

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 24 (2004)

Rubrik: Quatre perspectives

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: 12.01.2026

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

et des partenaires, et auquel on peut, relativement aux politiques publiques, attribuer un rôle prépondérant dans la définition de l'ordre social. C'est à ce niveau que se situe le rôle des élites politiques, qui sont en effet les acteurs privilégiés de l'ordre social. Elles sont celles qui ont la capacité d'agir, d'influencer et de modifier l'ordre social, mais elles sont aussi celles qui sont les plus sensibles aux changements de l'environnement social. Elles sont celles qui sont les plus susceptibles d'être触动ées par les changements sociaux et politiques. Elles sont celles qui sont les plus sensibles aux changements sociaux et politiques.

Quatre perspectives

Il existe quatre types de perspectives sur l'ordre social : la perspective historique, la perspective sociologique, la perspective anthropologique et la perspective philosophique. La perspective historique est celle qui nous permet de comprendre l'évolution de l'ordre social au fil du temps. La perspective sociologique est celle qui nous permet de comprendre les relations entre les différentes couches de la société. La perspective anthropologique est celle qui nous permet de comprendre les différences entre les cultures et les civilisations. La perspective philosophique est celle qui nous permet de comprendre les fondements de l'ordre social.

La perspective historique nous permet de comprendre l'évolution de l'ordre social au fil du temps. La perspective sociologique nous permet de comprendre les relations entre les différentes couches de la société. La perspective anthropologique nous permet de comprendre les différences entre les cultures et les civilisations. La perspective philosophique nous permet de comprendre les fondements de l'ordre social.

Il existe donc quatre types de perspectives sur l'ordre social : la perspective historique, la perspective sociologique, la perspective anthropologique et la perspective philosophique.

Le rôle des élites politiques dans l'ordre social est donc très important. Elles sont celles qui ont la capacité d'agir, d'influencer et de modifier l'ordre social. Elles sont celles qui sont les plus sensibles aux changements sociaux et politiques.

«Im Schaffensrausch»? – Strategien im kompositorischen Prozess bei Hugo Wolf

Margret Jestremski (Berlin)

I

Das Bild eines im eruptiven Rausch schaffenden Künstlers ist wohl bei keinem Komponisten so verankert wie bei Hugo Wolf. «Ich bin ein Mensch, der in allem nur nach Impulsen handelt und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt, geschieht etwas, entweder in ‹Gedanken, Worten oder Werken›, mögen sie nun gut oder böse sein.»¹ Diese persönliche Mitteilung Wolfs gehört zu den am häufigsten zitierten in biographischen Publikationen über den Komponisten, sie begegnet dort auf vielfältige Weise einmontiert im Umfeld sehr unterschiedlicher Zusammenhänge, so etwa als Paradebeispiel für Merkmale der Persönlichkeitsstruktur (des impulsiven, zornigen Romantikers) oder aber, um die Vorstellungen über Wolfs Art des Komponierens als «Zustand somnambuler Passivität, in den der Einfall [...] unvermutet hereinbreche»², zu untermauern. Der Auslöser dieser «impulsiven» Äusserung ist seit langem bekannt: Bereits in der 1926 von Heinrich Werner veröffentlichten Abhandlung über Wolfs Beziehung zum Wiener akademischen Wagner-Verein sind die Geschehnisse, die Wolf zur Niederschrift eines solch folgenschweren Satzes veranlassten, ausführlich geschildert³: Die internen Parteienkämpfe im Wagner-Verein erreichten durch den Eklat im Wolf-Liederabend am 7. Februar einen unrühmlichen Höhepunkt. War es in diesem Fall eine konkrete Situation, die in Wolf das Verlangen nach Rückzug ins Private hervorrief, so existiert insgesamt in dem Bestand von weit mehr als 1000 Briefen eine breit gefächerte Palette ähnlich lautender Äusserungen.

Wolf hat im Verlauf seines Lebens immer wieder durch briefliche Mitteilungen das Bild von seiner Persönlichkeit, aber auch die Vorstellungen über seine Kompositionsweise ganz wesentlich mit gesteuert. So äusserte er bei-

1 Brief an Joseph Schalk vom 8. Februar 1889 (Heinrich Werner, Hrsg., *Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein. Mit Briefen des Meisters an Angehörige des Vereins und diesen nahestehende Persönlichkeiten*, Regensburg 1926, S. 53).

