

Natalie Bauer-Lechner – témoignages sur Gustav Mahler

Leonard BOGA¹

Abstract: *Dans le commentaire du docteur en musicologie Isabelle Werck nous découvrons de nombreuses informations concernant l'un des témoins de la vie, de l'activité et de la pensée du grand compositeur Gustav Mahler durant le dernier quart du XIXe siècle. Les commentateurs du journal de Natalie Bauer-Lechner (parmi ceux-ci le musicologue Henri-Louis de la Grange) apprécient que l'auteure des mémoires a été parmi les premières à pressentir l'envergure que prendrait le compositeur. D'après les souvenirs de ceux qui l'ont connu, il faut retenir que les rencontres avec lui se transformaient en longues promenades durant lesquelles le musicien exposait ses pensées et idées. Entre 1898 et 1901 toutes les conversations, les pensées et les idées ainsi réceptionnées sont transcrites fidèlement par Natalie Bauer-Lechner, dans leur intégralité, bien ordonnées et conservées tout le long de sa vie dans une version manuscrite. Les commentaires de Natalie ne manquent pas d'intérêt, car elle a assisté aux concerts du jeune maître ou a été témoin au processus de la création des quatre premières symphonies de Mahler.*

Key-words: *épistolaire, biographie, document*

Dans le commentaire du docteur en musicologie Isabelle Werck (la traductrice de l'édition française (L'Harmattan, Paris, 1998) du journal *Mahleriana – Souvenirs de Gustav Mahler* de Natalie Bauer-Lechner), nous découvrons de nombreuses informations concernant l'un des témoins de la vie, de l'activité et de la pensée du grand compositeur, durant le dernier quart du XIXe siècle.

D'origine viennoise, Natalie Bauer-Lechner s'est imposée comme interprète, altiste et violoniste, pendant longtemps membre du quatuor Soldat-Roeger. Sa formation démarre avec ses études au Conservatoire de Vienne. C'est à cette époque qu'a lieu son premier contact avec Gustav Mahler – entre 1875 et 1877 – occasion à laquelle ils ont échangé durant des conversations intéressantes, mais passagères. Il y a plus d'un décennie entre ce moment et celui où Natalie se rendra à Budapest pour le voir diriger, à l'automne de l'année 1890. Ce moment-là représente le début d'une amitié qui durera plus d'une décennie, jusqu'au début du siècle suivant, à l'automne

¹ Prof. asoc. Dr. Transilvania University of Braşov, Music Faculty, leo.boga@gmail.com

de 1901. C'est alors que la relation entre les deux est interrompue, suite à l'option sentimentale de Mahler et ses fiançailles avec Alma Schindler.

« Ces mémoires couvrent une période essentielle de la biographie de Mahler, celle où il est passé de la jeunesse à l'âge d'homme. Sa relation avec Natalie est contemporaine du moment où il a décidé de devenir le compositeur d'été dont il a lui-même imposé la légende. Cette habitude estivale commença à Berchtesgaden en 1892, puis à Steinbach en 1893 [...] période quand Natalie faisait en quelque sorte partie de la famille [...] ». (Bauer-Lechner 1998, 9)

Les commentateurs du journal de Natalie Bauer-Lechner (parmi ceux-ci le musicologue Henri-Louis de la Grange) apprécient que l'auteure des mémoires a été parmi les premières à pressentir l'envergure que prendrait le compositeur Mahler. D'après les souvenirs de ceux qui l'ont connu, il faut retenir que les rencontres avec lui se transformaient en longues promenades durant lesquelles le musicien exposait ses pensées et idées. Isabelle Werck attire l'attention sur le comportement de Natalie Bauer-Lechner, qui se situait dans la posture de disciple par rapport à Mahler et cultivait des discussions pendant lesquelles le musicien parlait et elle « enregistrait ».

Entre 1898 et 1901 toutes les conversations, les pensées et les idées ainsi réceptionnées sont transcrites fidèlement par Natalie Bauer-Lechner, dans leur intégralité, bien ordonnées et conservées tout le long de sa vie dans une version manuscrite, sans hésitations ou rajouts à ce qui allait devenir pour la postérité un journal de mémoires. Les commentaires de Natalie ne manquent pas d'intérêt, car elle a assisté aux concerts du jeune maître ou a été témoin au processus de la création des quatre premières symphonies de Mahler. Ce chemin, parcouru sans fatigue, ni repos, allait prendre fin avec l'apparition d'Alma dans la vie du compositeur, celle qui l'a remplacée et qui a participé affectivement à la composition des prochains chefs-d'œuvre, avec la même passion dévouée, malgré les intérêts et les attitudes différentes.

