

## Introduction

Dans un manuscrit probablement rédigé en 1940, alors qu'il était reclus dans sa villa de Garmisch, Richard Strauss <sup>1</sup> disait :

Un programme poétique peut certes donner l'impulsion à la création de nouvelles formes, mais là où la musique ne se développe pas selon une logique qui lui est propre, elle devient de la « musique littéraire » <sup>2</sup>.

L'idée d'une immixtion de la donnée littéraire — ici par l'intermédiaire d'un programme poétique — dans le domaine musical caractérise tout un pan de la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les premières pièces pour piano de Schumann jusqu'aux poèmes symphoniques de Strauss en passant par toute la production symphonique de Liszt. Elle n'en est pas moins problématique, car elle pose d'emblée le problème de l'autonomie de la musique et du statut véritable — si l'on accepte l'idée d'une hétéronomie — de l'œuvre littéraire. Autrement dit, le « croisement » (entendu ici presque au sens génétique du terme) de la musique et de la littérature ne va pas sans poser une série de problèmes d'ordre esthétiques puis analytiques : en effet, à partir du moment où l'on précise le statut de l'œuvre littéraire par rapport à l'œuvre musicale, la question est de savoir comment ce « croisement » se traduit concrètement dans la facture de l'œuvre musicale et quelles en sont au final les conséquences pour les formes musicales concernées. La musique n'est-elle que le pâle reflet de l'œuvre littéraire qu'elle prend pour sujet ? En est-elle la transposition en sons, presque dans le sens de ce que les commentateurs appelaient à l'époque *Tonmalerei* (« peinture en sons ») et de ce que Strauss condamne dans sa déclaration comme relevant de la « musique littéraire » ? Ou bien incombe-t-il à la musique un rôle supérieur qui consisterait justement à dépasser son sujet et à devenir une sorte de « méta-œuvre » ? Compte tenu de la place accordée par les romantiques à la musique dans la hiérarchie des arts et compte tenu du fait qu'il serait tout simplement absurde de vouloir réécrire avec des sons ce que de

1. Dans le reste du présent travail, s'il n'est fait aucune mention spécifique du prénom du compositeur, Strauss désignera toujours le compositeur bavarois Richard Strauss (1864–1949).

2. *Ein poetisches Programm kann wohl zu neuen Formbildungen anregen, wo aber die Musik nicht logisch aus sich selbst sich entwickelt, wird sie « Literaturmusik »* (Richard STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, édité par Willi Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 211).

grands poètes ont déjà magnifiquement exprimé avec la sensibilité des mots, l'idée d'une méta-œuvre apparaît bien comme la plus séduisante. Encore faut-il trouver les arguments permettant de défendre une pareille thèse et de convaincre ceux — et ils sont nombreux — pour qui la musique à programme reste un genre inférieur de l'art musical, car impropre à proposer une création originale, libérée de la servitude tutélaire de la littérature ou des beaux-arts.

Le problème n'est toutefois pas aussi simple qu'il y paraît. En effet, même si l'on décide de se limiter à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle allemand, plusieurs genres musicaux sont concernés par ce « croisement » entre musique et littérature : le poème symphonique bien entendu, mais aussi la symphonie. Que l'on pense seulement aux premières symphonies de Mahler, dont les titres furent certes retirés autour de 1900, mais dont la plupart ont été conçues à la base comme des poèmes symphoniques avec des références plus ou moins explicites à des œuvres littéraires (le *Titan* de Jean Paul pour la *Première symphonie*, le *Dziady* de Mickiewicz pour la *Deuxième symphonie*, sans compter l'intégration à certaines symphonies de textes du recueil *Des Knaben Wunderhorn* par l'intermédiaire du lied). Il eût bien entendu été possible de ne considérer qu'un seul genre musical, mais vu l'étroite frontière qui sépare dans la production mahlérienne le poème symphonique de la symphonie, la présente étude aurait rapidement perdu en pertinence. Et voilà qu'aux destins croisés de la littérature et de la musique viennent se mêler ceux de la symphonie et du poème symphonique.

