiv.). Dans les deux cas, il y a une référence directe ou indirecte au mystère divin que l'esprit créateur entend présenter à nos sens. Toute la symphonie repose donc sur une tension entre *mi* bémol et *mi* bécarré, qui symbolise tonalement le désir d'élévation de l'homme vers le divin ⁶⁶. Mahler reprend ici un procédé qu'il avait déjà utilisé dans le finale de la *Deuxième symphonie* ainsi que dans l'ensemble des deux premiers mouvements de la *Cinquième symphonie*, et qui consiste à baser la téléologie tonale de l'œuvre sur l'élévation de la tonique d'un demi-ton, visant symboliquement à arracher l'homme à la réalité et à la transporter dans un monde apparemment meilleur, mais utopique. Il en va

64. Ceci se produit par exemple dans toute la longue section des mesures 613–703.

65. La tonique de *mi* majeur arrive seulement avec l'entrée du chœur à la mesure 262 ; *mi* majeur est cependant déjà préparé par sa dominante à la mesure 258.

66. Cette caractéristique tonale a déjà été relevée entre autres par Donald Mitchell (cf. D. MITCHELL, *Songs and Symphonies of Life and Death*, op. cit., p. 576–577) et par Theodore Bloomfield (cf. Th. BLOOMFIELD, « The Contrasts of Mahler's Eighth Symphony », in : E. NIKKELS et al. [éd.], *A « mass » for the masses*, op. cit., 1992, p. 170).

de même ici : le monde dans lequel Faust est transporté dans la scène finale du drame de Goethe n'est-il pas, comme le note fort justement R. Specht⁶⁷, un monde rêvé ?

Symétriquement, la tonalité de *ré* mineur, c'est-à-dire celle dont la tonique se trouve un demi-ton *en-dessous* de *mi* bémol et qui utilise le mode mineur, symbolise l'attraction terrestre de l'homme. Cette caractéristique se retrouve dans les deux mouvements. Dans le premier mouvement, *ré* mineur est associé pour la première fois au thème de l'« *Infirma nostri corporis* » (mes. 141 et suiv.), c'est-à-dire précisément à cette partie de l'hymne latin de Raban Maur qui évoque la faiblesse du corps humain et supplie l'esprit créateur de soutenir l'homme en difficulté dans ses moments pénibles. Dans le deuxième mouvement, le thème de l'« *Infirma nostri corporis* » revient en *ré* mineur, comme nous l'avons montré plus haut dans l'analyse motivique, sur les paroles du chœur des anges accomplis (*die vollendeteren Engel*) : « Il nous reste un résidu terrestre pénible à porter » (*Uns bleibt ein Erdenrest / Zu tragen peinlich* ; mes. 553 et suiv.). Dans les deux cas, *ré* mineur est associé à l'idée opposée à celle de *mi* majeur, c'est-à-dire à tout ce qui est terrestre et qui constitue une entrave à l'homme dans sa progression vers la lumière divine.

Les deux mouvements s'organisent motiviquement et tonalement sur des principes similaires qui poussent la ressemblance jusqu'à créer des liens thématiques et de symbolique tonale. La *Huitième symphonie* est donc construite autour de deux mouvements qui, comme deux versants d'une seule et même montagne, constituent en somme un tout absolument indivisible. C'est sur la base de cette parenté entre les deux mouvements que Mahler peut projeter dans sa musique l'idée symphonique d'une recréation de la lumière divine par l'esprit d'amour dans l'art, idée qui n'est pas dictée par le texte, mais que le texte ne fait que soutenir.

La *Huitième symphonie* s'articule autour d'une stratégie très clairement déterminée et assez facile à formaliser dans l'analyse. Nous avons noté plus haut que le deuxième mouvement reposait sur la double transformation et du *mi* bémol mineur initial en *mi* bémol majeur dans le *chorus mysticus*, et du thème minorisé et sombre de l'« *Accende lumen sensibus* » du premier mouvement en ce thème lumineux qui est celui du chœur final des mesures 1449 et suiv. Le premier mouvement est l'invite faite à l'esprit

