

« *La symphonie doit être comme le monde : elle doit tout embrasser* » Gustav Mahler

Symphonie n°5 en ut dièse mineur

Cette partition colossale de plus de soixante-dix minutes est sans doute l'une des œuvres les plus ambitieuses de l'histoire de la musique, tout simplement. Elle atteint une dimension monumentale, une densité et une dynamique inouïes. Mise à part la *Symphonie n°1 « Titan »*, c'est la première symphonie de son auteur livrée véritablement sans greffon mélodique. Exceptionnellement morcelée, casse-tête pour les instrumentistes, elle est l'une des plus difficiles à mettre, et surtout à tenir en place et ce, jusqu'à son terme.

Aucun débat sérieux sur Gustav Mahler, penseur de la musique, n'a jamais reçu grande clarté de cette quête apparemment sans fin d'une signification au-delà de la musique, signification exprimable par le langage. Pour avoir été le premier à soulever le problème, Mahler avait bien compris qu'un compositeur se trouve devant une arme à double tranchant dès qu'il a vraiment souci à se faire "comprendre".

Pour ses quatre premières symphonies, Mahler a fait connaître, soit en public, soit en privé, les idées ou événements extra-musicaux de sa vie qui sous-tendaient son inspiration musicale. Ce qui nous amène aussitôt à nous poser la question : si un morceau de musique est attaché au souvenir d'une certaine expérience, les auditeurs gagnent-ils quelque chose à savoir ce que fut cette expérience ? Ou serait-ce que le compositeur espère faire revivre de quelque manière cette même expérience chez l'auditeur, en s'aidant ou non du titre ou d'une note descriptive pour la lui suggérer ?

Nul doute qu'aux yeux du natif de Kalischt, en Bohême, le 7 juillet 1860, ses symphonies incarnaient ses propres efforts perpétuels pour arracher un sens à la vie et à la mort, dans des termes philosophiques les plus élaborés. Il a d'abord choisi d'expliquer sa pensée par le moyen du "programme" sous des formes diverses, comme par exemple textes et voix introduits dans tel ou tel mouvement. La *Cinquième* sera la première donnée sans programme, ce que lui reprocheront justement des critiques comme, Romain Rolland : « Dans cette composition, Mahler s'est privé de l'emploi des chœurs, qui étaient un des principaux attraits de ses précédentes symphonies. Il a voulu prouver qu'il était capable d'écrire de la musique pure. Et, pour mieux l'affirmer, il s'est refusé, comme les autres compositeurs qui prenaient part aux fêtes, à laisser publier dans le programme du concert une explication de son œuvre : il a donc voulu qu'on la jugeât d'un point de vue strictement musical. Pari risqué. L'épreuve ne lui a pas été favorable. »

La création a lieu à Cologne le 18 octobre 1904, après cinq jours de répétitions particulièrement éprouvantes, étant donné les redoutables difficultés instrumentales. Mahler aura attendu deux ans afin de disposer de l'orchestre de cette ville, qu'il estime de qualité. Le lendemain du concert, les avis seront relativement partagés, et Gustav pourra écrire à sa jeune épouse Alma : « Je crois que l'impression a été très forte... Amusante est la diversité des jugements sur l'œuvre. Chaque mouvement a ses partisans et ses ennemis. »

En France, la *Cinquième* fut donnée le 2 mai 1905 au Festival de Strasbourg, alors ville allemande, sous la direction du compositeur. Nombre de mélomanes et de critiques parisiens se déplacèrent comme Romain Rolland. La *Cinquième symphonie* ne l'a pas alors du tout convaincu ! « *Elle est d'une longueur excessive, - elle dure une heure et quart – sans qu'aucune nécessité intérieure justifie ces dimensions : elle vise au colossal et, le plus souvent, elle est vide (!!) . Il y a dans toute l'œuvre un mélange de rigueur pédante et d'incohérence : du décousu, des arrêts brusques qui coupent le développement, des idées parasites qui l'interrompent sans raison musicale , des interruptions de vie. Tout en reconnaissant la place de Mahler parmi les compositeurs contemporains, il ne comprend pas sa musique, au sein de laquelle il perçoit, tout de même, son inspiration viennoise « (...) Nul ne sent comme lui la grâce des ländler, des valse délicates et des élégiaques rêveries. Nul ne pourrait mieux retrouver le secret de la mélancolie touchante et voluptueuse de Schubert qu'il me rappelle parfois par certaines de ses qualités comme par quelques uns de ses défauts (...) »*. Romain Rolland – Musiciens d'aujourd'hui, Paris, 1922.