Se posait enfin la question du corpus, car vouloir considérer à la fois les genres de la symphonie et du poème symphonique au sein d'une étude sur le rapport entre musique et littérature dans la musique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle allemand impliquait de travailler aussi bien sur les compositions de Liszt que de Strauss ou de Mahler. Il eût même été possible de confronter l'école allemande aux productions de leurs voisins français (D'Indy, Dukas) ou d'Europe centrale (Smetana). On pouvait alors étendre le domaine d'étude à l'envi. L'idée était toutefois de trouver un corpus à la fois homogène (dans le temps et dans l'espace) et offrant une diversité de genres (symphonie, poème symphonique) et de styles (au sein de la production d'un compositeur ou entre différents compositeurs) suffisante pour donner à notre réflexion une pertinence maximale. Mahler et Strauss formaient à cet égard un « couple » idéal. En effet, les deux compositeurs ont écrit des symphonies et des poèmes symphoniques dans lesquels la littérature est étroitement mêlée à la musique : Strauss a composé une petite di-

zaine de poèmes symphoniques ayant tous (ou presque) pour sujet des œuvres littéraires, mais il nous a aussi laissé deux symphonies (la *Sinfonia Domestica* et la *Alpensinfonie*) dont au moins la deuxième semble reposer sur un programme précis ; quant à Mahler, ses premières symphonies étaient, en totalité ou partiellement, conçues à la base comme des poèmes symphoniques et les symphonies suivantes font régulièrement appel à des textes littéraires intégrés par le chant à la musique. Les productions symphoniques de Mahler et Strauss offraient donc à la fois la diversité nécessaire (poèmes symphoniques, symphonies à « programme » [ou du moins « à titres »], symphonies chantées) à l'exploration en profondeur de la complexité de la problématique du rapport entre musique et littérature, et en même temps une grande homogénéité. En effet, les symphonies de Mahler (1888–1910) sont exactement contemporaines des poèmes symphoniques de Strauss (1887–1915). De surcroît, les deux compositeurs se connaissaient personnellement et se sont fréquentés à plusieurs reprises durant ces années : leur première rencontre eut lieu à 1887 à Leipzig et depuis cette époque, les deux hommes eurent une correspondance plus ou moins suivie, mais régulière ; bien qu'étant professionnellement mis en concurrence, ils s'entraidèrent mutuellement, Strauss exécutant la *Troisième symphonie* de Mahler à Crefeld en juin 1902<sup>3</sup> et Mahler persuadant Pollini de faire représenter le *Guntram* de Strauss<sup>4</sup>. Toutefois, leurs avis sur la musique — sur la musique à programme en particulier — divergeaient souvent : leurs échanges épistolaires en témoignent, mais aussi cette remarque que Mahler avait un jour faite à Alma au sujet de Strauss : « Strauss et moi creusons, chacun dans son puits, la même montagne de différents côtés. Nous finirons bien par nous y rencontrer<sup>5</sup> ». Le choix d'un corpus réunissant les productions symphoniques de Strauss et Mahler s'imposait, tant par l'homogénéité spatiale et temporelle

3. Cf. Herta BLAUKOPF (éd.), *Mahler / Strauss. Correspondance 1888–1911*, avec un essai introductif de Herta Blaukopf, trad. par Martin Kaltenecker, Arles, Bernard Coutaz, 1989, p. 174. Le lecteur désireux de trouver de plus amples informations sur les relations personnelles entre les deux compositeurs se reportera à l'introduction de Herta Blaukopf à l'édition de leur correspondance (cf. *ibid.*).