2 Andreas Dorschel, *Hugo Wolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 8 f.

3 Werner, *Wagner-Verein*, S. 52 f.

spielsweise: «ich komponierte, ohne es beabsichtigt zu haben»⁴, «auf einmal entsteht ganz unbewusst eine Arbeit unter meinen Händen»⁵, oder aber «ich spüre verdächtige Anzeichen zum Komponieren in mir und erwarte jeden Augenblick eine Explosion»⁶ und komponiere «wie ein Rasender»⁷. Gerade sein rasantes Arbeitstempo hat Wolf zu verschiedenen Zeiten immer wieder hervorgekehrt – einmal ganz nüchtern betrachtet im Vergleich mit anderen Komponisten (z.B. Mozart oder Schubert) durchaus keine Auffälligkeit oder gar singuläre Leistung in Bezug auf die Geschwindigkeit des Schaffens, davon ganz abgesehen, dass dies ohnehin kein Kriterium für die Beurteilung des jeweiligen Werkes darstellt.

Es verwundert durchaus nicht, dass die in ihrer Formulierung mitunter exaltierten Äusserungen Wolfs für Generationen von Biographen einen reichhaltigen Fundus boten, aus dem sich in erster Linie schaffenspsychologische Konstanten herausschälen liessen. Durch medizinische Forschungen legitimiert, verschob sich dann die anfängliche Verklärung des Schaffensmythos in eine Sichtweise, die Wolfs Produktivität ursächlich mit seinem Krankheitsbild in Verbindung brachte. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die Untersuchungen von Karl Adolf Eickemeyer⁸, auf die sich nachfolgende Forschungen vornehmlich stützten. Von analytischer Seite ist hingegen in zum Teil akribischer Durchdringung auf Strategien der Wolfschen Kompositionstechnik hingewiesen worden.⁹ Demgegenüber standen bei den Versuchen, etwaige Aufschlüsse über Wolfs Schaffensweise zu erhalten, zumeist jene Aspekte im Vordergrund, die auf der Basis des pathologischen

4 Brief vom 27. März 1888 an Edmund Lang (Werner, Hrsg., *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf: Persönliche Erinnerungen, nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch und andere*, Regensburg 1925, S. 41).

5 Brief an die Eltern vom 12. Mai 1878 (*Hugo Wolf. Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe*, hrsg. von Edmund von Hellmer, Leipzig 1912, S. 34).

6 Brief vom 24. September 1890 (*Gustav Schur. Erinnerungen an Hugo Wolf, nebst Hugo Wolfs Briefen an Gustav Schur*, hrsg. von Heinrich Werner, Regensburg 1922, S. 60).

7 Brief vom 18. April 1895 (*Hugo Wolf. Briefe an Hugo Faisst*, hrsg. von Joachim Draheim und Susanne Hoy. Mit einem Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau und einer Dokumentation «Hugo Wolf in Stuttgart» von Joachim Draheim, Tutzing 1996, S. 137; Brief vom 1. Mai 1895 (Edmund Hellmer, Hrsg., *Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann*, Leipzig 1911, S. 154; Brief vom 23. September 1895 an Richard Hirsch (Werner, *Wagner-Verein*, S. 95).

8 Karl Adolf Eickemeyer, *Die Krankheit Hugo Wolfs. Ein biographischer Beitrag*, Diss., maschr., [Jena 1945].

9 Vgl. stellvertretend hierzu: Reinhard Strehl, *Die musikalische Form bei Hugo Wolf*, Diss., maschr., Göttingen 1964, oder: Hans-Herwig Geyer, *Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen. Vermannigfaltung in lyrischer Konzentration* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 39), Kassel 1991.

Befundes operierten: damit ist gemeinhin die Vorstellung von einer ursächlichen Verknüpfung zwischen den Folgen der syphilitischen Erkrankung und den durch die Krankheitsphasen bedingten und ausgelösten Schaffensschüben verbunden. Wolfs «krankhafter» Schaffensrausch wurde nach und nach zu einem Standardvokabular selbst in noch so kurzen Lexikon-Artikeln.¹⁰ Hingegen blieb die Untersuchung von musikalischen Realien, die am engsten mit dem Kompositionsvorgang zusammenhängen, als Methode ausgeklammert.