Les premières pages du journal racontent la première partie des relations directes, à l'occasion de la visite de Natalie Bauer-Lechner à Budapest, en octobre-novembre 1890. Elle cite les opinions du musicien concernant le temps passé : « En dehors de ma détestable profession, j'ai presque désappris à parler. Je n'arrive pas à composer, ni même à jouer du piano; car ce que je fais ici, c'est des broutilles, et ce n'est pas compatible avec ce qui m'est cher. » (Bauer-Lechner, 1998, 25) Apparaissent également des informations concernant la traduction de la Tétralogie de Wagner en Hongrois et le travail extrêmement difficile dans le choix des interprètes – pour éviter le mélange de plusieurs langues au cours de la même soirée (Français, Italien et Allemand), ils appliquaient le principe de la langue unique – dans ce cas-là l'Hongrois. Après cet épisode, les observations sont orientées vers la période qui voit l'intérêt du compositeur se porter sur l'Opéra viennois.

1892. Le passage de Mahler à Vienne est une occasion de parler à Natalie Bauer-Lechner de deux cycles de chansons : *Des Knaben Wunderhorn* et *Lieder eines fahrenden Gesellen* que le compositeur montrait à un nombre limité de ses amis. En même temps, commencent les recherches d'un endroit propice pour créer pendant cet été-là, mais aussi pour la préparation de la collaboration avec l'Opéra Harrison de Londres. La période passée à Berchtesgaden avec Mahler et ses sœurs a été considérée par Natalie, dans son journal, comme très heureuse.

En 1893 (juillet-août) à Steinbach-am-Attersee, un lieu très favorable au compositeur, démarre avec ses explications sur l'Andante de sa IIe symphonie – des informations précieuses, citées par l'auteure comme s'il s'agissait de transcrire un enregistrement :

« Voici deux merveilleux thèmes, que j'ai tirés aujourd'hui de l'esquisse pour l'andante de ma Deuxième Symphonie, et avec l'aide de Dieu j'espère le terminer ici, ainsi que le scherzo. [...] la mélodie y coule en un courant plaintif et large; une chose joue à s'imbriquer dans l'autre et trouve de nouveaux embranchements dans une richesse et une variété inépuisables [...] Dieu seul sait si mon mouvement est aussi bon que je le crois en ce moment ». (Bauer-Lechner, 1998, 31)

La remarque de Natalie, concernant la continuation dans les mêmes conditions de la finalisation des esquisses, détermine cette réponse de la part du compositeur : « ...dans les compositions de plus petites dimensions, on arrive à mieux à saisir le tout désiré » (Bauer-Lechner, 1998, 25). Ce sera le cas dans *Das himmlische Leben* qui deviendra le lied final de la IVe Symphonie.

Pendant cet été, conformément à ce qui a déjà été observé par Natalie Bauer-Lechner, les longues promenades contribuent à la communication de quelques idées qu'elle écoute et note en détail. Parmi celles-ci, une conversation en particulier est édifiante – car son thème – récurrent dans les dialogues avec Mahler – se réfère au génie de Beethoven, que le musicien place dans une triade, à côté de Shakespeare et Wagner.

Un sujet à-part provient des préoccupations du compositeur de relier le genre symphonique à son existence suite à l'achèvement de la IIe Symphonie. Mahler compare le genre symphonique, au poème symphonique, il parle de l'unité de la construction et du message comme représentation de ses propres vécues, mélangeant ainsi la vérité et la poésie. Ce n'est pas par hasard que Natalie retient que celui qui comprend la lecture de la musique de Mahler peut pénétrer dans la transparence de la vie du compositeur, qui mélange l'acte de la création avec son expérience. Car chez Mahler, son art ne peut pas être séparé de sa vie.

