

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 45 (2006)

**Artikel:** Musiques distantes : la réception de Chopin par Hugo Wolf

**Autor:** Starobinski, Georges

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858781>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Musiques distantes La réception de Chopin par Hugo Wolf

*Um Chopin zu spielen, muss man ein Poet sein, sonst ist  
mit der grössten Virtuosität und Kraft nichts erreicht.*

Hugo Wolf<sup>1</sup>

### Des univers opposés

Les études sur la réception de l'œuvre de Chopin ne manquent pas<sup>2</sup>. Des contemporains du compositeur à l'époque actuelle, partitions et documents ont été minutieusement interrogés sous ce rapport dans un vaste champ géographique. Et l'on constate que l'œuvre de Chopin a compté à un titre ou un autre pour un très grand nombre de compositeurs. Parmi ceux-ci, Hugo Wolf. Sa correspondance, ses critiques de concert, et surtout un certain nombre de ses lieder, témoignent de manière éloquente de son admiration. Et si celle-ci n'a guère été perçue du côté de la littérature chopénienne<sup>3</sup>, c'est que tout semble séparer Wolf de Chopin.

Du point de vue des genres musicaux, les deux compositeurs entrent dans une relation quasi complémentaire. Alors que Chopin a consacré l'essentiel de son génie au piano, Wolf ne s'y est attardé que le temps de

1 Critique du 21 novembre 1886, in *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, éd. L. Spitzer, I. Sommer, 2 vols (Vienne : Musikwissenschaftlicher Verlag, 2002), vol. i, p. 167.

2 On en trouvera une liste très détaillée dans la monographie de Mieczysław Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, trad. du polonais par M. Kosłowska et A. Buchner (Laaber : Laaber-Verlag, 1999), p. 344.

3 En 1960, Maria Ottich consacrait cependant un bref passage de huit lignes à la question dans son étude intitulée « Chopin und die Komponisten der nachfolgenden Generationen », *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, éd. Z. Lissa (Varsovie : PWN, 1960), p. 352. Du côté des études sur Wolf, les allusions à Chopin dans « Mein Liebchen, wir sassen beisammen » (Heine) et dans « Mein Liebster singt » (Heyse) ont en revanche été relevées à plusieurs reprises, sans pour autant faire l'objet d'une interprétation.



quelques essais juvéniles<sup>4</sup>. A l'inverse, le lied qui a occupé ce dernier toute sa vie est demeuré, malgré quelques grandes réussites, un genre périphérique pour le premier. Cette complémentarité se retrouve jusque dans le genre de la musique de chambre, où le piano, omniprésent chez Chopin, est absent chez Wolf, du moins dans ses œuvres achevées<sup>5</sup>. La dissemblance des formations se double d'une différence plus essentielle qui se situe au niveau des conceptions esthétiques, Chopin restant fidèle aux formes de la musique pure – sonate, variation ou danse – tandis que Wolf leur confère une dimension programmatique par l'ajout d'un *motto* ou le choix de titres évocateurs. Avec *Penthesilea* (1883-85), cette prédilection pour la musique à programme prend la forme idéale du poème symphonique, totalement étrangère à l'univers de Chopin. Il en va de même pour les musiques de scène, les chœurs ainsi que l'opéra qui figurent au catalogue de Wolf et que l'on cherchera évidemment en vain dans celui de Chopin.

Cette distance entre le Polonais et l'Autrichien peut en quelque sorte se résumer à une relation diamétralement opposée au verbe. Modèle implicite mais abstrait d'éloquence pour le premier, la poésie dans sa présence réelle est pour le second le ferment indispensable de l'imagination créatrice. Dégager toute la musique latente d'un poème, telle était l'ambition la plus haute de Wolf, alors que le « poète du piano », comme on aimait à qualifier Chopin<sup>6</sup>, était en vérité opposé à tout rapprochement avec le travail des poètes<sup>7</sup>.

Aussi nombreuses et essentielles soient-elles, ces différences n'ont pas empêché Wolf d'aimer Chopin et de le défendre contre l'avis de certains de ses amis wagnériens à Vienne qui le considéraient comme un « Salonmusiker » étranger à la grande tradition germanique<sup>8</sup>, et surtout de lui rendre hommage dans ses propres compositions. Paradoxalement, ce

4 Wolf n'a publié aucune de ces neuf pièces pour piano, composées entre 1875 et 1882. Pour une étude sur leur genèse, voir la préface de Hans Jancik au volume xviii des œuvres complètes éditées par la Internationale Hugo Wolf-Gesellschaft, Vienne : Hugo Wolf, *Sämtliche Werke, Klavierkompositionen*, éd. H. Jancik (Vienne : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1974).

5 Les trois partitions achevées – le Quatuor en ré mineur (1878-84), l'*Intermezzo* (1886) et la *Sérénade italienne* (1887) – sont pour quatuor à cordes.

6 Voir à ce propos Jim Samson, « Chopin reception : theory, history, analysis », *Chopin Studies* 2, éd. J. Rink et J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), p. 3. Voir aussi la remarque de Wolf citée en exergue de notre texte.

7 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin* (Paris : Fayard, 2000), p. 148 et p. 317, note 35.

8 Frank Walker, *Hugo Wolf. A Biography* (Londres : J. M. Dent, 1968 [1951]), p. 151. Sur la réception de Chopin en tant que « membre honoraire de la tradition germanique », voir J. Samson, « Chopin reception : theory, history, analysis », p. 6.



n'est pas dans ses pages pour piano<sup>9</sup>, pourtant composées à un âge où les modèles sont influents, que Wolf s'est souvenu de Chopin, mais bien dans ses œuvres vocales. Il me semble en percevoir des échos distincts dans les trois lieder suivants :

- 1878 (juin) : « Mein Liebchen wir sassen beisammen » (*Liederstrauss*, n° 6, Heine) ;
- 1888 (28 septembre) : « Das Ständchen » (Eichendorff, n° 4) ;
- 1891 (12 décembre) : « Mein Liebster singt » (*Italienisches Liederbuch*, n° 20).