4. Cf. *ibid.*, p. 151.

5. *Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten her in unsern Schachten desselben Bergen. Wir werden uns schon treffen.* Cité ici en français dans : Alma Maria MAHLER-WERFEL (dorénavant : Alma MAHLER), *Mahler*, trad. par Nathalie Godard, préface de H.-L. de La Grange, notes, commentaires et postface de Donald Mitchell, Paris, Lattès, 1980, p. 95. Cette image avait déjà été suggérée par Mahler dans une lettre de 1897 à Arthur Seidl (cf. Herta BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay,<sup>2</sup> 1996, p. 224).

qu'il offrait que par la diversité des conceptions qu'il proposait autour d'une seule et même problématique : le rapport entre musique et littérature. Ainsi les « destins croisés » que la présente étude se propose d'étudier ne sont-ils pas seulement ceux, abstraits, de la musique et de la littérature, de la symphonie et du poème symphonique, mais aussi ceux, concrètement identifiables, de deux compositeurs qui se sont souvent rencontrés, qui fréquemment ont échangé leurs idées et qui, tout en défendant des positions parfois opposées (notamment dans le faux débat sur la musique à programme), seraient peut-être amenés un jour à se retrouver.

L'idée d'un travail portant à la fois sur une comparaison des conceptions symphoniques de Mahler et Strauss et tentant de redéfinir ainsi le concept même de musique à programme à travers le statut de l'œuvre littéraire par rapport à l'œuvre musicale nous semblait d'autant plus pertinente que ce type d'études transversales a, d'une manière générale, jusqu'ici peu préoccupé la communauté scientifique. Considérant que Mahler et Strauss étaient deux compositeurs certes contemporains, mais plutôt opposés dans leurs conceptions du genre symphonique, les musicologues n'ont produit qu'un nombre restreint d'études comparatives sur les deux hommes. Outre leur correspondance éditée par Herta Blaukopf <sup>6</sup>, il faudrait citer les deux brefs articles de Götz Klaus Kendi <sup>7</sup> et Jean Matter <sup>8</sup> parus respectivement à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Mahler et de Strauss. Il est intéressant de noter que J. Matter considère que la littérature et la place que lui accordait la musique au XIX<sup>e</sup> siècle constituent sûrement le domaine dans lequel les deux compositeurs étaient les plus proches. Malheureusement, cette remarque n'est pas plus longuement discutée par l'auteur. Il fallut attendre près de trente ans avant qu'un autre article sur les deux compositeurs ne paraisse <sup>9</sup>, cette fois sous la plume du spécialiste de Mahler Stephen E. Hefling qui s'intéressait justement à la pertinence de la méta-

6. Cf. Herta BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.* Un addendum à cette correspondance a été publié par Edward Reilly en 1988 : Edward R. REILLY, « An addendum to the Mahler–Strauss correspondence », *19th Century Music* XII/1 (été 1988), p. 23–26.

7. Cf. Götz-Klaus KENDI, « Richard Strauss und Gustav Mahler », *Mitteilungen — Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft* 25 (juin 1960), p. 13–14.

8. Cf. Jean MATTER, « Strauss et Mahler », *Schweizerische Musikzeitung*, 104/6 (1964), p. 364–367, et plus particulièrement p. 366 sur le problème de la littérature.

9. Cf. Stephen E. HEFLING, « Miners Digging from Opposite Sides : Mahler, Strauss, and the Problem of Program Music », in : Bryan GILLIAM (éd.), *Richard Strauss : New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham / Londres, Duke University Press, 1992, p. 41–53.