67. Cf. R. SPECHT, *VIII. Symphonie. Thematische Analyse*, Leipzig/Vienne, Universal Edition, 1912, p. 6.

créateur de se manifester dans le monde et de faire accéder nos sens à la lumière divine ; le second mouvement est, d'après notre analyse du projet symphonique de Mahler, la réponse à cette invite et la recreation par l'esprit d'amour, dans l'art, d'un monde dans lequel cette lumière serait présentée à nos sens. Mahler réalise ce projet très simplement dans sa symphonie, en reprenant précisément le thème de la lumière du premier mouvement (le thème de l' « Accende lumen sensibus ») au début du second mouvement où il est présenté dans un caractère sombre, terne et sans couleur, qui le rend presque méconnaissable. L'objectif du second mouvement est alors de laisser l'esprit créateur se manifester dans l'art pour recréer à partir de ce thème initial la lumière du premier mouvement et la présenter à nos sens. Cette lumière arrive dans le *chorus mysticus* final où le thème initial, ou plus précisément le contre-chant qui se superposait à lui, mais qui n'en était qu'une variante, est entendu triomphalement en *mi* bémol majeur. Pourtant, une fois de plus ce n'est pas le texte, mais la musique qui met en scène cet accomplissement. L'acte de création se concrétise certes dans le texte de Goethe par les paroles du *chorus mysticus*, mais c'est la musique, par le retour du thème du « Veni creator spiritus » (le thème de l'esprit créateur) aux trombones et aux trompettes, qui accomplit la création. Seule la musique était à même de réaliser le cycle et de faire apparaître cette recreation de la lumière du thème de l' « Accende lumen sensibus » dans la sphère de *mi* bémol majeur comme l'avènement de l'esprit créateur dans l'art. Autrement dit, par le jeu de variantes thématiques et d'une téléologie tonale du deuxième mouvement conduisant de *mi* bémol mineur à *mi* bémol majeur, Mahler recrée, par la tonalité, le monde de lumière et d'amour que le premier mouvement exhortait à arriver. C'est l'artiste qui dans le deuxième mouvement, à la force de son métier, reconstruit le *mi* bémol majeur du premier mouvement à partir du *mi* bémol mineur initial du second mouvement accompagnant l'évocation d'un paysage terrestre de gorges et de forêts. L'authentique esprit créateur n'apparaît pas dans le texte de Goethe — ou il le fait simplement paraître sous les traits symboliques de la Mater Gloriosa ; seule en revanche la musique est capable de le présenter à nos sens, en faisant revenir à la fin de la symphonie le thème du « Veni creator spiritus » aux cuivres.

Le projet symphonique — ce que nous avons appelé l'Idée symphonique et qui correspond dans le vocabulaire de Mahler au « programme intérieur » — se déploie surtout et avant tout dans la forme musicale, autour de parentés fortes entre les thèmes et d'une symbolique tonale commune aux

deux mouvements. Cette symbolique tonale permet à Mahler de créer une véritable téléologie dans le deuxième mouvement et d'y reconstruire le monde de l'esprit créateur du premier mouvement. Le texte n'est qu'un support servant à clarifier toute la symbolique et à supporter l'ensemble symphonique. En aucun cas, le texte ne substitue sa logique à celle du projet symphonique. Comme dans les autres mouvements symphoniques de Mahler faisant appel au texte chanté, il sert aussi de support permettant à la musique de le dépasser en produisant elle-même le sens profond de l'œuvre, et ici en présentant à la fin de la symphonie, de manière plastique et sensible, la totalité que l'artiste, en tant que médiateur de l'esprit divin, recrée dans son œuvre.

« Accident ou apothéose ? » La réponse paraît évidente : la *Huitième symphonie* n'est ni l'un, ni l'autre, elle est simplement la continuation de ce que Mahler avait amorcé dans les premières symphonies. Son rapport au texte ne modifie au fond pas l'esthétique même du genre symphonique ; il ne fait simplement que la radicaliser en systématisant un usage qui était resté jusque là sporadique. L'émergence, dans l'œuvre et par le texte, du programme intérieur — lequel n'est alors plus le programme intérieur, mais une manifestation de la présence de ce dernier — prend de l'importance. En composant une symphonie entièrement chantée, Mahler montre que le genre symphonique possède cette suprématie qui lui permet de s'adjoindre l'aide de tous les moyens dont il souhaite disposer, et même de ceux qui sont *a priori* contraires à son essence instrumentale, pour réaliser dans le concret de la partition le projet qu'il entend mener à bien. Contrairement à l'opéra ou au poème symphonique, la symphonie n'est pas dépendante d'un texte ; c'est le texte qui dépend de la musique. Dans ce sens, Hans Mayer avait raison d'accuser Mahler d'être un « usurpateur ». Mais au fond, le compositeur ne se faisait-il pas ainsi le défenseur du genre symphonique ?