De plus, le souvenir si ce n'est de Chopin, du moins du piano romantique, se perçoit dans « Rückkehr », composé le 12 janvier 1883 sur un poème d'Eichendorff. Avant de considérer de plus près en quoi elle consiste musicalement, on peut se demander si la référence à Chopin dans des œuvres aussi disparates a été motivée par des considérations poétiques. Une lecture consécutive des poèmes donnés en annexe fait en effet apparaître un thème commun : l'évocation d'une musique nocturne et distante. Si les « aimables sons » qui s'échappent de « l'île des esprits » imaginée par Heine peuvent à la rigueur apparaître comme une harmonie originelle de la nature, il s'agit dans les autres poèmes d'une véritable *Kunstmusik*. Wolf a manifestement été séduit par cette thématique. Non pas pour le simple plaisir de chanter les pouvoirs de son art à la manière du Schubert de *An die Musik*, ou pour les mettre en scène dans la tradition des sérénades, berceuses ou chants à la harpe – certes très présente dans son œuvre<sup>10</sup>. Ce qui en l'occurrence fascinait Wolf était la possibilité de dissocier le discours musical en deux niveaux autonomes. Selon cette « dramaturgie », la voix du chanteur n'est plus accompagnée par la partie de piano, elle en est le témoin.

Wolf n'était assurément pas le premier à exploiter pareille polyphonie. Schubert dans son « Leiermann » (*Winterreise*) ou encore Schumann dans « Es ist ein Geigen und Flöten » (*Dichterliebe*) font figure d'illustres antécédents, pour ne mentionner que deux exemples que Wolf connais-

9 L'*Humoreske* pour piano de septembre 1877 présente un enchaînement harmonique (mes. 5-6) fréquent chez Chopin, mais qui n'est pas suffisamment spécifique pour permettre un rapprochement. Le jeune Wolf jouait cependant les œuvres de Chopin. Le 22 août de la même année 1877, il interprétait dans un concert privé à Windischgraz le Prélude en ré bémol dans un programme comprenant des sonates et pièces pour piano de Mozart, Beethoven et Schumann, des lieder de Schubert et Schumann ainsi que des extraits de Wagner en transcription. Voir Frank Walker, *Hugo Wolf*, p. 50.

10 Pensons aux chants tirés du *Wilhelm Meister* de Goethe, au « Rattenfänger », aux divers *Wiegenlieder* etc.



sait bien. Mais sans doute a-t-il poussé plus loin que d'autres avant lui la dissociation entre les données sonores du réel et leur réfraction psychologique dans l'esprit du sujet lyrique. Et c'est, me semble-t-il, pour réaliser cette idée si riche d'avenir consistant à « représenter, dans la voix et l'accompagnement, deux émotions conflictuelles »<sup>11</sup> qu'il a, à certaines occasions, convoqué le souvenir de Chopin. Cela apparaît de manière paradigmatique dans le *Italienisches Liederbuch*. Aussi, plutôt que de suivre la chronologie des compositions, commencerons-nous par la fin.

### Pastiche : une mazurka sous le ciel toscan

Le poème de Paul Heyse met en scène une jeune femme en pleurs qui, de sa chambre où elle semble retenue par sa mère, entend la sérénade de son amant sous ses fenêtres<sup>12</sup>. Et nous l'entendons nous-mêmes distinctement dans la partie de piano. Mais contre toute attente, cette sérénade italienne emprunte la forme très polonaise d'une mazurka. Seuls quelques accords arpégés esquissent les gestes de la guitare. Pour le reste, bien des traits stylistiques renvoient aux pages pianistiques de Chopin. Les tournures chromatiques, le ductus rythmique et l'ornementation semblent établir une forme de synthèse entre les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Mazurkas de l'op. 67 (exemple 1), tandis que la tonalité de sol mineur renvoie à la seconde Mazurka du même recueil, qui porte l'indication *cantabile*.



#### Exemple 1 :

1a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 1-2 (partie de piano, m.d.)

11 « The depiction, in voice and accompaniment, of two conflicting emotions » : Frank Walker, *Hugo Wolf*, p. 138.

12 Le sens du *rispetto* toscan que Paul Heyse a traduit est différent dans la mesure où le chant de l'amant n'est pas explicitement destiné à la femme. Celle-ci pourrait bien se lamenter sur son infidélité. En voici les deux premiers vers : « Amor, che passi la notte cantando / Ed io meschina son nel letto e sento ! »



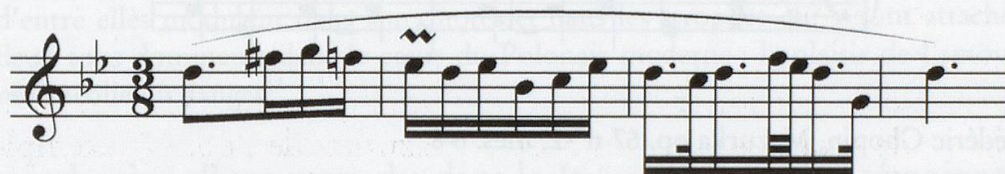


1b) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 3, mes. 1-2



1c) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 4, mes. 1-2

Si l'allure générale de la sérénade est clairement celle d'une mazurka, son contour mélodique paraît calqué sur celui du Nocturne op. 55 n° 1 en fa mineur, peut-être par association (plus ou moins consciente) avec le clair de lune (« im Mondenscheine ») évoqué dans le poème d'Eichendorff (exemple 2, où le thème de Chopin est transposé).



#### Exemple 2 :

2a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 1-4 (partie de piano, m.d.)



2b) Frédéric Chopin, Nocturne op. 55 n° 1, mes. 1-2

Par ailleurs, Wolf a pris soin d'introduire dans son pastiche quelques éléments caractéristiques des Mazurkas de Chopin – altération lydienne du 4<sup>e</sup> degré (mes. 35), triolets (déplacés du premier au second temps), ou encore quintes à vide répétées qui évoquent le bourdon folklorique. Ce dernier aspect invite à nouveau à un rapprochement avec la Mazurka op. 67 n° 2 qui présente une parenté diastématique (exemple 3).





Exemple 3 :

3a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 7-9



3b) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 2, mes. 6-8

Le lied est si convaincant que l'on ne s'étonne même pas de l'incongruité de cette mazurka sous le ciel toscan. Nous pouvons y voir plusieurs raisons. Cela tient pour une part à l'affinité entre le langage harmonique de Chopin et celui de Wolf. La filiation était sans doute indirecte : Chopin fait figure de précurseur du chromatisme wagnérien dont Wolf fut à son tour l'héritier<sup>13</sup>. Ce dernier était bien conscient de cette généalogie de la modernité. Dans une critique de novembre 1884, il désignait Schumann, Chopin, Berlioz et Liszt comme « les guides du mouvement musical révolutionnaire » et Wagner comme « l'égal de Napoléon » qui, « porté sur les vagues de la Révolution, mena celle-ci vers de nouveaux chemins »<sup>14</sup>.