phore des mineurs empruntée par Mahler à Schopenhauer. La conclusion de l'auteur, selon laquelle Mahler serait le conservateur et Strauss le novateur en matière d'audaces formelles, peut prêter à débat et nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans le domaine plus spécifique de l'analyse musicale, nous disposons malgré tout de quelques études croisées sur Mahler et Strauss : les plus connues sont certainement les deux articles d'Arno Forchert<sup>10</sup>. Le premier de 1975, dans une veine toute adornoïenne, montre comment les catégories traditionnelles de la forme sont abandonnées par la génération postromantique : si elles sont remplacées chez Mahler par les catégories mises en évidence par Adorno (suspension, accomplissement, percée), elle sont en apparence conservées par Strauss qui les dote toutefois de signification et les fait interagir avec les catégories formelles traditionnelles pour produire du sens. La deuxième étude, de 1977, vise à montrer comment la perte de la fonction structurante de l'harmonie a obligé les compositeurs postromantiques à élaborer la forme à partir de la donnée thématico-motivique. D'autres études sur les deux compositeurs mériteraient encore d'être citées, comme celle de Wolfgang Dömling<sup>11</sup> sur les techniques de collage ou bien celle d'Anette Unger<sup>12</sup> sur le thème de Zarathoustra ; néanmoins, aucune de ces études, mise à part celle de S. Hefling, ne pose la vraie question de la musique à programme, c'est-à-dire justement celle qui était l'objet du « litige » entre les deux compositeurs.

Cette question a cependant été largement traitée dans le cadre d'études plus générales sur la notion de programme. Nous ne citerons ni ne discuterons ici les nombreux articles et ouvrages rédigés par Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Constantin Floros, Detlef Altenburg ou de bien d'autres et sur lesquels nous reviendrons longuement dans les chapitres sur la musique à programme. En revanche, il nous paraît essentiel de citer, à côté de ces études « classiques » sur le sujet, celles plus nouvelles liées aux méthodes de la nouvelle musicologie et qui ont permis d'apporter dans les dernières

10. Cf. Arno FORCHERT, « Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss », *Archiv für Musikwissenschaft* XXXII (1975), p. 85–98 et « Techniken motivisch-thematischer Arbeit in Werken von Strauss und Mahler », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977), p. 187–200.

11. Cf. Wolfgang DÖMLING, « Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss », *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXIII/3 (1972), p. 131–134.

12. Cf. Anette UNGER, *Welt, Leben und Kunst als Themen der « Zarathustra-Kompositionen » von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Francfort/Main / Berlin etc., Peter Lang, 1992 (= Europäische Hochschulschriften, série 36, vol. 68).

décennies de nouveaux résultats. Si notre optique n'est ni d'ordre proprement narratologique, ni même sémiotique, nous ne pouvons faire abstraction de ces dernières recherches. Ainsi, si des études proprement sémiotiques comme celles de Robe Samuels sur la *Sixième symphonie* ou d'Anthony Newcomb sur la *Neuvième symphonie*<sup>13</sup> de Mahler ne nous seront que d'une relative utilité, des travaux comme ceux menés par Márta Grabócz sur Liszt en revanche serviront de point de départ à nos réflexions, notamment sa thèse visant à rapprocher la progression narrative des œuvres de Liszt de celle du *Faust* de Goethe sur la base de l'analyse que fait Georg Lukács de ce drame<sup>14</sup>. Par ailleurs, les recherches qu'elle a menées sur la musique romantique et ses rapports à la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (en particulier le *Childe Harold* de Byron<sup>15</sup>) ont sans nul doute motivé le présent travail.

À part cela, des ouvrages généraux sur la musique et la littérature ont paru en France dans les dernières années : faisant suite au défrichage opéré par André Cœuroy au début des années 1920<sup>16</sup>, les travaux de Françoise Escal poussent l'analyse beaucoup plus en avant dans le domaine esthétique. Nous citerons plusieurs de ses ouvrages, notamment *Contrepoints* et

13. Cf. Robe SAMUELS, *Mahler's Sixth Symphony : A Study in Musical Semiotics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (= *Studies in Music Theory and Analysis*, n° 6) et Anthony NEWCOMB, « Narrative archetypes and Mahler's Ninth Symphony », in : Steven Paul SCHER (éd.), *Music and text : Critical inquiries*, Cambridge / New York etc., Cambridge University Press, 1992, p. 118–136. A. Newcomb était déjà l'auteur d'un article sur les stratégies narratives chez Schumann (cf. Anthony NEWCOMB, « Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies », *19th-Century Music* XI (1987), p. 164–174), très similaire de celui sur la *Neuvième symphonie* dans son approche.