Hätte Wolf nun, ähnlich wie Brahms, die Spuren einer langwierigen Werkentstehung vernichtet, so wäre die Nachwelt in der Tat darauf angewiesen, sich mit den Erkenntnissen zufrieden zu geben, die sich allein aus seinen schriftlichen Zeugnissen oder denen seiner Zeitgenossen zusammen mit biographischen Fakten erschliessen lassen. Jedoch – und dies ist bereits seit der Sichtung des Wolfschen Nachlasses unmittelbar nach seinem Tod hinlänglich bekannt – hat sich ein immenser Bestand an kompositorischen Skizzen und Fragmenten erhalten, und exakt dieser Bestand vermittelt ein völlig anderes Bild. Merkwürdigerweise wurden diese Werkstattmaterialien (fast 100 Jahre lang) nur sporadisch in den Blickpunkt wissenschaftlichen Interesses mit dem Ziel erkenntnisfördernder Untersuchungen gerückt. Die existierenden vereinzelten Aufsätze zur Wolfschen Skizzenarbeit richteten sich lediglich punktuell auf kleine Ausschnitte aus dem überlieferten Material und demzufolge auf Einzelaspekte: In den 1980er Jahren hat Hans Eppstein erste Ansätze an ausgewählten Liedern unternommen¹¹; im Rahmen der Herausgabe von Wolfs Oper *Der Corregidor* hat Leopold Spitzer fallweise Skizzen in seine Arbeit einbezogen¹², jedoch ebenfalls systematische Überlegungen zur Erschliessung der Entwürfe, wie z.B. zur Handschriftenuntersuchung oder zur manuskripttypologischen Klassifizierung weitgehend unterlassen. Selbst als im Rahmen der Wolf-Gesamtausgabe Anfang der 90er Jahre zwei umfangreiche Skizzenbände veröffentlicht wurden, liessen die Herausgeber quellenkritische Erschliessungsmöglichkeiten des Skizzenmaterials ungenutzt.

10 Z.B. Susanne Rode, Art. «Wolf, Hugo», in: *Metzler-Komponisten-Lexikon*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart–Weimar 1992, S. 876.

11 Hans Eppstein, «Zum Schaffensprozess bei Hugo Wolf», in: *Die Musikforschung* 32 (1984), S. 4–20; ders., «Zu Hugo Wolfs Liedskizzen», in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39 (1984), S. 645–656.

12 Vgl. Hugo Wolf, *Der Corregidor* (= Sämtliche Werke, Band 12, vorgelegt von Leopold Spitzer, Wien 1995; im folgenden WGA), und Leopold Spitzer, *Hugo Wolfs «Der Corregidor». Daten und Fakten*, Wien 2000.

II

Rund 400 Skizzenblätter sind überliefert. Davon können ca. 90 Prozent konkreten Werken oder zumindest eindeutig klassifizierbaren Werkplänen zugeordnet werden. Undefinierbare oder nicht zu verifizierende Skizzen, z.B. in der Art von Motivaufzeichnungen, Harmoniestudien oder auch Übungen, die allerdings fast ausnahmslos aus Wolfs Studienzeit stammen, bilden einen kleinen Rest. Erste Voraussetzung für die Ergründung von Wolfs Skizzierweise bildete zunächst eine möglichst exakte Handschriftenanalyse am gesamten Wolfschen Werkbestand: einerseits mit dem Ziel manuskripttypologischer Klassifizierung, wobei typologische Grundformen, wie Motivskizze, Entwurfsniederschrift, erste zusammenhängende Niederschrift, abgebrochene und vollständige Reinschriften, Revisionsskizzen, ermittelt wurden. Diese zeichnen sich jeweils durch einen charakteristischen optischen Befund aus und nehmen zugleich eine diesem Befund entsprechende Funktion innerhalb des Arbeitsprozesses ein. Andererseits galt die Handschriften-typologisierung einer möglichst strengen Chronologisierung der Wolfschen Manuskripte, um schliesslich auch anhand undatierter Handschriften Entstehungs- und Arbeitsverläufe, Überschneidungen von verschiedenen Werkplänen etc. rekonstruieren zu können. Als Ergebnisse dieser Detail-Untersuchungen eröffnen sich folgende Interpretationsmöglichkeiten: Der Befund zeigt eine extrem ungleiche – man könnte sagen – unproportionierte Gewichtung der Skizzen zu den verschiedenen kompositorischen Gattungen und ebenso eine in zeitlicher Hinsicht äusserst unausgewogene Streuung. Lässt sich einerseits die zeitliche Verteilung leicht mit den schöpferischen Kompositionszeiten begründen, da immerhin drei Viertel der Liedskizzen allein auf die erste Phase der sogenannten Liederjahre (genauer gesagt die Jahre 1886–1888) entfallen, so bedarf andererseits die Unausgewogenheit in der Überlieferung zwischen den verschiedenen Genres weiterer Erklärung, die schliesslich direkt in den Versuch zur Ergründung der Arbeitsweise hineinreicht. In Betracht zu ziehen ist selbstverständlich, dass die Überlieferung von Skizzen einer Reihe von Zufällen unterworfen ist.