13 Ernst Decsey, premier biographe de Wolf en 1903-1906, relevait cette filiation dans son second livre : « Aber Wolf setzt Wagner nur voraus, wie dieser im Orchester Berlioz, im Halbton Chopin, und entwickelt das Übernommene ins Eigenartige weiter ». Voir Ernst Decsey, *Hugo Wolf, Das Leben und das Lied* (Berlin : Schuster & Loeffler, 1921), p. 134.

14 Rappelons que Wolf a été critique au *Wiener Salonblatt* entre janvier 1884 et avril 1887. Ses critiques ont été réunies en un volume édité en 1911 chez Breitkopf & Härtel à



Wolf apparaît ainsi comme le descendant indirect des hardiesses harmoniques de Chopin dont les exemples les plus admirables se trouvent précisément dans les Mazurkas<sup>15</sup>.

On relèvera d'autre part la parfaite adéquation du *cantabile* chopinien à la fonction qu'il remplit dans le lied – donner l'illusion que s'élève une voix humaine dans la partie instrumentale. C'était en quelque sorte déjà le propos de Chopin qui, tout en se souvenant des origines nationales de la mazurka, en faisait des « *Lieder* de Heinrich Heine au piano », selon une expression de Wilhelm von Lenz que le compositeur avait approuvée<sup>16</sup>. Si rien n'indique que Wolf avait connaissance du texte de Lenz, on sait en revanche qu'il avait lu attentivement la monographie de Liszt sur Chopin (nous le verrons, il en avait recopié de larges extraits dans l'une de ses critiques de concert). Et dans le chapitre consacré aux « mazoures », où il est certes davantage question de la femme polonaise que de musique, Wolf aura pu lire ces considérations qui ne sont pas sans rapport avec le *rispetto* toscan traduit par Heyse :

En Pologne, la mazouze devient souvent le lieu où le sort de toute une vie se décide, où les cœurs se pèsent, où les éternels dévouements se promettent, où la patrie recrute ses martyrs et ses héroïnes. [...] Aussi, n'y a-t-il rien de surprenant à ce que la plupart d'entre elles modulent dans leurs notes et dans les strophes qui y sont attachées, les deux tons dominants dans le cœur du Polonais moderne : le plaisir de l'amour et la mélancolie du danger<sup>17</sup>.

L'introduction d'une mazurka dans le *Italienisches Liederbuch* témoigne ainsi d'une certaine justesse psychologique. Et dans la mesure où le *cantabile* de Chopin s'orientait, même dans certaines pièces d'inspiration folklorique, sur le modèle du *bel canto* bellinien<sup>18</sup>, le choix de Wolf est moins contraire

Leipzig par le *Wiener Akademischer Verein*. Elles ont été rééditées en 2002 dans le cadre des œuvres complètes par la Internationale Hugo Wolf-Gesellschaft in Wien. C'est à cette édition critique que nous nous référons (voir note 1). En l'occurrence, notre citation est tirée d'une critique dévastatrice de la Symphonie en fa majeur op. 90 de Brahms, datée du 30 novembre 1884 (vol. i, p. 66).

15 De manière significative, c'est par des exemples tirés de la dernière Mazurka (op. 68 n° 4) que Paul Badura-Skoda montrait que « the whole *Tristan* harmony [...] is already to be found in Chopin ». Voir Paul Badura-Skoda, « Chopin's Influence » *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician*, éd. A. Walker (Londres : Barrie and Rockliff, 1966), p. 273.

16 Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*. Traduit et présenté par J.-J. Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1995), p. 74. C'est en se fondant sur ce caractère lyrique que Pauline Viardot-Garcia avait transcrit certaines de ces Mazurkas pour voix et piano.

17 Franz Liszt, *F. Chopin* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923 [Paris, 1852]), pp. 58-59.

18 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, pp. 104-105.



aux exigences géographiques de la couleur locale qu'il n'y paraît au premier abord. Il est à cet égard frappant de constater que la couleur locale que Wolf avait encore introduite par petites touches caractéristiques dans le *Spanisches Liederbuch* est singulièrement absente du *Italienisches Liederbuch*. Contrairement à Brahms, Wolf n'était guère sensible aux charmes du *Volkslied*. En l'occurrence, les tournures modales et archaïques de la Mazurka suffisent à introduire l'illusion d'un ton populaire dont la fonction première est moins de planter un décor authentique que de créer une distance stylistique<sup>19</sup>.

C'est bien là, me semble-t-il, la justification première de ce pastiche chopénien : établir une claire distinction entre le style du *cantabile* instrumental et celui du poème chanté. Parler de « pastiche » semble ici parfaitement indiqué dans la mesure où Wolf établit une synthèse entre certains des éléments stylistiques de Chopin qui ont fait le plus souvent l'objet d'imitations – rythme de mazurka et allure populaire, caractère lyrique de nocturne et ton nostalgique – sans chercher à faire oublier la distance au modèle<sup>20</sup>. Une médiation s'établit cependant au travers du caractère déclamatoire commun au *melos* instrumental et au traitement de la voix : tandis que le piano est éloquent au sens chopénien d'une articulation orientée sur un modèle discursif<sup>21</sup>, la voix épouse fidèlement les inflexions naturelles de la prosodie conformément à l'idéal de Wolf. Le sentiment d'unité tient également au parallélisme des courbes dynamiques, les accents les plus pathétiques de la plainte étant toujours soutenus par une intensification du côté de la sérénade. Comme l'a fait remarquer Susan Youens, « au fur et à mesure que le sujet lyrique réagit à la musique, il se l'approprie, se la fait sienne, au point que les gestes tonals, rythmiques, mélodiques et harmoniques de ce qui avait commencé comme une musique de fond reflètent le monde intérieur du chanteur plus que le contexte extérieur »<sup>22</sup>.

19 Sur cette question plus générale de l'intégration du ton populaire, voir Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber : Laaber Verlag, <sup>2</sup>1989 [1980]), p. 257.