Bilan : lieder et chœurs dans la symphonie, entre imaginaire privé et utopie collective

Est-il seulement possible de dresser un bilan de la fonction du texte chanté dans la symphonie mahlérienne, alors même que notre analyse n'a pas étudié tous les mouvements qui avaient recours à la voix ? Il resterait en effet à vérifier que les résultats obtenus au cours des deux derniers chapitres sont aussi valables dans le cinquième mouvement de la *Troisième sympho-*

nie, dans le « Urlicht » de la *Deuxième symphonie*, ou bien encore dans les cinq mouvements de *Das Lied von der Erde* dont il n'a pas été question. Le but de notre étude n'étant pas de mener une étude exhaustive sur la fonction du chant dans la symphonie, mais plutôt de montrer l'influence d'un texte littéraire intégré par la voix chantée à l'œuvre musicale sur la forme symphonique, les résultats obtenus sont satisfaisants. Nous avons en effet mis en avant l'articulation entre texte et symphonie, puisque nous avons précisément montré que le texte était la manifestation verbale de ce « programme intérieur » dont parle Mahler et qui guide secrètement la succession des différentes sections de la symphonie. Le texte littéraire ne détruit pas l'édifice symphonique, pas plus qu'il ne le sous-tend au sens où *Macbeth* de Shakespeare sous-tend le poème symphonique éponyme de Strauss. Il ne fait que préciser un contenu exprimé par la musique et aide ainsi cette dernière à révéler ce « contenu plus profond » dont parle Mahler et qui n'est autre que le contenu de vérité qui se cache dans l'œuvre d'art, sous les apparences de sa forme.

Le texte n'est donc pas un élément extérieur à la forme ; il a pleinement sa fonction dans l'œuvre, au même titre que ces bruits de la nature, souvent présentés hors scène, qui, dans leur interaction avec la symphonie, produisent du sens. La musique révèle son contenu à partir d'une donnée tangible, textuelle ou musicale, qu'elle réinvestit d'un sens nouveau, produisant la vérité par l'œuvre et dans l'œuvre. En ce sens, le texte — comme les bruits de la nature — n'est que l'« ultime clarification de l'idée », ce qui permet non pas d'exprimer l'idée verbalement (ce qui serait un nonsens esthétique à la fin du XIX^e siècle), mais d'aider la musique à l'exprimer *sensiblement* à partir du verbe. La musique présente donc cet au-delà, cet « autre monde », ou — pour reprendre l'expression de Franz von Schober — ce « monde meilleur » qui se situe dans l'art au-delà du simple monde des apparences. Ce monde des apparences n'en est pas pour autant absent : il se manifeste soit sous la forme du texte (le concept qui n'est que la forme de l'Idée), soit sous celle d'un bruit emprunté à la nature (la forme que prend en apparence la nature lorsqu'elle s'exprime à travers les différents objets qui peuplent le monde) et sert de base à la construction du monde symphonique. Les résultats de cette troisième partie recourent ceux de la deuxième partie, celle qui traitait du fantastique et de la constitution au sein de la symphonie d'un monde, bâti sur les ruines du monde réel et tentant de présenter à nos sens son contenu de vérité. L'émergence du texte dans la symphonie mahlérienne participe donc de la même logique que celle qui

avait réussi à peupler les symphonies de Mahler, et notamment les premières, de toutes ces représentations fantastiques, incongrues et parfois inquiétantes. Le texte est un moyen, non une fin. Voilà l'enseignement qu'il faut tirer de cette troisième partie.