Dans *Souvenir de Vienne*, 1903, Gustave Charpentier, compositeur de *Louise*, écrira : « *Quand Gustav Mahler monte au pupitre, on est frappé par son attitude froide, impassible. Il semble indifférent à ce qui l'entoure. Son visage ne reflète nulle émotion. On devine que sa volonté est maîtresse de ses nerfs, qu'elle l'asservit, le domine, le commande lui-même avant de se répandre sur les autres. Il s'assied simplement, sans affectation. Et tout de suite, lorsqu'il commence, son corps n'est plus à lui, sans doute il conduit les autres, mais on sent que le souffle ardent des instruments le balance, le secoue, le dresse, et que son être suit le mouvement ascensionnel ou décroissant des sons déchaînés. Il plane comme s'il était soutenu au-dessus de cet éther harmonieux et vibrant... »*

« *La musique souvent me prend comme une mer.* » Charles Baudelaire.

“D’un pas mesuré” : telle est l’indication que donne Mahler au début du premier mouvement de sa *Symphonie n° 5*. Celle-ci s’ouvre par une marche funèbre monumentale. La fanfare de trompettes est sans doute un lointain souvenir de l’époque où Mahler, enfant, entendait les appels de la caserne d’Iglau et assistait aux défilés militaires devant la maison de ses parents, une famille juive de distillateurs et d’aubergistes. Une maison qu’il fuyait, refusant d’assister aux coups terribles que son père portait à sa mère, jusqu’à l’en faire boiter. Cet insupportable traumatisme, Mahler finira par l’évoquer avec Freud lors d’une rencontre mémorable qui bouleversera sa vie un jour d’août 1910.

La même fanfare reparaitra d’ailleurs, comme une sorte de refrain, toujours pour relier entre eux les différents épisodes-couplets de la marche.

Dans le premier épisode secondaire, « Tout à coup plus rapide. Passionné. Sauvage. », la douleur, jusqu’ici contenue, éclate avec violence et se déchaîne en fiévreux motifs rapides de croches, soutenus par des accords syncopés des cors. La reprise du thème de la marche et de l’épisode de « consolation » rétablit un petit peu de calme, ce qui nous conduit au second « Trio », à l’atmosphère de douceur et de résignation aussi éloigné que possible du précédent.

Comme certains écrits veulent bien l’attester, « Orageux et animé... » est incontestablement le premier mouvement de sa symphonie. Le début de l’exposition ne comporte pas véritablement de thème, mais seulement un court *ostinato* - *motif musical répétitif* - des basses, suivi d’un motif agité, en gammes montantes et descendantes. Le véritable premier sujet n’apparaîtra qu’ensuite aux premiers violons. Le second, « nettement plus lent », est une simple citation, presque littérale de la marche initiale. L’exposition est suivie d’un ample *Durchführung* - *mise en œuvre* - dans laquelle l’angoisse et la fièvre atteignent à des paroxysmes de violence rarement surpassés dans tout le répertoire symphonique de l’époque. Si forts sont la révolte, le désespoir, la fureur, la frénésie libérés ici que l’on ne sera pas surpris de voir après une telle explosion, la reprise faire fi des critères classiques. Et retrouver des sujets si contrastés auparavant finissant par se confondre. Rude tâche pour le maestro à la baguette de distinguer et mettre en évidence autant d’intentions mêlées et déroutantes. D’autant plus qu’à la fin de la reprise, les éléments ascendants et « optimistes » semblent triompher progressivement jusqu’au moment où les cuivres vont entonner enfin un chant de victoire en un choral triomphal. Hélas, cette victoire va rester sans lendemain, puisque tout s’achèvera dans la nuit, l’angoisse et le mystère.