20 Pour une typologie systématique de la « présence de la musique de Chopin dans l'œuvre de ses contemporains et successeurs », voir M. Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, chapitre vii, p. 258-288.

21 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, <sup>3</sup>1988), p. 69-74 (« prosodie et déclamation musicales ; phrasé ; legato et cantabile »).

22 Susan Youens voit le même processus à l'œuvre dans ce lied ainsi que dans « Rückkehr » et « Das Ständchen ». « As the poetic persona reacts to the music, he appropriates it, makes it his own, so that the tonal, rhythmic, melodic and harmonic gestures of what began as background music reflect the singer's inner world more than the outward context » : Susan Youens, *Hugo Wolf. The Vocal Music* (Princeton : Princeton University Press, 1992), p. 30.



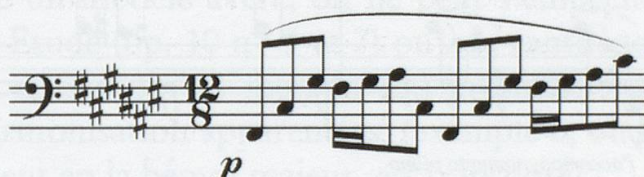
## Allusions et souvenirs : *Barcarolle* et *cantabile* instrumental

Les choses se passent cependant différemment dans « Das Ständchen », composé trois ans auparavant sur un poème d'Eichendorff. Il s'agit là à nouveau d'une scène à trois, mais où le sujet lyrique n'est ni le donneur de sérénade ni son destinataire, mais un témoin. Lui aussi avait joué pareil rôle au même endroit ; mais entre temps la femme aimée est décédée. Tout l'intérêt du dispositif triangulaire réside ainsi dans le contraste qui s'établit entre la gaieté de la musique nocturne et la nostalgie des souvenirs qu'elle évoque. Après un prélude pianistique qui mime l'accord d'un instrument à cordes – les quintes à vide renvoyant cependant au violon et non à une guitare ou un luth – un motif obstiné résonne à la main gauche tout au long de la sérénade. Celui-ci apparaît comme une version écourtée de la basse initiale de la *Barcarolle* op. 60 de Chopin (exemple 4).



Exemple 4 :

4a) Hugo Wolf, « Das Ständchen », mes. 7-8 (partie de piano, m.g.)



4b) Frédéric Chopin, *Barcarolle* op. 60, mes. 1-2 (m.g.)

Nous n'avons plus ici affaire à un pastiche. La référence à Chopin est assurément trop mince. D'autant plus qu'aucun des éléments typiquement vénitiens qui confèrent à la *Barcarolle* son caractère spécifique – balancement à 6/8 et chaînes de tierces ou de sixtes – n'ont été retenus par Wolf. Seul reste le contour simplifié de la basse *pianissimo*. Ce n'est donc là qu'une allusion, peut-être même involontaire. A la manière d'un signe mnémonique, elle n'en agit pas moins profondément sur notre conscience. Dès le prélude pianistique, un climat nocturne si proche de celui de la *Barcarolle* qu'elle nous prédispose, presque à notre insu, à enten-



dre le *cantabile* de Chopin<sup>23</sup>. Et c'est bien du chant pianistique qui se déploie sur cette basse, comme l'indique le signe de *portato* fréquent chez Chopin<sup>24</sup>. Cependant l'harmonisation et la courbe dynamique renvoient à un autre modèle de *cantabile* instrumental, le *cantando espressivo* (mes. 153 sq.) de la Sonate en si mineur de Liszt (exemple 5). Ainsi se trouvent réunis deux des maîtres du piano romantique (il faudrait y ajouter Schumann) que Wolf admirait tout particulièrement.



Exemple 5 :

5a) Hugo Wolf, « Das Ständchen », mes. 9-13 (piano)



5b) Franz Liszt, Sonate en si mineur, mes. 153-155

L'intérêt du lied, on l'a vu, réside cependant dans la relation au texte. Dans une mise en musique conventionnelle, la quatrième strophe aurait donné lieu à un changement de caractère – modulation, articulation et dynamique, etc. – impliquant également l'accompagnement. Rien de tel chez Wolf qui, dans le contexte d'une forme strophique variée, reprend à ce moment la première partie dans la tonalité originale, après avoir par-

23 L'indication *cantabile* figure à l'entrée de la main droite dans la *Barcarolle* op. 60.

24 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p. 77.



couru, selon une logique coloristique qui n'est pas étrangère à Chopin, les tons de la médiate (fa dièse majeur<sup>25</sup>) et de la submédiate bémolisée (sib majeur). Conformément aux conceptions « réalistes » desquelles Wolf s'est réclamé plus d'une fois, la sérénade amoureuse suit son cours, indifférente au malheur du spectateur<sup>26</sup>. Elle n'est ainsi pas soumise au processus d'intériorisation que nous avons observé dans « Mein Liebster singt ».

Ce thème de l'indifférence se trouve également au cœur de « Rückkehr ». Eichendorff y expose l'image, si fréquente dans sa poésie, du retour au pays. Le temps a passé et le voyageur, en l'occurrence un musicien ambulant, est devenu un inconnu. Tandis qu'une joyeuse musique de bal résonne, le musicien veut reprendre sa route, mais il tombe inanimé. Le lied commence par un prélude au piano qui en expose le motif principal. C'est l'image même de l'harmonie, d'un instrument « qui a rendu de beaux accents » (« Saitenspiele, das schön geklungen hat »). Cependant, Wolf n'a pas cherché à imiter – comme il l'a par ailleurs si souvent fait – les cordes pincées de la guitare ou les quintes à vide du violon. La texture est pianistique, et elle le reste même lorsqu'il s'agit d'imiter la musique de bal (« geigen, pfeifen »).

Manifestement, Wolf a préféré ici dépasser un réalisme naïf pour atteindre à une forme plus intériorisée de symbolisme. La joie de vivre du vieux musicien rentré au pays doit donc s'exprimer par une cantilène de tierces et sixtes alternées comme en présentent bien des pages de piano romantique. Si l'écriture est trop commune pour que l'on puisse désigner Chopin comme un modèle avéré, on ne peut s'empêcher de penser à la texture de telle Etude (op. 10 n<sup>os</sup> 3 et 7) ou à la cantilène de tel Concerto (*Larghetto* du Concerto op. 21 mes. 15 sq.) présentant une courbe mélodique et une harmonisation apparentées (exemple 6, où le thème de Chopin, originalement en la bémol majeur, est transposé).