Wolf scheint eine Art Skizzenverwaltung betrieben zu haben, ohne dass es dabei zu einer generellen Vernichtungsaktion kam.

Die Konsistenz der Werkstattaufzeichnungen und darüber hinaus die Funktion, die eine solche Aufzeichnung im kompositorischen Prozess und auch nach dessen vorläufigen Abschluss für Wolf noch spielt oder spielen konnte, bestimmen ganz wesentlich die Überlieferung. Dieser Umstand liefert zumindest Hinweise auf den mengenmässig geringen Umfang an Entwurfs-materialien zum Liedœuvre. (Während beispielsweise jene in Perchtoldsdorf oder in Unterach komponierten Lieder, wohin Wolf sich mehrmals zurückzog, kaum überlebt haben, so dürfte seine Vertraute, Melanie Köchert,

für den Verbleib manch anderer Manuskripte Sorge getragen haben. Nach dem derzeitigen Kenntnisstand fehlen gänzlich die Skizzenmanuskripte zum *Italienischen Liederbuch*; und zu dem ebenfalls in Perchtoldsdorf komponierten *Spanischen Liederbuch*, von dem man bislang den Verlust sämtlicher Entwurfsaufzeichnungen konstatierte, haben sich einzelne erhalten, und zwar auf einem Blatt zusammen mit Aufzeichnungen zu einem anderen Werkplan.¹³⁾ Fast vollständig erhalten ist hingegen das umfangreiche Konvolut zu Wolfs Oper *Der Corregidor*: In diesem Fall hat der Komponist selbst die Bedeutung, die die Werkstattaufzeichnungen für ihn im Verlauf der Ausarbeitung bzw. konkret für die Anfertigung des Klavierauszuges hatten, benannt.¹⁴⁾ Als ebenso umfänglich erweisen sich – wiederum unabhängig vom Entstehungsort – die Entwürfe zu den drei Streichquartettkompositionen: dem *Streichquartett d-Moll*, dem *Intermezzo* und der *Italienischen Serenade* sowie ferner zur Symphonischen Dichtung *Penthesilea*. Die vergleichsweise starke Präsenz gerade des Skizzenmaterials zu den Instrumentalwerken lässt sich mit den nicht unproblematischen Umständen der Entstehung und Verbreitung des Instrumentalœuvres Wolfs in Verbindung sehen: Diese Werke waren für den Komponisten offensichtlich nicht abgeschlossen, befanden sich, zumal sie weder gedruckt vorlagen noch sonst in irgendeiner Weise öffentliche Bestätigung gefunden hatten, im stetigen Revisionsprozess, und somit sollte dieses Material wohl gehütet werden, um jederzeit auf frühere, mitunter auch vormals ausgesonderte Entwürfe, zurückgreifen zu können. Solche Rückgriffe sind in den Entwurfsmanuskripten und vor allem im Wechselverhältnis von Entwürfen und zusammenhängender Werkniederschrift zu verfolgen, woraus u.a. hervorgeht, dass Wolf fertige Werkabschnitte Stück für Stück von der Skizze übertrug.