Le sujet de la IIe Symphonie reste central dans les préoccupations du créateur tout le long de ses promenades avec Natalie. Concernant le Scherzo, il parle d'un « ...passage que j'ai abandonné et supprimé [...]. Et maintenant je vois que c'est la partie la plus indispensable, la plus puissante de tout le mouvement. » (Bauer-

Lechner, 1998, 33). Demandé quelle était l'explication de la présence dans ce Scherzo du Sermon de St. Antoine de Padoue adressé aux poissons, lied composé sur un poème de Wunderhorn, Mahler répond : « C'est un étrange processus » (Bauer-Lechner, 1998, 34) et ensuite il explique la ligne de création de ses lieds pour orchestre. Pendant ces conversations qui occupent parfois toute une journée ou une soirée, dans le journal apparaissent d'autres thèmes, comme les inspirations non-désirées dans la composition, déterminées parfois par le travail trop intense, suivi d'une fatigue accentuée. Sur cet aspect, Natalie parlera à une autre occasion aussi, durant les périodes estivales de composition auxquelles elle assistait.

Un autre sujet du journal esquisse les difficultés rencontrées par Mahler. Il s'explique concernant les concerts de Hambourg :

« Je prépare mes exécutions jusqu'au moindre détail, en rassemblant toutes mes forces et, ce qui est plus difficile [...] jusqu'à ce que cela marche vraiment, jusqu'à ce que tout se présente d'une seule coulée. [...] mon devoir, il devrait être accompli au mieux de mes capacités, malgré moi et même malgré eux. J'espère qu'il en sera toujours ainsi et que je ne sombrerai jamais dans la négligence, ce que je remarque toujours chez mes collègues chefs d'orchestre. » (Bauer-Lechner, 1998, 39)

Dans la discussion avec Otto, le frère du compositeur, à son tour musicien, Mahler opère la distinction entre Brahms et Bruckner. Natalie assiste à cette conversation : Brahms est considéré comme étant supérieur, Mahler constate que les différences entre les deux concernent non-seulement le contenu, mais l'image entière. Il souligne que la substance et la forme représentent un tout. L'image sur Wagner – observait Natalie – était, comme sur Beethoven, complètement différente, considérant que leur successeurs ne sont que des épigones avec une mission difficile. Concernant Jules Massenet, dont il préparait la première de *Werther* à l'Opéra de Hambourg, Mahler avait une mauvaise opinion. Natalie Bauer-Lechner commente :

« Il n'ait pas donné un seul mot d'approbation (même par politesse lors de la représentation, où il a toujours fait tout son possible); c'est même avec effort qu'il a réprimé son mépris et sa fureur contre une telle défigurassions de l'œuvre de Goethe; on devrait aller en maison de correction pour cela! » (Bauer-Lechner, 1998, 54)

En 1896 Natalie Bauer-Lechner assiste à un nouveau concert de Mahler, cette fois-ci à Berlin, notant dans son journal toutes ses observations:

« Les répétitions de ce jour et du jour suivant appartiennent aux impressions les plus fortes de ma vie. [...] Quand on entendait quelque chose dirigé par Mahler, c'était comme si on n'avait jamais entendu de musique auparavant. Il est apparu à mes oreilles une chose qui m'avait déjà émerveillée parfois sur le plan visuel: quand j'ai vu le feuillage et les

branches d'un arbre au coucher du soleil, j'ai perçu toutes les fleurs et les branchages parfaitement distincts et translucides, jusqu'à la dernière petite feuille [...] c'est ainsi que chaque son, chaque voix, chaque rythme devenaient transparents et nets dans son œuvre infiniment riche et pleine d'entrelacs. [...] ces musiciens jouaient avec un tel enthousiasme et une telle chaleur, on voyait à quel point ils se réjouissaient de leur tâche et se trouvaient emballés.[...] Quand il était lui-même au pupitre, il insufflait aux exécutants une vie redoublée; et ils acceptaient volontiers ses incroyables exigences, tant il les fascinait et les charmait de son pouvoir spirituel. » (Bauer-Lechner, 1998, 57-58)

Après la représentation de la IIe Symphonie à Berlin, la réaction de la salle ne l'a pas satisfait. Le compositeur s'est retiré avec une réplique corrosive : « Non, ils n'ont pas compris » (Bauer-Lechner, 1998, 61). Présente dans le public, Natalie Bauer-Lechner note la réaction de Arthur Nikisch qui promet d'inclure la Symphonie dans son répertoire.