25 Il n'est sans doute pas fortuit que Wolf, très sensible au caractère des tonalités, atteigne celle de la *Barcarolle* de Chopin (fa dièse majeur) dès la seconde strophe où il est question de la permanence des beautés passées (« wie in alter schöner Zeit »).

26 Sur le mode humoristique, on retrouve cette distanciation réaliste dans des lieder du *Italienisches Liederbuch* tels que « Wie lange schon war immer mein Verlangen » (n<sup>o</sup> 11) ou « Schweig einmal still » (n<sup>o</sup> 43).



Chopin, Concerto op. 21, *Larghetto*

The image shows a musical score comparison. The top staff is Chopin's Concerto op. 21, *Larghetto*, in D major, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is Hugo Wolf's « Rückkehr », also in D major, showing a piano accompaniment with triplets and a melody. Vertical dashed lines connect the two staves, highlighting the structural similarities between the two pieces. The piano part in Wolf's piece is marked with a *p* (piano) dynamic.

Exemple 6 : Hugo Wolf, « Rückkehr », mes. 1-2, comparé avec le thème du *Larghetto* du Concerto op. 21 de F. Chopin

Quoi qu'il en soit, on relèvera que le motif initial parcourt tout le lied sauf durant deux mesures : à l'instant où le sujet lyrique est submergé par la souffrance, l'harmonie diatonique cède momentanément la place à des progressions chromatiques très wagnériennes, avant de s'imposer définitivement pour signifier la permanence de la fête. Aussi brève soit-elle, cette rupture place soudain le motif principal dans une nouvelle perspective qui est celle de la distance sentimentale. Selon cette dramaturgie (fondée sur une forme de dualité stylistique héritée de Schubert), l'image du bonheur prend une forme musicale qui semble se souvenir de Chopin. On pourrait croire que la main de Wolf retrouve sur le clavier des gestes appris dans les partitions de Chopin. Cette interprétation semble confirmée par le lied sur un poème de Heine intitulé « Mein Liebchen wir sassen beisammen » (1878). Un couple en barque y découvre, sans pouvoir y accoster, une mystérieuse « île des esprits » d'où s'échappe une gracieuse musique nocturne. Ces vers ont inspiré à Wolf un accompagnement pianistique aux tournures pentatoniques qui évoquent certes l'archaïsme d'un *Naturbild* aquatique, mais aussi et surtout le troisième Prélude op. 28 de Chopin, auquel il reprend même, non sans la germaniser, l'indication d'interprétation – *leggieramente* devenant *leicht und zart* (exemple 7). Au-dessus de l'arabesque pianistique, la partie vocale emprunte des accents où l'on reconnaît sans peine le grand modèle du *Liederstrass* d'après Heine, Robert Schumann.

On relèvera combien est par ailleurs présente dans le recueil l'image poétique de musiques distantes contrastant avec un état subjectif de disharmonie. Le *Liederstrass* s'ouvre sur « Sie haben heut' Abend Gesell-



schaft » qui se réfère si ouvertement à la *Dichterliebe* (« Das ist ein Flöten und Geigen ») que l'on peut y voir un hommage au grand aîné. La partie de piano y remplit la fonction de ce que l'on appellerait à l'opéra une musique de scène.



Exemple 7 : Hugo Wolf, « Mein Liebchen wir sassen beisammen », mes. 1-2 (piano)

L'émancipation de l'accompagnement se manifeste également dans le quatrième lied, « Aus meinen grossen Schmerzen »<sup>27</sup>, où elle mime l'émancipation des « kleinen Lieder ».

*Aus meinen grossen Schmerzen* (H. Heine)

Aus meinen grossen Schmerzen  
Mach ich die kleinen Lieder ;  
Die heben ihr klingend Gefieder  
Und flattern nach ihrem Herzen.

Sie fanden den Weg zur Trauten,  
Doch kommen sie wieder und klagen,  
Und klagen und wollen nicht sagen,  
Was sie im Herzen schauten.

*Avec mes grandes peines*

Avec mes grandes peines  
Je fais ces petits chants ;  
Ils élèvent leurs ailes de musique  
Et volent vers son cœur.

Ils ont trouvé le chemin de l'aimée  
Mais sont revenus et se lamentent,  
Ils pleurent et ne veulent pas dire  
Ce qu'ils ont vu dans son cœur.

Comme l'a fait remarquer Susan Youens, « Heine crée deux entités ou voix distinctes – celle du poète et celle des petits chants. Selon la conception de Wolf, les petits chants ont leur identité propre [...] Le résultat est une musique de salon pour piano, ses frémissements tenus tout au long à distance du sujet lyrique incarné par la ligne vocale »<sup>28</sup>. Comme dans

27 Le plus ancien manuscrit de ce lied est daté du 5 juin 1878. Voir Susan Youens, *Hugo Wolf. The Vocal Music*, p. 325, note 45.

28 « Heine creates two distinct personas or voices – the poet's and that of the small songs. In Wolf's conception, the small songs have their own musical identity [...] The



« Rückkehr », la partie de piano s'apparente en effet aux pages romantiques pour piano des années 1830-1840 sans que l'on puisse la rapprocher d'une œuvre particulière. Elle ne compte ainsi pas véritablement au nombre des documents de la réception de Chopin. Mais elle n'en annonce pas moins certains éléments des partitions que nous avons examinées plus haut. Tandis que la succession descendante des doubles croches liées par deux préfigure « Das Ständchen », la tonalité de sol mineur et la tessiture seront celles de « Mein Liebster singt ».

## Liszt et l'éloge de la petite forme

Wolf n'a pas subi l'influence de Chopin. Il lui a consciemment rendu hommage, en accord avec les images poétiques de la distance. Et cette distance *physique* lui a suggéré des références stylistiques qui procédaient à leur tour d'une distance *critique*. Or la réflexion de Wolf s'est nourrie non seulement à la lecture attentive des partitions, mais aussi, on l'a vu, au contact de la grande monographie de Franz Liszt sur Chopin. Liszt, on le sait, comptait au nombre des compositeurs les plus admirés de Wolf. Il n'y a pas lieu de s'étonner que celui-ci se soit intéressé à ses écrits. En l'occurrence, il ne s'est pas contenté de lire attentivement la monographie sur Chopin dans la traduction allemande de La Mara<sup>29</sup> : il en a cité deux larges extraits en décembre 1885 dans un compte rendu d'un récital d'Anton Rubinstein entièrement dédié à Chopin<sup>30</sup>. Or ces citations sont extrêmement significatives. Dans la première, qui est tirée du chapitre initial intitulé « Caractère général des œuvres de Chopin », Liszt se pré-

result is salon music for the piano, its palpitations set apart at all times from the poetic persona in the vocal line » : *ibid.*, p. 39.