Ein weiteres Feld, auf dem sich die aus dem Skizzenmaterial gewonnenen Erkenntnisse zu bewähren haben, ist der Bereich der autographen Datierungen. Denn gerade mit Blick auf Wolfs zahlreiche Äusserungen über seine enorme Schaffensgeschwindigkeit sind nun die Datierungen, vor allem seine Datierungsprinzipien von Bedeutung, um Erkenntnisse über die Arbeitsweise, speziell über die Entstehungsgeschichte und Entstehungsphasen treffen zu können, die nicht selten entweder von Wolfs verbalen

13 A-WSt MHc 6773, fol. 21–22.

14 A-Wn Mus. Hs. 19563. – Darüber ist man auch durch mehrere Briefe unterrichtet; so schrieb Wolf u.a. Anfang Juni 1895 an Hugo Faisst: «richte es aber so ein, daß er in Deiner Kanzlei die vorgelegten Bogen copirt [...]. Nach Hause nehmen darf er die Sachen nicht, denn ich habe im Falle eines Verlustes nur ganz nothdürftige Skizzen u. die nur zum Theil angefertigt.» (Briefe an Faisst, S. 141).

Informationen oder von landläufigen Vorstellungen darüber abweichen. In solchen Fällen bieten die Untersuchungen der Skizzen Möglichkeiten, wesentlich genauere zeitliche Eingrenzungen vornehmen zu können.¹⁵ Basis einer solchen Untersuchung bilden dabei nicht nur die Datierungen, sondern wiederum Kriterien der Handschriftentypologie, da gerade etliche Skizzenmanuskripte Wolfs undatiert sind.

Auf vollständigen Liedmanuskripten bzw. auch auf abgebrochenen Reinschriften vermerkte Wolf nahezu standardisiert das exakte Kompositionsdatum: in der Regel den Tag des Kompositionsbeginns. Lediglich während einer relativ kurzen Zeitspanne Ende der 1870er Jahre (namentlich bei den Lenau- und Heine-Vertonungen, wie z.B. *Nächtliche Wanderung* oder *Ernst ist der Frühling*) hat Wolf jeweils die Entstehungsdaten der Komposition am Beginn und Ende penibel angegeben. In späteren Zeiten verzichtet er auf derartige Mehrfachdatierungen. Trotzdem gibt es genügend Hinweise, die auf längere kompositorische Phasen schliessen lassen, auch wenn das reinskriptive Liedmanuskript lediglich ein einziges Datum ausweist. Hier helfen (neben brieflichen Informationen) eben vor allem einige der erhaltenen Skizzenmanuskripte weiter:

Demonstrieren lässt sich dies an den überlieferten Materialien des im Frühjahr 1887 vertonten Eichendorff-Gedichtes *Die Zigeunerin*: Während das fertige Manuskript mit 19. März 1887 datiert ist, zerfällt das Entwurfsmanuskript strenggenommen in zwei Teile: einen ersten Teil, der die 1. und 3. Strophe enthält, und einen zweiten, in dem Wolf über mehrere Vorstudien die musikalisch kontrastierende 2. Strophe konzipierte, bis er schliesslich den endgültigen Entwurf mit 16. April datierte¹⁶, eine zeitliche Differenz von immerhin einem Monat, die letztlich in den «öffentlichen» Manuskripten nicht mehr aufscheint und vom Komponisten auch an keiner Stelle mehr erwähnt wird. Dieser Befund mag bedeuten, dass nach aussen kundgegebene Datierungen im Grunde oftmals nur wenig über den tatsächlichen Arbeitsverlauf vermitteln, und der Komponist an einer exakten Wiedergabe realer Kompositionszeiten oder gar des eigenen Schaffensvorgangs im Detail gar nicht interessiert war. Einen plausiblen Grund dafür liefert zumindest ein von Wolf nachweislich sehr häufig angewandtes Datierungsprinzip: die Datierung des ersten gültigen Einfalls zu einer Komposition oder auch des Themas, die Fixierung der dem Stück zugrunde gelegten konzeptionellen Substanz; dieses Prinzip ist letztlich massgebend für die Angabe des «offiziellen» Kompositionstums, nebensächlich dagegen und auch nicht zwangsläufig abzuleiten ist, ob

15 Vgl. dazu ausführlicher in: Margret Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim–Zürich–New York 2002.

16 A-Wn Mus. Hs. 19504; A-Wn Mus. Hs. 19543.

die vollständige schriftliche Ausführung des Liedes (rein technisch gesehen) an ein und demselben Tag erfolgte.