Au printemps de 1896 ; Natalie assiste au travail de Mahler sur la IIIe Symphonie, notamment sur la partie intitulée « Ce que les fleurs des champs me racontent ». Le compositeur commente ce qui est cité ensuite dans le journal, sur cette section achevée pendant l'été précédent. Les récits de l'été de 1896 de Steinbach-am-Attersee appartiennent à une époque où Natalie est encore plus acceptée dans la vie de la famille de Mahler, ce qui se reflète d'ailleurs dans les pages du journal. Elle accorde moins d'importance aux sujets de conversation jusqu'à l'ébauche de la IIIe Symphonie, quand la relation entre le compositeur et son amie se situe sur le plan de l'explication de la création, à laquelle toute la famille participe. Natalie Bauer-Lechner, témoin du travail de Mahler, note tous les pas du parcours du compositeur (du 28 juin, 1^{er} juillet, 4, 5, 6 juillet jusqu'au 10, 16 juillet).

Natalie suit tout ce processus accompagné d'explications, retenant les doutes de l'artiste par rapport à ce que son public comprendra. Le ton de confession de ces pages est plus prononcé et l'auteure essaye d'expliquer le tempérament de l'artiste, les doutes qui n'allaient pas s'apaiser quelques ans plus tard. La psychanalyse est un trait des observations de Natalie, qui note méticuleusement tout ce dont ils débattent. Connaissant ces pensées, la musique de la IIIe Symphonie peut être plus profondément comprise lors de son audition.

Selon les écrits de Natalie Bauer-Lechner de 1896 elle a participé intensivement dans l'existence de Mahler, surtout pendant les mois d'été, qui l'approchaient encore davantage du travail du compositeur. Avec le début de l'automne, l'activité du musicien s'orientait notamment vers l'interprétation, vers le progrès de sa situation dans la vie musicale. Natalie Bauer-Lechner observe de près la vie de Hambourg et acquiert une plus profonde connaissance des préoccupations du musicien.

La préoccupation centrale de sa vie sociale et artistique est de préparer le chemin de ce qui devait l'orienter vers la cité qu'il souhaitait conquérir – l'Opéra

Impérial de Vienne. À la fin de cette année, à Hambourg il collabore à des spectacles d'opéra, aux répétitions et aux interprétations de *Fidelio* de Beethoven et *Don Giovanni* de Mozart. Les observations sur le répertoire dirigé surprennent celles sur *Carmen* de Bizet. L'opinion de Mahler donne à penser, pour les versions routinières, sabotées par le manque de vision d'autres chefs-d'orchestres. Il n'accepte pas l'idée de Natalie sur *Carmen*, qui lui semble à elle un opéra trop « épicié » et qui peut ennuyer par la répétition des effets. Mahler lui répond :

« Ce qui évite ce risque c'est cette merveilleuse partition, qui est l'une des plus fines et des plus nettement travaillées que l'on puisse imaginer. J'y trouve toujours de la joie; tandis que je la dirige, je la parcours dans tous ses détails, je la contemple et j'y apprend toujours des éléments nouveaux: comment ceci, ou cela produit l'effet le plus juste et le plus heureux. Le plus important dans la composition est la clarté de la ligne; que chaque voix soit chantante, comme dans le quatuor vocal, qui est la pierre de touche, la balance à peser de l'or. Dans un ensemble de cordes cette transparence joue encore. Plus l'orchestre est grand, moins c'est évident, mais la règle reste valable. De la même façon que les formes les plus parfaites de la plante, la floraison et les milliers de branches d'un arbre se développent à partir du modèle d'une simple feuille; de même que la tête humaine n'est rien d'autre qu'une vertèbre ». (Bauer-Lechner 1998, 100)

En 1897 Natalie Bauer-Lechner assiste au plus important événement qui intervient dans la vie de Mahler. Une fois revenu de Budapest, il est nommé pour une année, chef-d'orchestre à l'Opéra de Vienne. Il était parti d'ici en 1883, avec la nostalgie de revenir dans des conditions plus satisfaisantes et entre temps il avait soutenu une riche activité interprétative dans les théâtres et dans les saisons des grandes villes allemandes. Natalie décrit ensuite le caractère et l'attitude de l'artiste, ayant comme but de réaliser le portrait du futur chef-d'orchestre et directeur de l'Opéra Impérial, une personnalité exigeante dans son activité artistique et incommode dans les relations avec ses collaborateurs.