14. Cf. Márta GRÁBOCZ, « Renaissance de la forme énumérative, sous l'influence du modèle épique, dans les œuvres pour piano de Liszt ; facteurs de l'analyse structurale et sémantique », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26 (1984), p. 199–218 et Márta GRÁBOCZ, « Structures narratives communes à la musique et à la littérature : analyse intersémiotique des arts au XIX<sup>e</sup> siècle », in : *Musique et style*, vol. 3, Paris, Université Paris Sorbonne, 1997, p. 77–86, et plus généralement comme synthèse des recherches de M. Grabócz sur Liszt : Márta GRÁBOCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de F. Liszt*, Budapest, MTA Institut de musicologie, 1987 ; Paris, Kimé,<sup>2</sup> 1996.

15. Cf. Márta GRÁBOCZ, « La place du roman *Obermann* de Sénancour et de *La Vallée d'Obermann* de Liszt, parmi les genres musico-littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle », in : *Mots / Images / Sons*, colloque international de Rouen 14–17 mars 1989, organisé par le Collège International de Philosophie et le Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, p. 55–64.

16. Cf. André CŒUROY, *Musique et littérature. Études de musique et de littérature comparées*, Paris, Bloud & Gay, 1923.

*Musique et littérature*<sup>17</sup>, mais également, pour la problématique de la musique à programme, son livre intitulé *Le compositeur et ses modèles*<sup>18</sup>. Ils ont été prolongés par la réflexion menée en esthétique sur les passerelles entre musique et littérature par Jean-Louis Backès<sup>19</sup>, une réflexion incarnant la tendance des années 1990 à l'interdisciplinarité ; notre étude entend poursuivre ces réflexions, mais les ancrer dans l'analyse musicale et les appliquer à un corpus particulier portant sur une époque où les liens entre musique et littérature ont sans nul doute été des plus fertiles.

À côté de ces études transversales, visant soit à confronter les œuvres des deux compositeurs soit à définir le statut des références littéraires des œuvres musicales qui en comportent, de nombreuses monographies traitant séparément de l'œuvre de Mahler ou de celui de Strauss ont paru ; après une première période d'intense production au début du xx<sup>e</sup> siècle (dominée par les grandes monographies de Richard Specht<sup>20</sup>, Paul Bekker<sup>21</sup>, Guido Adler<sup>22</sup>, Max Steinitzer<sup>23</sup>, Reinhard C. Muschler<sup>24</sup> ou Fritz Gysi<sup>25</sup>), cette production a considérablement diminué au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Certainement cela est-il dû à la « prise de pouvoir » de la musique sérielle, à la disgrâce dont dut alors souffrir la musique romantique et aux scories du national-socialisme (qui avait effacé le souvenir du compositeur juif qu'était Mahler et terni aux yeux de l'opinion publique l'image d'un Strauss nommé par Hitler directeur de la Chambre de musique du Reich).

17. Respectivement Françoise ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990 (= Musicologie) et Françoise ESCAL (éd.), *Musique et littérature*, publié par l'Université de Lille III avec le concours du CNRS et du CNL, Lille, Interlignes, 1987 (= Revue des Sciences Humaines, n°205).

18. Cf. Françoise ESCAL, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984 (= Écriture).

19. Cf. Jean-Louis BACKÈS, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

20. Cf. Richard SPECHT, *Richard Strauss und sein Werk*, 2 vol. Leipzig / Vienne / Zurich, E. P. Tal & Co., 1921. R. Specht est aussi l'auteur d'analyses systématiques des symphonies de Mahler dont le lecteur trouvera les références dans la bibliographie.