Quelle claque ! Rien n'est plus sombre, plus terrestre, que ces deux premiers mouvements... Peut-être parce que dans la nuit du 24 au 25 Février 1901, Mahler faillit mourir d'une hémorragie intestinale. Cela explique peut-être le caractère funèbre des musiques qu'il composera durant l'été suivant, ainsi que les premières parties de cette cinquième symphonie. Mais, comment ne pas être happé par cette virtuosité sonore ?

« Quel satané morceau ce *Scherzo* ! Quelle longue et douloureuse histoire sera sûrement la sienne ! Pendant cinquante ans, les chefs d'orchestre le dirigeront trop vite, ils en feront une chose insensée. Et le public – ô ciel ! – quelle figure il va faire devant ce chaos qui, sans cesse, engendre un monde nouveau lequel se désagrège à nouveau quelques instants plus tard, devant ces sons primitifs issus d'un univers en gestation, devant cette mer hurlante, grondante, mugissante, devant ces étoiles qui dansent et ces vagues qui chatoient et qui lancent des éclairs, et qui vous coupent le souffle ! Que peut donc faire un troupeau de moutons sinon bêler devant un tel “concours de chant entre les sphères“ !...O, puissè-je diriger mes symphonies cinquante ans après ma mort ! ». Ainsi s'exclame Gustav Mahler, le fou de *Carmen* de Georges Bizet, son opéra-fétiche qu'il dirigera des dizaines de fois.

Scherzo. Aucune transition ne viendra atténuer ici, la rupture de ton entre le désespoir de l'*Allegro* et la radieuse bonne humeur qui règne tout au long de ce *Scherzo*. Non seulement il s'agit du scherzo le plus étendu de Mahler, mais c'est l'un des seuls dans lequel il ne glisse aucun élément volontairement parodique ou caricatural. Le plus remarquable n'est pas dans les proportions gigantesques mais dans une élaboration des thèmes très complexe et très fouillée. Inutile donc de se plonger dans l'analyse pure du mouvement ! Quelques repères cependant, comme ce sujet principal confié au cor *obligato* qui tient presque tout au long du mouvement un rôle soliste. Le premier « trio » avec son rythme gracieusement hésitant, en fait, une valse viennoise caractérisée, bien différente d'un *landler* initial. La mélodie de nostalgie du second « trio », confiée en général aux cors, suspend à chaque fois le rythme de danse. Plus tard, cependant, les divers éléments rythmiques et mélodiques des trois différents épisodes seront toujours étroitement enchevêtrés, et développés souvent simultanément. C'est là que la symphonie peut se transformer en véritable cacophonie, et qu'on loue le génie qui dirige tous les pupitres de musiciens. Sans parler de la coda où la mêlée devient inextricable. Dans son tourbillon, la valse viennoise sera même brutalement interrompue avec rage par un double motif initial du scherzo.

Adagietto. Tout a été dit sur le plus célèbre adagio, si l'on veut bien oublier Albinoni ! Il est l'expression musicale de la nostalgie la plus parfaite jamais écrite, et Lucchino Visconti ne pouvait s'y tromper. Après une telle explosion de joie de vivre du scherzo, il eût été inconcevable d'achever la symphonie sur le mode tragique, et plus encore de placer immédiatement après, un autre mouvement de caractère rapide et joyeux. Il fallait donc ménager un contraste et c'est la raison essentielle de ce délicieux *Adagietto*, une simple « Rêverie », une « Romance sans paroles », dévolu aux seules cordes, sur un accompagnement discret d'arpèges à la harpe. L'heure est alors au recueillement et à l'oubli des choses de ce monde.

Rondo final. L'introduction, aux bois, prend l'allure insolite d'un divertissement humoristique. Les différents motifs, lancés comme au hasard, joueront tous, néanmoins, un rôle essentiel dans les développements. Ceux qui ont dans l'oreille les *Wunderhorn Lieder* reconnaîtront peut-être l'un d'entre, eux, ou le premier sujet emprunté au *finale* de la *Deuxième* de Beethoven. Apparaissent aussi des éléments de fugue, une nouvelle ronde *grazioso* des cordes, qui est tout simplement une métamorphose de l'*Adagietto*.