29 Franz Liszt, *Friedrich Chopin. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880).

30 Le compte rendu de Wolf a été publié le 13 décembre 1885 dans le *Wiener Salonblatt*. Quant à l'imposant programme de Rubinstein, il a été reconstitué par Leopold Spitzer (voir *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. ii, p. 83). L'omission occasionnelle des numéros d'opus ne va cependant pas sans quelques confusions : Fantaisie en fa mineur. Préludes en mi mineur, la majeur, la bémol majeur, si bémol mineur, ré bémol majeur, ré mineur. Mazurkas en si mineur, fa dièse mineur, do majeur, si bémol mineur. Ballade en sol mineur, fa majeur, la bémol majeur. Impromptus en fa dièse majeur, sol bémol majeur. Nocturnes en ré bémol majeur, sol majeur, do mineur. Valses en la bémol majeur op. 64, la mineur, la bémol majeur op. 42. *Barcarolle*. *Scherzo* en si mineur. Sonate en si bémol mineur. *Berceuse*. Polonaises en do mineur et en la bémol majeur.



sente en prophète et en historien : la gloire de Chopin était déjà grande mais « superficielle » à sa mort ; elle ne cessera de croître par la suite, et l'on saura lui attribuer sa véritable place dans l'histoire de la musique. A trente-cinq ans de distance, Wolf est en mesure de confirmer cette prédiction :

On peut mesurer la valeur d'un virtuose du piano à l'aune de ce qu'il est capable ou incapable de réaliser dans l'exécution des œuvres de Chopin. Un virtuose du piano qui ne sait rendre pleinement justice à Chopin est considéré par les pianistes comme un paria. Ce n'est pas exagéré. On pardonnera à l'interprète une exécution sans imagination et imparfaite des sonates de Beethoven ; mais un Chopin joué de manière sèche et académique est inexcusable<sup>31</sup>.

Quant à la question de savoir comment rendre un « Chopin authentique » (« ein echter Chopin »), Wolf s'en remet à nouveau au texte de Liszt, témoin privilégié du jeu de Chopin lui-même. Et si les réflexions de Liszt semblent ici indispensables, c'est qu'elles portent sur un aspect de l'interprétation à la fois essentiel mais impossible à noter dans la partition : l'art du *rubato*. Dans des lignes célèbres de sa monographie<sup>32</sup>, Liszt évoque l'effet produit sur l'auditeur par le *rubato* de Chopin. Relevons que si ces comparaisons poétiques sont d'abord de l'ordre du visuel – la « mesure souple, abrupte et languissante à la fois » étant « vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite, comme les épis d'un champ ondulés, par les molles pressions d'un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de ci et de là par les versatilités d'une brise piquante » – elles s'orientent finalement sur le modèle vocal qui constitue l'origine de cet art du « temps dérobé »<sup>33</sup>. Liszt parle en effet d'une « sorte de balancement accentué et prosodié ». Wolf devait ressentir une affinité élective en recopiant ces termes<sup>34</sup> si essentiels à son propre style.

31 *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. i, p. 129.

32 Elles se trouvent dans le quatrième chapitre intitulé « virtuosité de Chopin ».

33 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, pp. 77-84.

34 Dans la traduction allemande : « in dieser schwebenden, eigenthümlich betonten und prosodischen Weise ». *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. i, p. 129. Le passage complet cité par Wolf est le suivant dans l'original français : « Dans son jeu, le grand artiste rendait ravissamment cette sorte de trépidation émue, timide ou haletante, qui vient au cœur quand on se croit dans le voisinage des êtres surnaturels, en présence de ceux qu'on ne sait ni comment deviner, ni comment saisir, ni comment embrasser, ni comment enchanter. Il faisait toujours onduler la mélodie, comme un esquif porté sur le sein de la vague puissante ; ou bien, il la faisait mouvoir indécise, comme une apparition aérienne, surgie à l'improviste en ce monde tangible et palpable. Dans ses écrits, il indiqua d'abord cette manière, qui donnait un cachet si particulier à sa virtuosité, par le mot de *Tempo rubato* ; temps dérobé, entrecoupé, mesure souple, abrupte et languissante



D'autre part, constater non sans raison l'impossibilité de noter le *rubato* revenait à valoriser une tradition orale d'interprétation dont Liszt se présentait comme l'un des dépositaires les plus authentiques. Wolf en arrive ainsi, sans l'exprimer ouvertement, à suggérer le syllogisme suivant : un bon pianiste doit savoir interpréter Chopin ; un « Chopin authentique » s'apprend chez Liszt ; donc un bon pianiste doit avoir été l'élève de Liszt. Syllogisme dont la fragilité est d'emblée révélée par l'erreur de Wolf. Contrairement à ce que pensait ce dernier, Anton Rubinstein, qui cependant joue Chopin « comme Chopin lui-même, mais avec une plus grande perfection technique »<sup>35</sup>, n'a en réalité pas été l'élève de Liszt<sup>36</sup>.

Le compte rendu admiratif du récital de Rubinstein est ainsi l'occasion d'un double hommage à Chopin et Liszt. A une lecture attentive, l'éloge de Chopin apparaît également comme une défense *pro domo*. En effet, la première citation tirée de la monographie de Liszt prédit une reconnaissance de la position historique de Chopin en dépit du fait qu'il a préféré l'intimité du piano aux grands genres symphoniques et lyriques. Ne peut-on pas en dire autant du *Liederkomponist* Hugo Wolf ?