21. Cf. Paul BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster, 1921 ; rééd. Tutzing, Hans Schneider, 1969.

22. Cf. Guido ADLER, *Gustav Mahler*, Vienne, Universal Edition, 1911–1916.

23. Cf. Max STEINITZER, *Richard Strauss*, Berlin / Leipzig, Schuster & Loeffler, 1911.

24. Cf. Reinhard C. MUSCHLER, *Richard Strauss*, Hildesheim, Franz Borgmeyer, s.d. (= Meister der Musik, vol. III).

25. Cf. Fritz GYSI, *Richard Strauss*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934.

Dès 1960, soit exactement cent ans après la naissance de Mahler, Adorno réhabilitait l'image d'un compositeur presque oublié par la musicologie ; son ouvrage devait faire des émules et voir ainsi le nombre de publications sur Mahler croître de manière exponentielle dans les deux décennies suivantes. Il est impossible de recenser ici toutes les publications parues sur le sujet, mais nous aimerions toutefois mentionner brièvement les plus importantes. Outre la somme inégalable et inégalée d'informations livrées par la remarquable monographie biographique en trois volumes de Henry-Louis de La Grange <sup>26</sup>, il faut citer dans le domaine qui nous intéresse le texte de Hermann Danuser sur la construction du roman dans le premier mouvement de la *Troisième symphonie* <sup>27</sup>, puisque c'est lui qui a directement motivé la présente étude. L'idée d'avoir recours à un paradigme extra-musical pour décrire et expliquer par l'analyse le fonctionnement d'un mouvement aux dimensions aussi gigantesques que celui considéré prouve en effet que même dans des symphonies dont on peut *a priori* penser qu'elles ne reposent pas sur un programme littéraire précis, le modèle littéraire obsédait les compositeurs. Les résultats obtenus par H. Danuser sont la justification même à notre étude. À côté de cet article, il faudrait citer dans un domaine voisin et tout aussi digne d'intérêt pour notre étude la monographie de Mirjam Schadendorf sur l'humour chez Mahler <sup>28</sup> ; ici, ce n'est pas tant en raison des résultats obtenus sur l'humour en musique que ceux mis en évidence sur le rapport de la musique de Mahler aux théories du premier Romantisme que cet ouvrage revêt une certaine importance. De même, les deux ouvrages de Monika Tibbe <sup>29</sup> et de Susann Vill <sup>30</sup> traitant tous les deux du problème posé par la présence d'un texte chanté dans certaines des symphonies de Mahler constituent eux aussi des bases solides à la réflexion que nous mè-

26. Cf. Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler: Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979-1984.

27. Nous citerons ce texte d'après la réédition dont il a fait l'objet dans : Hermann DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 152-201.

28. Cf. Mirjam SCHADENDORF, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1995. La thèse de doctorat de M. Schadendorf a précisément été réalisée sous la direction de Hermann Danuser.

29. Cf. Monika TIBBE, *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*, Munich, Katzschler, 1971 (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, vol. 1).

30. Cf. Susanne VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1979 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. 6).



nerons sur ce sujet dans la dernière partie de notre étude. L'ouvrage de M. Tibbe est exclusivement centré sur la problématique du lied, considérée toutefois sous un angle très descriptif et peu sujet à des digressions consistantes sur les problèmes esthétiques et d'intégrité générique soulevés par l'intégration du lied à la symphonie ; celui de S. Vill considère en revanche le texte sous toutes ses formes, chant ou simple mention sur la partition, mais n'élargit pas son sujet — comme nous tenterons de le faire — au domaine plus général de la *littérature*. Notre bref aperçu de la littérature scientifique sur Mahler serait incomplet si nous ne mentionnions pas l'étude de Michael Oltmanns<sup>31</sup>, parue au début des années 1980, sur les structures strophiques dans l'œuvre de Mahler et leur rapport au genre épique. Là encore, la problématique du passage du domaine littéraire au domaine musical, sur le plan de la forme cette fois, est l'enjeu même de la discussion. Pour l'auteur, le lied n'est qu'un laboratoire d'expérimentation destiné à préparer l'élaboration des grandes formes symphoniques, dont le caractère prétendument épique constaté par Adorno proviendrait, par le biais du lied, de genres littéraires épiques comme la ballade. Enfin, pour finir, citons encore deux brefs articles tentant de rapprocher littérature et musique dans l'œuvre de Mahler : celui d'Eberhardt Klemm qui tente d'établir un parallèle entre les œuvres de Kafka à celles de Mahler<sup>32</sup> et celui de Norbert Loeser qui met en évidence quelques parallèles entre les romans de Dostoïevski et les symphonies de Mahler<sup>33</sup>.