S'il est important de montrer en quoi toutes les pratiques compositionnelles visant à intégrer la voix à l'édifice symphonique convergent et en quoi elles répondent à la définition même que donne Mahler du genre de la symphonie, il ne faudrait pas que cet énoncé unique gomme certaines disparités qui font sens au sein de l'œuvre musicale et que tout un chacun est capable de percevoir. Ainsi avons-nous analysé dans ce chapitre et le chapitre précédent les chœurs et les lieder comme s'ils relevaient d'un même genre ; ils relèvent en effet tous deux du domaine vocal, mais ils constituent en soi deux genres différents. La différence majeure réside dans l'effectif employé. En effet, le lied est chanté par une voix soliste, tandis que le chœur est chanté par un ensemble de chanteurs (chez Mahler il est toujours accompagné de solistes). Cette distinction entre lied et chœur ne nous semble toutefois pas complètement pertinente dans le cas de l'œuvre de Mahler : en effet, il vaudrait mieux parler de mouvements faisant appel à une voix soliste (et reprenant donc l'effectif du lied, sans forcément en reprendre toutes les caractéristiques du genre) et d'autres faisant appel à plusieurs chanteurs dont au moins un chœur. Il suffit, pour se convaincre de l'insuffisance du distinguo entre lied et chœur, de considérer le cinquième mouvement de la *Troisième symphonie* qui reprend un texte du *Wunderhorn*, un de ceux qui a systématiquement été mis en musique par Mahler dans le genre du lied, et qui malgré tout fait appel à un chœur et des solistes. Alors lied ou chœur, ou lied pour chœur ? Au fond, il ne nous appartient pas de trancher cette question ici ; il nous importe juste de noter que le texte peut être chanté de manière individuelle ou collective. En revanche, il peut être intéressant de comprendre ce qui motive parfois Mahler à faire chanter le texte par un seul chanteur, alors qu'à d'autres moments il lui semble nécessaire de faire appel à plusieurs solistes voire à tout un chœur. Et c'est précisément parce qu'il n'est pas possible d'établir un critère dépendant du texte (l'exemple du cinquième mouvement de la *Troisième symphonie* nous l'a montré) qu'il y a lieu de chercher ailleurs les raisons de cette pratique. Nous allons voir qu'elle répond en fait une fois de plus à des exigences musicales, liées à une certaine conception de la symphonie chez Mahler, mais aussi à une idée de la symphonie et de la musique en général au XIX^e siècle dans les pays de culture germanique.

Il faut noter dès le départ que la voix collective est systématiquement introduite dans des mouvements où il est question d'une vérité supérieure, qu'elle soit religieuse ou non. En effet, les seuls mouvements dans lesquels Mahler fasse appel au chœur et aux solistes sont : le finale de la *Deuxième symphonie* (seulement à partir du moment où le mouvement nous conduit dans le rêve final d'un monde de lumière), le cinquième mouvement de la *Troisième symphonie* (où il est question des anges) et enfin les deux mouvements de la *Huitième symphonie* (notamment le premier mouvement où Mahler évoque l'esprit créateur, le *chorus mysticus* final célébrant l'Éternel féminin et les différentes sections de chœur du second mouvement qui sont presque toujours des chœurs des anges). Le « chœur » — c'est ainsi que nous appellerons, pour des raisons purement pratiques, l'utilisation de plusieurs chanteurs, chœur et / ou solistes, pour chanter un texte — correspond à ces moments des œuvres de Mahler où la musique s'arrache du cours du monde (pour reprendre une expression adornienne) et se précipite vers ces utopies visant à recréer dans l'art un monde prétendument meilleur. C'est précisément dans ces moments que Mahler cherche un cautionnement collectif, que la voix soliste ne lui suffit plus, que la dimension individuelle et subjective de la création symphonique doit toucher les masses et emporter l'adhésion de tous. L'idéal rêvé de la *Deuxième symphonie* n'est pas seulement celui d'un homme ; il est celui de *tous* les hommes. L'artiste a la prétention de ne pas se sauver seulement lui-même par l'art, mais de faire par l'art acte de rédemption collective. Ainsi a-t-on qualifié la *Huitième symphonie* de « messe » ou d' « offrande à la nation ⁶⁸ ». L'artiste recrée dans l'art la nation idéale dans laquelle se reconnaissent tous les hommes, cette utopie qui est presque une *utopia* à la Thomas More. Une illusion quasi politique que seul l'art peut réaliser.