Quelle que soit donc la popularité déjà acquise à une partie des productions du maître dont nous voulons parler, de celui que les souffrances avaient brisé longtemps avant sa fin, il est à présumer que dans vingt-cinq ou trente ans d'ici, on aura pour ses ouvrages une estime moins superficielle et moins légère que celle qui leur est accordée maintenant. Ceux qui dans la suite s'occuperont de l'histoire de la musique, feront sa part, elle sera grande, à celui qui marqua par un si rare génie mélodique, par de si merveilleuses inspirations rythmiques, par de si remarquables agrandissements du tissu harmonique, que ses conquêtes seront préférées avec raison à mainte œuvre de surface plus étendue, jouée et rejouée par de grands orchestres, chantée et rechantée par une quantité de *prime donne*<sup>37</sup>.

à la fois, vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite, comme les épis d'un champ ondulés, par les molles pressions d'un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de ci et de là par les versatilité d'une brise piquante. Mais le mot qui n'apprenait rien à qui savait, ne disant rien à qui ne savait pas, ne comprenait pas, ne sentait pas, Chopin cessa plus tard d'ajouter cette explication à sa musique, persuadé que si on en avait l'intelligence, il était impossible de ne pas deviner cette règle d'irrégularité. Aussi, toutes ses compositions doivent-elles être jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, cette *morbidezza* dont il était difficile de saisir le secret quand on ne l'avait pas souvent entendu lui-même ». Franz Liszt, *F. Chopin* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923), p. 115.

35 *Hugo Wolffs Kritiken*, vol. i, p. 129.

36 Anton Rubinstein a cependant joué une unique fois devant Liszt à Paris en 1841.

37 Franz Liszt, *F. Chopin*, pp. 8-9. Liszt avait déjà fait l'éloge des « petits chefs-d'œuvre » de Chopin en des termes semblables plus de dix ans auparavant dans son compte rendu du concert de Chopin chez Pleyel, le 26 avril 1841 : « Que dire des mazurkes,



A l'époque où il recopiait ces lignes, les ambitions de Wolf ne se limitaient certes pas au lied. Il voyait au contraire dans l'opéra le but ultime de ses efforts, et rêvait de faire jouer son poème symphonique *Penthesilea* qui l'avait occupé depuis 1883. Jusqu'à la fin de sa vie, la reconnaissance exclusive de ses accomplissements dans le genre du lied lui semblera limitative. Il n'en était pas moins conscient que c'est dans ce genre qu'il avait pu donner toute la mesure de son originalité. Il faisait en ce sens preuve « d'une des qualités les plus précieuses », comme il pouvait le lire au verso de la page qu'il avait recopiée dans la monographie de Liszt :

En se renfermant dans le cadre exclusif du piano, Chopin fit preuve d'une des qualités les plus précieuses dans un grand écrivain et certainement les plus rares dans un écrivain ordinaire : la juste appréciation de la forme dans laquelle il lui est donné d'exceller. [...] Nous sommes certains de voir bientôt disparaître les préjugés qui disputent encore à l'artiste, n'ayant produit que des Lieder pareils à ceux de Franz Schubert ou de Robert Franz, sa supériorité d'écrivain sur tel autre qui aura partitionné les plates mélodies de bien des opéras que nous ne citerons pas !<sup>38</sup>

Le portrait de Chopin par Liszt révélait ainsi une affinité. Wolf l'avait peut-être perçue de manière latente auparavant, mais le détour argumentatif par le lied schubertien lui conférait une pertinence troublante. Le portrait comportait une part de miroir, où Wolf pouvait se reconnaître sans peine.

### « Un bon paratonnerre contre les éclairs de l'Olympe wagnérien »

A la lumière de l'éloge lisztien des petites formes, le pastiche de Mazurka – qui avec les Préludes comptent au nombre des pièces brèves de Chopin – acquiert une légitimation supplémentaire. Ne prend-il pas place très logiquement dans un cycle à la tête duquel Wolf avait placé le lied « Auch kleine Dinge können uns entzücken » (Les petites choses peuvent aussi nous enchanter) ? En attendant le livret du *Corregidor*, Wolf pouvait continuer à cultiver un genre considéré comme mineur sans craindre de

ces petits chefs-d'œuvre si capricieux et si achevés pourtant ? [...] Pour nous, du moins, beaucoup d'entre eux valent de très longs opéras ». Franz Liszt, « Concert de Chopin », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 mai 1841, p. 245-146. Cité in Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p. 258.

38 Franz Liszt, *F. Chopin*, pp. 10-13.



passer aux oubliettes de l'Histoire. En ce sens, Chopin offrait un contrepoids bienvenu à l'exemple écrasant de Wagner, ou parfois même un « paratonnerre » contre ses « éclairs », pour reprendre les termes de Wolf. Dans une lettre de condoléances adressée à Henriette Lang le 19 octobre 1882, Wolf évoque la personnalité de l'oncle défunt, peintre amateur avec lequel il parlait parfois de musique :

Le méchant Richard Wagner jetait assez souvent des ombres moroses sur son esprit ensoleillé, mais je me console à l'idée que j'avais trouvé en Löwe, Schumann et Chopin de bons paratonnerres contre les éclairs de l'Olympe wagnérien – Lundi, lorsque Paula Goldschmiedt m'a appris la triste nouvelle, j'étudiais avec elle quelques-unes des compositions favorites du défunt : « Die Elfenkönigin » de Löwe, de Chopin « Zwei Leichen » et « Polens Grabgesang » – ah, cela en était trop<sup>39</sup>.

Pareillement admirés par Anton Lang et Wolf, Chopin (de même que Löwe et Schumann) représentait un « paratonnerre » en cela qu'il offrait un terrain d'entente à l'abri de toute polémique au sujet de Wagner. Mais la métaphore n'était pas innocente sous la plume d'un compositeur qui, à l'instar de bien d'autres de sa génération, ressentait les accomplissements du maître de Bayreuth comme un feu stérilisant et qui parlait des « éclairs exterminateurs » que lançait le « feu sacré » de Liszt<sup>40</sup> contre la médiocrité. La valeur protectrice de Chopin tenait paradoxalement à tout ce qui le distinguait de Wolf. Etranger à la tradition du lied allemand, il n'invitait pas à la comparaison. Loin de la grandeur tétralogique et des éclats symphoniques, sa pensée révolutionnaire avait trouvé à s'exprimer dans l'univers intime du piano. On comprend que Wolf ait plus d'une fois perçu sa voix distante comme un réconfort<sup>41</sup>.