L'auteure de la *Mahleriane* connaît ainsi l'ambiance quasi-hostile de l'orchestre, pendant la préparation du spectacle d'inauguration du 11 mai 1896 qui proposait une représentation de *Lohengrin*. Le compositeur est surpris – il le déclare d'ailleurs – par l'atmosphère de la seule répétition ayant précédé le concert, au-delà des attentes. Jamais il n'avait rencontré un orchestre capable d'apprendre et de traduire ainsi ses intentions musicales. « J'ai été plus loin avec eux pendant cette première répétition qu'avec d'autres après des années. ». (Bauer-Lechner 1998, 113-114)

S'ensuit le récit de l'entrée de Mahler dans la saison de l'Opéra, des premiers opéras représentés – *La Flûte enchantée* de Mozart et *Le Hollandais volant* de Wagner. Elle assiste avec Mahler à d'autres spectacles et les commentent ensemble.

Les pensées de Natalie sont plus narratives pendant l'été de 1897 ; elles décrivent le passage des jours de vacances jusqu'à l'appel en urgence de Mahler à

Vienne en septembre, quand il a été nommé directeur adjoint de l'Opéra. Au début de l'automne le projet de la Tétralogie de Wagner ramène Natalie Bauer-Lechner à Vienne. La série de représentations était programmée par Mahler dans cinq soirées, car il a prévu une pause après les deux premiers spectacles. La musique coulait presque sans arrêt – phénomène singulier à Vienne. À la fin de cet événement décrit en détail dans le journal, s'ensuit la conclusion d'un succès remarquable, accompagné d'applaudissements enthousiasmés du public, quand le chef-d'orchestre a été réinvité sur scène.

En octobre, en parallèle de son travail de directeur, Mahler mène à bien la première de l'opéra *Dalibor* de Smetana – de « a à z » comme le remarque la commentatrice, ce qui lui permet d'apprécier la perfection du résultat de la représentation artistique dans laquelle tout était à sa place. Pendant la soirée du 9 novembre, après le spectacle de *Zar und Zimmermann* d'Albert Lorzing, Gustav informe son amie qu'il a été nommé directeur de l'Opéra. Il confessa plus tard à Natalie Bauer-Lechner « Quand se pense que j'y suis le chef et le roi, je crois rêver! » (Bauer-Lechner 1998, 132). La réintroduction de *La Flûte enchantée* s'ensuit rapidement, avec les modifications qui en font un spectacle féérique. En même temps, sont évoqués les problèmes entraînés par la gestion de l'institution et les changements essentiels comme la suppression du groupe d'applaudisseurs – une grosse dépense des solistes. Cette initiative sera reprise dans d'autres théâtres viennois. Concernant le répertoire, il renonce à des titres considérés comme insignifiants :

« Je vais me constituer une petite provision de représentations modèles, dont je ne vais me servir qu'en cas de besoin. Comme cela, aucun opéra ne "s'use"; je les donne seulement à de grands intervalles, afin qu'ils restent toujours frais et neufs pour les chanteurs et le public » (Bauer-Lechner 1998, 135)

Avec toutes ces décisions, Mahler devient le roi incontesté de son royaume. Le kaiser lui-même le lui a dit, faisant référence à la manière dans laquelle il s'est imposé dans l'Opéra. C'est intéressant de relever que les commentaires par rapport à la saison qui propose *Le hollandais volant* (4 décembre 1897) et la première de *Djamileh* de Georges Bizet (21 janvier 1898), une partition « svelte » selon l'opinion du chef-d'orchestre, qui attestent le pressentiment des succès de Mahler. *Onéguine* fait partie de la même série. Les difficultés ne manquent pas pourtant, dans le spectacle de *Don Giovanni* avec Lili Lehman dans le rôle de Donna Anna, mais sans soliste pour le rôle d'Elvire. (30 janvier 1898).

Un peu dans l'ombre, Bruno Walter s'occupe de la rédaction des partitions de la I^{ère} et II^e Symphonies. Le journal de Natalie Bauer-Lechner conserve des informations comme les commentaires de Gustav par rapport à la Symphonie Eroïca de Beethoven, qu'il considérait souvent mal interprétée. Avant l'été de 1898, il existe

de nombreux commentaires liés à la saison musicale, mais aussi à des créations ; Bruno Walter le conseillait de publier une partition de jeunesse *Das klagende Lied*.

Les notes continuent pendant la saison 1898-1899 avec les impressions de l'auteure après *Der Ring des Niebelungen*. Elle dit que pendant qu'il dirigeait, Mahler vivait l'œuvre, s'impliquant dans tous les aspects, « des plus infimes aux plus éloignés », commençant avec les distributions. Ces mentions prouvent que Natalie Bauer-Lechner connaissait toujours mieux les interprètes de l'Opéra viennois.

Une surprise pour Mahler a été la visite de la délégation de la Philharmonie viennoise qui le sollicite pour prendre la direction de l'ensemble. Le moment est consigné précieusement dans le journal – le 26 septembre 1898. Il s'agit, d'après Natalie, une occasion très favorable pour la vie musicale de Vienne, car ainsi Mahler avait l'avantage de détenir sous sa direction l'orchestre qui autrement ne collaborait que partiellement avec l'Opéra. Une fois adoptée la décision de nommer le nouveau dirigeant, Mahler revisite le répertoire de la Philharmonie. Natalie Bauer-Lechner note comme sujet principal l'idée de présenter dans la programmation les grands quatuors à cordes de Beethoven. Après les conversations avec Mahler sur cette perspective, Natalie accorde une place spéciale aux confessions de Gustav dans son journal :

« Évidemment, cela demande de la part des musiciens une technique neuve et plus poussée, comparable à celle des symphonies les plus difficiles. Mais ils en tireront comme moi un grand avantage, et c'est ainsi que je vais les élever jusqu'au plus haut niveau. Le style de ce genre d'œuvre doit encore être créé. Il ne faut pas toucher à une seule note de la composition. Au début je comptais y ajouter des contrebasses, mais j'ai dû abandonner l'idée, tant l'ensemble est de bronze et inviolable. Vous allez voir comme le résultat sera d'un effet inespéré! » (Bauer-Lechner 1998, 162)

L'événement oriente l'attention de Natalie Bauer-Lechner qui commence, comme à Hambourg, à suivre les concerts symphoniques. Le programme du 6 novembre de la Philharmonie offre aux Viennois l'Ouverture *Coriolan* et la Symphonie *Eroïca* de Beethoven, la Symphonie no. 40 en sol mineur de Mozart, dans des versions d'une qualité divine – d'après l'auteure – même si un journal commente ce que fait « le dictateur juif de Vienne ». Le concert du 20 novembre qui proposait la Symphonie Inachevée de Schubert et la Fantastique de Berlioz a emmené des problèmes d'interprétation qui ont déconcerté le public, selon le chef-d'orchestre : « On apprend toujours en dirigeant une telle œuvre, tandis qu'un critique a le front de la condamner dès la première audition. » (Bauer-Lechner 1998, 165)

Au cinquième concert on a présenté le Quatuor en fa mineur op. 95 de Beethoven, la Symphonie en si majeur de Schumann et le poème 1812 de Tchaïkovski. Dans la salle, Natalie Bauer-Lechner a assisté à un moment hostile au chef-d'orchestre juif tout juste monté sur son podium – une réaction antisémite de quelques membres du public, désapprouvée par l'orchestre. Dans la série de concerts, Mahler impose les Symphonies de Schumann, dirige la Symphonie no. 1 à

Francfort, et Matthäus Passion dans son propre arrangement pour orchestre, rappelle dans ses conversations la problématique de la VIIe Symphonie de Beethoven et présente aux mélomanes sa deuxième Symphonie. Malgré l'opposition des antisémites, le succès de l'œuvre dépasse tout espoir. L'ambiance antérieure des vacances continue naturellement, à partir du mois d'avril.

Il recommence son travail de composition, et au centre de son attention se trouve la IIIe Symphonie. Il détaille à ses proches ses préoccupations liées aux modifications et corrections. Mahler achève son travail de révision de *Reberge*, donne l'impression qu'il a besoin de repos et renonce au travail. Mais, comme l'indique Natalie, malgré la proximité des vacances, la pensée de commencer une nouvelle composition – il s'agit de la Symphonie no. 4 – devient évidente.

Les observations de Natalie Bauer-Lechner continuent après la fin du travail d'édition de *Das klagende Lied*. Ce que nous retrouvons dans le journal est très intéressant. Sous le titre de « à composer », sont gardés les pensées de Mahler dans cette direction :

« La composition est comme un jeu avec des pierres de construction; il en résulte toujours un bâtiment nouveau avec les mêmes pierres. Les pierres sont là dès la jeunesse, qui est le seul moment pour les assembler et les conserver; tout est fixé dès lors. » (Bauer-Lechner 1998, 179)