Puis, encore une réexposition du refrain du *Rondo*...l'*Adagietto* toujours présents à plusieurs reprises pour finir en gammes tourbillonnantes. C'est alors que réapparaît, aux cuivres, le choral du second mouvement, qui symbolise maintenant la victoire définitive des forces de la vie sur l'angoisse, sur la douleur et sur la mort. Ce chant de gloire ne fait que confirmer le sentiment d'euphorie engendré depuis le début du rondo par l'abondance intarissable de thèmes, de motifs, par la magie de ce kaléidoscope sonore où passent et repassent fragments et cellules mélodiques, toujours familiers, toujours identiques à eux-mêmes et pourtant toujours nouveaux.

Gustav Mahler a quarante-six ans. Il a le type légendaire de ces musiciens allemands, à la Schubert, qui tiennent du maître d'école et du pasteur : une longue figure rasée, des cheveux ébouriffés sur un crâne pointu, le front dégarni, les yeux clignotant derrière des lunettes, le nez fort, la bouche grande aux lèvres minces, les joues creusées, l'air ascétique, ironique et ravagé. Il est d'une nervosité excessive, et des caricatures en ombres chinoises, ont popularisé en Allemagne sa mimique de chat convulsé, au pupitre de chef d'orchestre.

Mahler vu par la France de son temps. Autant dire qu'il ne trouva pas sur le champ que des admirateurs. Une opinion parmi d'autres :

« On me disait qu'il fallait être un peu slave pour la comprendre – la Cinquième Symphonie - . Hélas ! Je ne l'ai que trop comprise ! – je n'ai jamais rien ouï d'aussi vulgaire, encore que Chevillard (ndlr : chef d'orchestre) fît tout son possible pour atténuer la platitude de l'œuvre.. Dès la douzième mesure je me suis cru au Caf'Conc' du Pater, avec le Damen Orchester, les écharpes jaunes, la quête de la jolie flûtiste, au milieu du bruit des fourchettes, des odeurs de schnitzek panirt, et des relents de veuves-joyeuses... »

Vincent d'Indy, février 1914

« Mahler ne se contentait point de composer les vastes symphonies flamboyantes que nous avons tous applaudies : c'était un chef d'orchestre d'une vivacité et d'une intelligence singulières. Le mouvement dégingandé de ses hautes jambes flageolantes, l'animation fantasmagorique de sa maigre ossature, son geste impérieux et violent, son visage entièrement rasé, son nez busqué, chevauché de lunettes trépidantes, le rendaient semblable à quelque hoffmanesque docteur Miracle . Au pupitre, il montrait une conviction communicative et irrésistible qu'il ne réservait pas exclusivement à ses propres œuvres et dont celles de ses confrères bénéficiaient grandement... »

Alfred Bruneau, Al'ombre d'un grand cœur, Paris.

« Il était le type parfait de l'égoцентриque. Il avait une volonté inflexible, qu'il faisait triompher partout et toujours, grâce à son irrésistible pouvoir de suggestion... Jamais, à aucun moment ne s'arrêtait le moteur géant qu'était l'esprit de Mahler. Il ne profitait de rien, ne se reposait jamais. Par le pouvoir absolu qu'il exerça pendant des années, et à cause d'un entourage qui lui était soumis corps et âme, il finit par accéder, solitaire, à une voie qui l'isola complètement de ses contemporains. L'orgueil que lui inspirait la conscience de son propre « moi » était tel, qu'il parlait même à ses amis comme on harangue une foule. Des tournures du genre : « Et moi, je vous le dis à vous tous », alors qu'il ne s'adressait qu'à un seul interlocuteur, lui étaient habituelles. »

Alma Mahler. Mémoires.

« Et au résultat qu'il obtient, on sent que ce que l'on a dit des auteurs peut aussi s'appliquer aux maîtres de Chapelle : pour émouvoir, il faut être ému, pour enthousiasmer, électriser, élever les interprètes au paroxysme des passions, extérioriser en son vibrant les trésors de vibrations intérieures que recèlent les êtres soumis à sa baguette, il faut participer soi-même à la divine exaltation.

Aimer encore passionnément une chose, un être, un art après des années de tête à tête avec eux. Mais savez-vous que c'est la chose du monde la plus extraordinaire ?... »