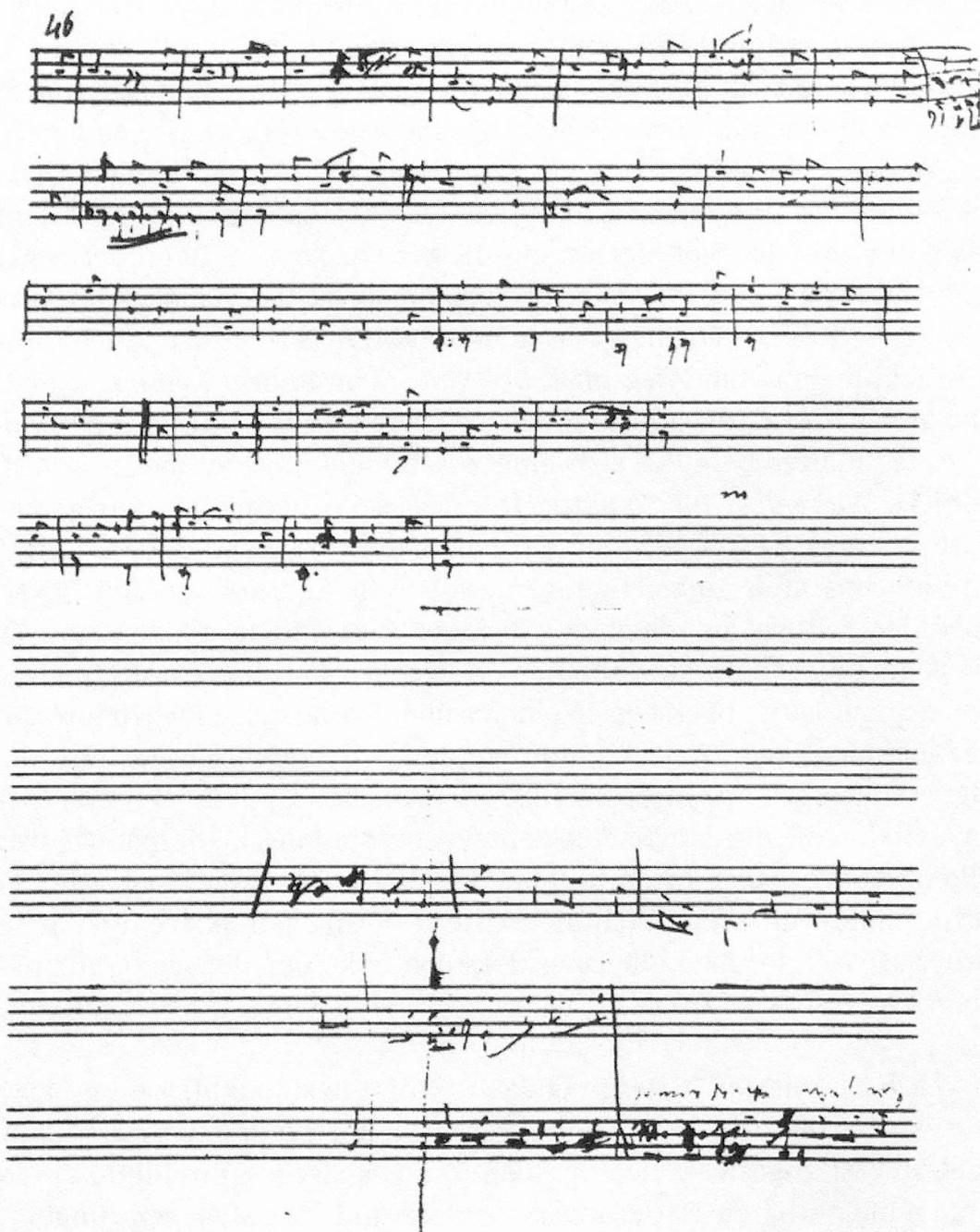
In dem Zusammenhang ist ein weiteres Charakteristikum von Wolfs Arbeitsweise erwähnenswert: die Fixierung einer motivischen Kernsubstanz, deren Ausarbeitung nicht immer sofort erfolgte, auf die Wolf auch nach grösserem zeitlichen Abstand noch zurückgriff oder sich zumindest im Sinne eines motivischen Substrats stützt. Ein solches Verfahren ist an einer Reihe von Werken, sowohl bei einigen Liedern als auch bei Instrumentalwerken wie *Penthesilea* und *Intermezzo*, durch den Skizzenbefund als repräsentativ erkennbar. Als Beispiel hierfür soll die bis vor kurzem unentdeckt gebliebene Skizze zum Lied *Die Kleine* nach einem Gedicht von Eichendorff dienen (Abb. 1, S. 30). