

Autour de la genèse de sa première symphonie. A propos des explications que Gustav Mahler a lui-même rédigées concernant ses deux premières symphonies, et ce, dès la création berlinoise de la *Deuxième* : « *Mes deux symphonies expriment tout le contenu de ma vie. Tout ce que j'y ai mis, je l'ai vécu et souffert. Elles sont vérité et poésie dans le langage des sons* », mais, ajoute-t-il encore avec une amère lucidité, « *aucune musique n'a de valeur quand il faut d'abord expliquer à l'auditeur ce qui se passe en elle, ou plutôt ce qui doit se passer en lui.* »

La *Symphonie n°1* fut l'une des plus difficiles à imposer parmi celles de Mahler et eut toujours de son vivant, un accueil des plus mitigés, même après les triomphes de la *Deuxième* et de la *Troisième*. Avec son orchestre aux proportions déjà gigantesques pour l'époque, elle est contemporaine des dernières symphonies d'un Brahms, d'un Bruckner, d'un Tchaïkovski. Depuis, comme finalement toutes ses œuvres, la *Première*, son « enfant de douleur », dit le compositeur, a pris sa revanche et vous pouvez partir à la recherche des plus de deux cent cinquante gravures répertoriées, heureusement pas toutes disponibles !

Point n'est besoin d'être grand musicologue pour découvrir l'une des caractéristiques essentielles de la création mahlérienne. Il suffit de consulter brièvement le catalogue de ses œuvres pour remarquer qu'il ne comporte que des *Lieder* et des *Symphonies*. Ce fait n'est pas anodin, loin s'en faut. D'une importance capitale, c'est en effet la source vivifiante du lied qui a alimenté chez le compositeur le « fleuve symphonique » et conditionné son évolution tout au moins dans les quatre premières symphonies qui, toutes, utilisent des thèmes ou des passages de lied.



Facile aussi de se rendre compte que les créations mahlériennes sont aussi indissociables des différents moments de la vie du compositeur, et la *Symphonie n°1* en est un excellent exemple. A vingt ans, Gustav Mahler est l'auteur d'une grande cantate pour soli, chœur et orchestre *Das Klagende Lied* dans laquelle sa nature tumultueuse et démesurée se manifeste déjà, puis de quelques lieder avec accompagnement de piano. A vingt-quatre, il aborde un genre presque inédit, celui du lied avec orchestre. Il est alors passionnément épris d'une jeune cantatrice de l'Opéra de Cassel dont il est le *Kapellmeister*. Il lui dédie quatre chants dont la conception est orchestrale, même si la première rédaction ne le fut pas. Ce sont les fameux *Lieder eines fahrenden gesellen*, « les chants du compagnon errant », fruits de cette passion malheureuse. Nous sommes en 1885. Dans un style inspiré du folklore allemand, c'est lui qui les rédige. Les poèmes y décrivent les émotions d'un jeune romantique abandonné par sa bien-aimée, qui laisse s'exhaler sa solitude et sa douleur, l'amertume du souvenir, le désir de la mort et les violences de la passion.

Autre fait probant de sa vie et qui ne peut être contourné, quatre ans plus tard encore, il est toujours *kapellmeister* mais maintenant c'est à Leipzig, l'un des plus grands théâtres d'Allemagne. Là, il tombe amoureux de la femme du petit-fils d'un certain Carl-Maria von Weber, Marion, plus âgée que lui et déjà mère de quatre enfants. Tout cela ne décourage pas sa passion et c'est sous son emprise qu'il se met à composer à la fin de 1887 sa première œuvre purement orchestrale, qu'il va qualifier tantôt de « poème symphonique » et tantôt de « symphonie ». Ceux qui connaissent quelque peu les lieder du compositeur pourront sans difficultés noter les points suivants : toute la substance du premier *Allegro* est extraite du second des lieder de 1885, *Ging' heut' morgen über's Feld*, « Ce matin, je marchai de par les champs, très tôt » tandis que la *Marche funèbre* cite un long passage du quatrième lieder et le *Scherzo* deux motifs issus d'une autre mélodie plus ancienne, *Hans und Grete*.

Autre fait divers non sans rapport avec l'écriture de la *Première*. Décembre 1887, Mahler vient d'achever *Die drei pintos*, opéra-comique laissé sous forme d'esquisses par Weber. Ce travail considérable sera l'élément déclenchant du premier grand triomphe de sa carrière. Son projet de fuite avec Marion Weber ayant heureusement échoué, il poursuit son labeur à savoir la partition de la *Première* en même temps que celle de *Totenfeier* qui doit devenir le premier morceau de la *Deuxième*. Ce sont les Weber qui auront droit en exclusivité au premier mouvement achevé. Mahler évoquera plus tard avec joie ce moment : « Nous étions tous trois heureux et enthousiastes ; je ne crois pas avoir jamais vécu une heure plus belle avec ma **Première Symphonie**. Nous sommes allés ensuite, tout emplis de ce bonheur, nous promener dans le Rosenthal. »

Son idylle le plonge dans le désespoir le plus noir, état qui semble être chez lui comme un facteur déclenchant dans son travail de création.

Travaillant d'arrache-pied, il va pouvoir annoncer vers la fin mars à ses parents qu'elle est achevée, de même qu'à un ami d'enfance et ce, en ces termes : « *Tu es sans doute le seul à qui rien de ce que j'y ai mis de moi-même ne paraîtra nouveau. Les autres y trouveront bien de quoi s'étonner ! Ces émotions avaient atteint en moi un tel degré de violence qu'elles ont jailli comme un torrent impétueux...* »

Mais si Mahler déborde d'optimisme sur l'avenir de sa *Symphonie*, tout ne va pas aller aussi bien que prévu. Il devra finalement attendre d'en diriger lui-même la première audition dans la Grande Salle du Palais Communal de Budapest le 20 novembre 1889, avec l'Orchestre Philharmonique de Budapest. A vingt-neuf ans, sa position de directeur de l'Opéra Royal hongrois lui aura fourni toute l'influence nécessaire. L'ouvrage est alors intitulé « Poème symphonique en deux parties » : la première partie comprend les trois premiers mouvements dont un Andante qui sera retiré plus tard, et la seconde, le Finale précédé de la Marche funèbre. Pressentant que celle-ci déconcerterait les auditeurs, Mahler préfère en divulguer dans le programme l'inspiration, en l'occurrence une célèbre gravure de Mortz von Schwind, « L'Enterrement du chasseur », dans laquelle le cercueil est accompagné triomphalement par les animaux de la forêt portant bannières et fanions avec des démonstrations de douleur grotesque.

Lorsqu'en 1893, Mahler se fut installé à Hambourg comme premier chef d'orchestre à l'Opéra, il va pouvoir donner une seconde audition de sa symphonie, sous sa propre direction, mais elle n'est guère mieux accueillie. Cette fois, elle portait le titre de « *Titan, Poème musical en forme de Symphonie* ». Il affirmera alors n'avoir aucunement songé au célèbre roman d'un certain Jean-Paul Richter dit J.P, mais simplement « *avoir voulu suggérer un homme vigoureux, héroïque : sa vie, ses souffrances et les coups que lui portent sa destinée* ». Il accompagnera l'ouvrage d'un programme, évidemment rédigé après coup, programme qu'il devait supprimer plus tard, jugeant qu'il « ne donnait lieu qu'à des malentendus. » Même chose pour le qualificatif de *Titan* qui, hélas, perdure toujours.

« *Il n'y a pas moyen de jouer ne serait-ce que trois notes de la musique de Mahler sans payer de sa personne : chaque inflexion, chaque explosion, chaque accélération est si intense que l'on doit interpréter cette musique en s'y impliquant au maximum.* » Leonard Bernstein



Quelques indications sur les quatre mouvements de cette terrible et...enivrante partition !!

Premier mouvement : Le début de l'œuvre évoque à la fois « l'éveil de la Nature après son long sommeil d'hiver » et le lever du jour. C'est l'introduction, sur un tempo lent et traînant. Selon Mahler, c'est « la lumière qui frémit à travers les branchages ». Puis, c'est l'*Allegro*. Il n'est que fraîcheur et qu'impressions printanières, comme son lied, source d'inspiration. Le mouvement s'anime, se réchauffe comme sous les premiers feux du jour. Il y aura un point culminant atteint dans un formidable crescendo, avec une explosion sur le motif de fanfare, clamé à pleine voix par les cuivres, dans un unisson puissant et massif. *(Ce n'est pas une fantaisie mais bien une indication du compositeur que de faire se lever les cornistes pour obtenir le plus de puissance sonore possible dans certaines de leur intervention.)* Quant à l'explosion massive qui termine en trois coups le mouvement, Mahler dira à ce sujet : « *Mes auditeurs ne comprendront certainement pas la fin de ce mouvement... Mon héros éclate de rire et s'enfuit.* »

Le **deuxième mouvement** qui tient lieu du traditionnel scherzo est d'abord un laëndler, danse populaire autrichienne, de caractère paysan qui emprunte à une mélodie, un des premiers lieder de Mahler, *Hans und Grete*. Un chroniqueur de l'époque évoquera à son sujet « *une joyeuse réunion de paysans d'origine austro-allemande avec sa rudesse en bras de chemises.* » La représentation d'une danse villageoise s'impose bien à nous, et l'on peut entendre, sur le premier temps de chaque mesure, le piétinement lourdement appuyé sur le plancher de bal. A cette joie simple du divertissement collectif répond bientôt l'amertume d'une valse lente jouée par les trompettes.

Le **troisième mouvement** s'ouvre par une *Marche funèbre et grotesque*, sans nul doute, le morceau le plus fascinant de l'ouvrage, à l'originalité stupéfiante qui ne pouvait que choquer et scandaliser les auditeurs de l'époque.

Le canon Frères Jacques ou Bruder Martin, innocente contine, est donnée en mineur et sur un rythme obsessionnel. Sur le rythme des timbales en sourdine, qui évoque d'emblée les tambours voilés d'un enterrement militaire, il est exposé par la contrebasse solo dans un registre suraigu – *non, elle ne joue pas faux* – Il est ensuite repris tour à tour par le basson, les violoncelles, le tuba et divers groupes instrumentaux. On peut penser dans la construction au *Boléro* de Ravel. Mahler a voulu que les instruments soient ici « cachés, déguisés, camouflés », que tout « *semble assourdi, comme si des ombres passaient* » et il reconnaissait avoir « *attrapé des maux de tête avant d'avoir obtenu cet effet d'étrangeté, de mystère, de terreur.* » Les sonorités voilées, feutrées, étouffées, doivent créer pour l'auditeur un climat d'abattement, d'accablement, d'apathie. Tout s'interrompt bientôt pour l'arrivée des musiciens de village qui, avec leurs rengaines populaires et leurs glissandi tziganes, introduisent un accent volontairement « banal, vulgaire, mais jovial » à la lamentation grotesque. Ici, l'ambiguïté est reine, plus que jamais, car à la bouffonnerie va se mêler pas mal d'amertume.

Après un retour à la Marche, on passe sans transition du grotesque au sublime avec une citation pratiquement intégrale du dernier des quatre lieder des *Chants d'un compagnon errant* : « très simple comme un chant populaire ». « En bordure de la route se dresse un tilleul ; c'est là que pour la première fois j'ai trouvé un sommeil reposant. » La divine mélodie s'épanche longuement sans que la pureté du chant n'arrive à dissiper la pesante mélancolie qui l'envahit peu à peu. A peine est-elle achevée que la Marche funèbre reprend inexorablement. Les Musikanten réexposent la première rengaine puis la seconde. Tout va se terminer par un long diminuendo fantomatique, après quoi l'explosion subite du Finale va constituer l'une des « surprises » les plus spectaculaires du répertoire symphonique.

Le **quatrième mouvement** s'est enchaîné au précédent sans autre interruption que le bref silence qui termine la Marche funèbre. Tout de suite un formidable coup de cymbales éclate. Ainsi débute le *Finale* d'une vaste ampleur, de durée pratiquement équivalente aux deux premiers mouvements réunis, et dont le foisonnement de la partition interdit tout résumé en quelques lignes. Souvent intitulé De l'enfer au paradis, une introduction orageuse engendre et laisse grandir l'idée maîtresse qui éclate avec fureur aux bois et aux cuivres, premier paroxysme qui gonfle jusqu'à la sauvagerie. En opposition, les violons modulent une tendre mélodie calme et chantante, s'exaltant un peu. S'y ajoutent des motifs tirés de la première partie prenant parfois des allures de choral. On pourrait croire alors que le *finale* sera tout de calme et de mélodie. Erreur... Les forces infernales seront alors vaincues par les fanfares massives des cuivres. Un *Finale* qui évolue du tragique et sombre fa mineur par lequel il s'ouvre, vers l'éclatant ré majeur de sa conclusion. Le héros symphonique connaît enfin dans la mort son triomphe, sa transfiguration.

« La musique de Mahler est la vie même, qui n'est autre que le trop-plein de la vie, dans son exubérance, son irrépressible vouloir-vivre, ses angoisses, sa finitude aussi. Car la vie chez Mahler est, comme chez peu d'autres compositeurs, inextricablement liée à la mort, dans une « Totenfeier » à la fois implacable, révoltée et résignée. Mahler, unique en son genre, est tout cela à la fois : rude et désincarné, subtil et lourd, raffiné, fruste, objectif, larmoyant, effronté, timide, grandiose, autodestructeur, confiant, incertain, une qualité et son contraire. »

Leonard Bernstein