Abstraction faite de l'énorme monographie en trois volumes de Norman Del Mar<sup>34</sup>, le véritable renouveau de la littérature straussienne n'eut

31. Cf. Michael OLTMANN, *Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1988 (= Musikwissenschaftliche Studien, vol. 1).

32. Cf. Eberhardt KLEMM, « Über ein Spätwerk Gustav Mahlers », in : Hermann DANUSER (éd.), *Gustav Mahler*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992 (= Wege der Forschung, vol. 653), p. 324–343.

33. Cf. Norbert LOESER, *Gustav Mahler*, Haarlem / Amsterdam, Gottmer, s.d. [1950], p. 29–31. Sur le rapport entre Mahler et Dostoïevski, on relèvera l'article d'Inna Barssowa qui compare les idées des deux artistes sur l'art, son rôle et sa fonction dans la société et aboutit à des résultats assez intéressants. Elle montre aussi comment Mahler, tout comme Dostoïevski, se sert du banal et de la citation pour donner une forme originale à ses compositions (cf. Inna BARSSOWA, « Mahler und Dostojewski », in : *Gustav Mahler Kolloquium 1979. Ein Bericht*, édité par la *Österreichische Gesellschaft für Musik*, Kassel / Bâle / Londres, Bärenreiter, 1981 [= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, vol. 7], p. 65–75).

34. Cf. Norman DEL MAR, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Work*, 3 vol., Londres, Barrie & Rockliff, 1962–1973, pour notre étude : vol. I.

lieu pour sa part qu'un peu plus tard, lorsque la musicologie anglo-saxonne commença à s'y intéresser à la fin des années 1980<sup>35</sup>. Cet intérêt culminera à la fin des années 1990 dans une série de publications liées au cinquantième anniversaire de la mort du compositeur en 1999 et à la parution en 1996 de l'ouvrage de référence de Walter Werbeck sur les poèmes symphoniques<sup>36</sup>. Dans le domaine du rapport entre musique et littérature, on relèvera toutefois deux publications particulièrement pertinentes sur l'œuvre de Strauss : tout d'abord la thèse de doctorat d'Edmund Wachten soutenue à Strasbourg en 1933 et réalisée sous la direction d'Arnold Schering<sup>37</sup>, laquelle étudie l'évolution des différentes figures musicales (ou « personnages ») au sein des œuvres et montre comment la tonalité, le traitement motivique, le rythme et la dynamique sont mis à contribution par Strauss pour déterminer une action de type psychologique et qui rend la musique dans un certain sens « narrative ». En ce sens, la technique d'analyse dite « psychogrammatique » utilisée par E. Wachten lui permet de montrer comment la narration issue de l'œuvre littéraire peut prendre corps dans l'œuvre musicale. Plus spécifiquement centrée sur la problématique du rapport entre la littérature (ici le genre du drame en particulier) et la musique, l'étude de Reinhard Gerlach parue en 1991<sup>38</sup> s'intéresse à l'utilisation des techniques reprises au drame littéraire dans les compositions pour orchestre de Richard Strauss, et plus particulièrement dans *Ein Heldenleben*.

35. En témoignent les deux ouvrages collectifs parus sous la direction de Bryan GILLIAM : *Richard Strauss and His world*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992 et *Richard Strauss : New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham / Londres, Duke University Press, 1992.