Si nous évoquons cette dimension politico-sociale de la symphonie mahlérienne, c'est parce qu'elle nous permet certes de comprendre la fonction du chœur en tant qu'effectif dans la symphonie, mais aussi parce qu'elle permet de replacer Mahler dans un contexte propre au XIX^e siècle allemand qui fait de la symphonie mahlérienne non pas une excroissance à part du genre symphonique au XIX^e siècle, mais la continuation et l'aboutissement logiques d'une évolution amorcée avec Beethoven. Dans son essai sur la symphonie de Beethoven à Mahler, Paul Bekker notait déjà en 1918 qu'une des tâches de la symphonie est de refonder dans l'art les valeurs de la na-

68. R. SPECHT, *VIII. Symphonie*, op. cit., p. 6.

tion⁶⁹. N'était-ce pas en définitive la signification de l'ode *An die Freude* de Schiller dans la *Neuvième* ? Mahler lui-même ne se réclame-t-il pas dans ses écrits ouvertement de cette tradition qu'il entend amplifier et améliorer ? Mais refonder les valeurs de la nation, c'est vouloir fonder une nation dans l'art, créer un autre monde dans l'art : ne s'agit-il alors pas précisément d'une utopie politique, car un tel monde ne pourra jamais exister que dans l'art ?

Mahler avait fréquenté dans sa jeunesse le *Pernerstorfer Kreis*⁷⁰, avait lu les écrits de Wagner sur l'art et la politique, connaissait les thèses de Nietzsche sur la renaissance du mythe par l'esprit de musique. Il avait donc été en contact avec cette idéologie qui cherchait à recréer dans l'art un monde meilleur dans lequel les hommes se reconnaîtraient⁷¹. À l'art de présenter un idéal que peut-être le monde réel ne réalisera jamais. L'art romantique est par essence utopique ; il devient par la force des choses une utopie collective. Rien de surprenant donc à trouver précisément dans les finales de Mahler, mais aussi dans les sections exprimant l'arrachement de l'homme aux réalités du monde et de la société du XIX^e siècle, des chœurs qui sont comme l'écho en musique de ces masses auxquelles s'adresse l'art et qui chantent l'avènement fictif et utopique d'un monde meilleur.

L'accomplissement collectif rime chez Mahler avec utopie⁷². Le rêve est indissociable de l'utopie collective tout comme l'utopie collective est indissociable du rêve. C'est dans l'imaginaire de l'art que s'exprime le mieux l'utopie. Il n'est donc pas étonnant de trouver toutes les sections de chœur dans ces moments précis où la musique atteint son but, où elle accomplit cette téléologie du rêve, initiée par la « percée » (décrite par Adorno) dans

69. P. Bekker en fait une très longue démonstration (cf. P. BEKKER, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, p. 15–60).

70. L'étude la plus approfondie sur les idées de ce cercle reste encore et toujours l'ouvrage de William J. MacGrath (cf. W. J. McGRATH, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1974).

71. Sur l'influence de Wagner dans l'assimilation de la symphonie à un monde chez Mahler, voir Horst WEBER, « Mahler und Wagner », in : B. SPONHEUER & W. STEINBECK (éd.), *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, op. cit., 2001, p. 201–210. L'auteur y aborde essentiellement l'influence du *Welttheater* wagnérien dans la musique symphonique de Mahler (notamment aux pages 203–204).

72. Nous retrouvons là des résultats déjà exposés par Clytus Gottwald dans son article sur la *Huitième symphonie*, dans laquelle il voit l'« auto-représentation de l'esprit collectif » (*Selbstdarstellung des kollektiven Geistes*) qui se construit sa propre utopie (cf. C. GOTTWALD, « Die Achte », in : Peter RUZICKA [éd.], *Mahler. Eine Herausforderung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977, p. 200 & 208).

le finale de la *Première symphonie*, poursuivie par le rêve dans la *Deuxième symphonie* et trouvant un (ultime ?) aboutissement dans le *chorus mysticus* de la *Huitième symphonie*.

Le recours à la voix dans les symphonies de Mahler est lié à une esthétique de la symphonie propre au compositeur, qui ne renie toutefois pas la tradition symphonique du XIX^e siècle. Celle-ci s'est développée certes à partir des postulats esthétiques des premiers romantiques sur la fonction de l'art, mais aussi en relation directe avec une mutation sociale et un changement du rôle de l'art dans la politique et la société, qui n'est pas sans retombées directes sur la forme musicale elle-même : la téléologie du rêve et l'utopie collective du chœur en sont, dans trois symphonies sur neuf au moins, une preuve tangible.