La fin des vacances estivales de 1889 est assez agitée, Natalie racontant, parmi d'autres, le désir de Mahler de trouver le meilleur endroit pour se retirer lors des prochaines vacances. La reprise des activités offre à l'interlocutrice de Mahler plusieurs éléments qui reflètent son suivi attentif de la création et de l'interprétation des œuvres de Beethoven, auquel Mahler revient souvent, recherchant, redécouvrant ou expliquant ce qu'il voit dans ses créations. Cet aspect est évident dans les arrangements des musiques de chambre, mais aussi dans l'étude des symphonies de Beethoven, souvent programmées dans ses concerts. Nous reprenons une citation des conversations avec Mahler à ce sujet :

« Aujourd'hui, lors du dernier mouvement de la **Deuxième** de Beethoven, j'ai fait aux membres de l'orchestre un grand laïtus qu'ils ont eu l'air d'avoir compris. Je leur disais: regardez ce passage; où se trouve le "calme monumental" et où se trouve "l'élan" que vous êtes habitué à mettre chez Beethoven, et souvent au mauvais endroit? Ici, il y a de la grâce, de l'humour, là, de la tendresse, là-bas du sentiment retenu. Mais maintenant, voici un passage passionné, un crescendo sans pareil et l'élan le plus puissant: là, vous devez prendre la chose tout à fait autrement et tous balayer devant vous par l'intensité, la chaleur et la grandeur de votre jeu ! » (Bauer-Lechner 1998, 187)

Pendant les vacances de Maierling – du 21 juin au 15 août, continue le souhait de Natalie de noter dans son journal tout ce que dit Mahler sur la musique, la composition, les créateurs, mais aussi certaines séquences de vie familiale. Après avoir observé les préoccupations du musicien pour une œuvre de grandes dimensions, au début du mois d'août, s'insèrent dans ses conversations au sujet de la IVe Symphonie le désir de renoncer à toute indication programmatique et au sous-titre, offrant le long des discussions avec Natalie, de nombreuses explications et justifications qu'elle écrit minutieusement. Le repère inscrit à la fin de la composition de la Symphonie est, dans les pages de Natalie, le 5 août 1900.

Le dernier été qu'ils passent ensemble est partiellement retrouvé dans le journal de Natalie Bauer-Lechner, qui garde la cadence des spectacles et des concerts auxquels elle a assisté, ainsi que des nombreux commentaires et opinions résultés de son existence aux côtés de Mahler, en sa qualité de témoin. Le journal aura quelques conclusions comme par exemple la déclaration de Mahler à la question d'un de ses amis sur la création et la diffusion de ses œuvres : « Elles feront tôt ou tard le nécessaire: faut-il être là en personne, quand on devient immortel? »(Bauer-Lechner 1998, 247).

Les dernières chroniques de Natalie Bauer-Lechner reflètent le concert de Berlin, en dialogue avec Richard Strauss. Dans ce concert, la IIe Symphonie a eu des échos négatifs de la part des critiques. En même temps, le concert de Vienne, avec la Philharmonie a offert aux mélomanes une brillante version de la IVe Symphonie, reçue avec incompréhension et hostilité. Devant cette réaction, Bruno Walter a répliqué avec véhémence aux ironies du public : « Vous serez crevés depuis longtemps, quand Mahler et son œuvre immortelle auront la vie éternelle! » (Bauer-Lechner 1998, 247)

La fin de la Mahlerienne est en elle-même un témoignage d'une triste et irréversible rupture entre Nathalie et Gustav Mahler, exprimée laconiquement, avec des nuances tragiques.

« Mot de la fin: Mahler s'est fiancé il y a six semaines avec Alma Schindler. Si je voulais m'exprimer à ce sujet, je me trouverais dans la situation d'un médecin obligé de traiter, à la vie ou à la mort, l'être qui lui est le plus proche et le plus cher. Que l'aboutissement de tout cela soit laissé entre les mains du Maître Éternel et Suprême! » (Bauer-Lechner 1998, 174)

Bibliographie

- Barham, Jeremy (ed.). 2007. *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge University Press.
- Bauer-Lechner, Natalie. 1999. *Souvenirs de Gustav Mahler*. Paris : Harmattan
- Cooke, Deryck. 1988. *Gustav Mahler an introduction to his music*. Cambridge: University of Cambridge.
- de la Grange, Henry Louis. 1979, 1983. *Gustav Mahler*, vol.1,2,3. Paris: Fayard, Paris, p. 84
- Mitchell, Donald and Andrew Nicholson (eds.) 2002. *The Mahler Companion*. Oxford University Press.