36. Cf. Walter WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1996.

37. Cf. Edmund WACHTEN, « Das Formproblem in den symphonischen Dichtungen von Richard Strauss (mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke) », thèse de doctorat (reproduction partielle), Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, 1933. Le lecteur se reportera surtout à l'article résumé de la thèse paru en 1934 (« Der einheitliche Grundzug der Straußischen Formgestaltung », *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVI/5-6 [mai-juin 1934], p. 257-274). À noter que pour des raisons économiques, la thèse d'E. Wachten n'a pu être que partiellement reproduite et publiée en 1933. Les parties publiées permettent néanmoins de se rendre compte des méthodes utilisées par le musicologue et de juger de leur application au niveau de certains paramètres (tonalité, thématique, rythme, dynamique).

38. Cf. Reinhard GERLACH, « Die Orchesterkomposition als musikalisches Drama. Die Teil-Tonalitäten der „Gestalten“ und der bitonale Kontrapunkt in *Ein Heldenleben* von Richard Strauss », *Musiktheorie* VI (1991), p. 55-78.

Au terme de ces quelques pages d'introduction, l'intérêt de notre sujet n'apparaît que plus clairement : l'idée même de reconsidérer le rapport que peuvent entretenir dans une œuvre musicale la musique et une œuvre littéraire afférente à la lumière des théories esthétiques du romantisme ne peut que servir la cause d'une musique à programme bien trop souvent décriée par ceux qui ne disposent pas des clés pour la comprendre. Qui plus est, confronter musique et littérature à travers deux genres dont pour l'un — la symphonie — la passerelle entre les deux formes d'expression artistique ne se comprend pas de soi (eu égard à l'autonomie intrinsèque du genre) ne pouvait que rendre notre propos à la fois plus exhaustif et plus pertinent, car dans le cas de Mahler comme dans celui de Strauss, la production semble osciller sans discontinuité apparente entre les deux genres. Enfin, fixer une telle problématique sur un corpus à la fois aussi homogène et aussi varié que celui des neuf poèmes symphoniques ou symphonies à programme de Strauss (de *Macbeth* composé entre 1887 et 1890 à *Eine Alpensinfonie* achevée en 1915) et des neuf symphonies achevées de Mahler (auxquelles nous adjoignons toutefois ce qui est aussi, d'après le sous-titre, une symphonie : *Das Lied von der Erde* de 1908), nous permettait de proposer une réflexion cohérente croisant trois destinées : celle conjointe de la musique et de la littérature — dans une optique quasiment synesthésique si chère à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle —, celle bicéphale de la symphonie et du poème symphonique, celle enfin de deux compositeurs nés à quatre ans d'intervalle et liés par une sorte d'« amitié rivale » : Gustav Mahler (1860–1911) et Richard Strauss (1864–1949).

Pour ce faire, nous organiserons notre travail comme suit : après un premier chapitre rappelant la parenté unissant la musique postromantique aux théories esthétiques du romantisme allemand, nous étudierons le cas des œuvres pour lesquelles l'œuvre littéraire agit *a priori* comme un modèle de l'œuvre musicale (c'est le cas général des poèmes symphoniques dotés d'un sujet clairement identifiable). Puis, dans une seconde partie, nous traiterons du cas contraire, c'est-à-dire de celui des œuvres sans sujet identifiable, mais pour lesquelles des indications du compositeur laissent supposer que la donnée littéraire y a eu une quelconque influence : c'est essentiellement le cas des symphonies de Mahler, mais aussi des œuvres comme *Ein Heldenleben* ou *Eine Alpensinfonie*. Nous mesurerons à ce moment l'influence véritable du Romantisme allemand sur la conception de l'œuvre en général et de sa forme en particulier à travers la catégorie du fantastique. Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous aborderons le problème

des œuvres symphoniques faisant appel à la voix, en nous interrogeant sur le rôle joué par l'irruption soudaine du texte au milieu d'un univers purement sonore et par le problème de continuité générique posé par l'intégration de lieder quasiment autonomes au milieu de vastes édifices symphoniques. Ce faisant, nous aurons traité, au moyen d'une disjonction de cas, la diversité des interactions possible entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de la période qui nous occupe.