39 Hugo Wolf, *Briefe an Henriette Lang*, éd. H. Werner (Ratisbonne : Gustav Bosse, 1923), p. 48 : « Der böse Richard Wagner warf oft genug grämliche Schatten auf sein sonniges Gemüt, doch tröstet es mich, dass ich an Löwe, Schumann und Chopin gute Blitzableiter für das Wagnersche olympische Wetterleuchte hatte. – Am Montag, als mir Paula Goldschmiedt die traurige Nachricht mitteilte, studierte ich mit ihr einige von des Seligen Lieblingskomponisten ein : « Die Elfenkönigin » von Löwe, von Chopin « Zwei Leichen », « Polens Grabgesang » – ach ! es war zu viel ». Wolf utilisait évidemment l'édition allemande des mélodies de Chopin.

40 Texte publié le 8 août 1886 dans le *Wiener Salonblatt* à l'occasion de la mort de Liszt, in *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. I, p. 160 : « Ein Stern ist erblichen [...], dessen heiliges Feuer, vernichtende Blitze sprühend, die Altäre der Götzendiener zerschmettete [...] »

41 Entre la rédaction et la publication du présent article, un choix de critiques de Wolf est paru en traduction française : *Hugo Wolf. Chroniques musicales 1894-1897*. Choiesies et présentées par G. Starobinski, trad. C. Guillermet, avec la collaboration de M. Reichler (Genève : Contrechamps, 2004).



## Annexe

*Mein Liebchen wir sassen beisammen* (H. Heine)

Mein Liebchen wir sassen beisammen  
 Traulich im leichten Kahn.  
 Die Nacht war still und wir schwammen  
 Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die Schöne  
 Lag dämmrig im Mondenglanz ;  
 Dort klangen liebe Töne  
 Und wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber  
 Und wogt es hin und her ;  
 Wir aber schwammen vorüber  
 Trostlos auf weitem Meer.

*Rückkehr* (J. F. von Eichendorff)

Mit meinem Saitenspiele,  
 Das schön geklungen hat,  
 Komm' ich durch Länder viele  
 Zurück in diese Stadt.

Ich ziehe durch die Gassen,  
 So finster ist die Nacht  
 Und alles so verlassen,  
 Hatt' 's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh' ich lange,  
 Der rauscht fort, wie vorher,  
 Kommt mancher wohl gegangen,  
 Es kennt mich keiner mehr.

Da hört ich geigen, pfeifen  
 Die Fenster glänzten weit,  
 Dazwischen drehn und schleifen  
 Viel' fremde, fröhliche Leut'.

Und Herz und Sinn mir brannten,  
 Mich trieb's in die weite Welt,  
 Es spielten die Musikanten,

*Mon aimée, nous étions côte à côte*

Mon aimée, nous étions côte à côte  
 Dans l'intimité d'une barque légère.  
 La nuit était silencieuse et nous voguions  
 Par les vastes voies de l'eau.

L'île des esprits, la belle,  
 S'élevait dans un crépuscule lunaire ;  
 D'aimables sons y résonnaient  
 Et berçaient la danse des brumes.

Cela résonnait gentiment, gracieusement  
 Cela berçait de-ci et de-là.  
 Nous ne fîmes que passer  
 Inconsolables, vers la vaste mer.

*Retour*

En faisant résonner mes cordes  
 Qui ont rendu de beaux accents,  
 Au travers de bien des pays  
 Je rentre dans cette ville.

Je vais par les ruelles,  
 La nuit est si sombre  
 Et tout si abandonné,  
 Je me l'étais imaginé différemment.

Je m'attarde auprès de la fontaine,  
 Qui jase comme autrefois,  
 Des passants me croisent,  
 Plus personne ne me connaît.

J'entendis soudain jouer du violon et siffler,  
 Et par les fenêtres illuminées,  
 On voyait tourner et glisser  
 Une foule de joyeux inconnus.

Mon cœur, tous mes sens brûlaient,  
 Il fallait partir au loin,  
 Les musiciens jouaient,



Da fiel ich hin im Feld.  
*Das Ständchen* (J. F. von Eichendorff)

Auf die Dächer zwischen blassen  
 Wolken schaut der Mond herfür,  
 Ein Student dort auf der Gassen  
 Singt vor seiner Liebsten Tür.

Und die Brunnen rauschen wieder  
 Durch die stille Einsamkeit  
 Und der Wald vom Berge nieder  
 Wie in alter schöner Zeit.

So in meinen jungen Tagen  
 Hab' ich manche Sommernacht  
 Auch die Laute hier geschlagen  
 Und manch lust'ges Lied erdacht.

Aber von der stillen Schwelle,  
 Trugen sie mein Lieb' zur Ruh –  
 Und du fröhlicher Geselle,  
 Singe, sing' nur immer zu !

Tandis que je m'évanouis au bord du chemin.  
*La sérénade*

Au-dessus des toits entre les pâles  
 Nuages guigne la lune,  
 Un étudiant dans cette ruelle  
 Chante à la porte de son aimée.

Et dans la solitude silencieuse  
 Frémissent à nouveau les fontaines  
 Et les bois sur la montagne  
 Comme aux jours heureux d'autrefois.

Dans mes jeunes années,  
 J'ai moi aussi passé plus d'une nuit d'été  
 A jouer ici du luth,  
 A improviser de joyeux chants.

Mais à travers le seuil silencieux,  
 Ils ont porté mon aimée à son dernier repos –  
 Et toi, joyeux compagnon,  
 Chante, chante seulement sans arrêt !

*Mein Liebster singt am Haus im Mondenscheine*

Mein Liebster singt am Haus im Mondenscheine  
 Und ich muss lauschend hier im Bette liegen.  
 Weg von der Mutter wend' ich mich und weine,  
 Blut sind die Tränen, die mir nicht versiegen.  
 Den breiten Strom am Bett hab ich geweint,  
 Weiss nicht vor Tränen, ob der Morgen scheint.  
 Den breiten Strom am Bett weint' ich vor Sehnen ;  
 Blind haben moch gemacht die blut'gen Tränen.

Mon bien-aimé chante devant la maison au claire de lune  
 et je dois l'écouter ici de mon lit.  
 Je me détourne de ma mère et pleure.  
 Larmes de sang qui ne tarissent pas.  
 Un large torrent s'écoule de mon lit : ce sont les larmes que j'ai pleurées,  
 et qui m'empêchent de voir si l'aube paraît  
 ce large torrent, ce sont mes larmes de désir,  
 larmes de sang qui m'ont rendue aveugle.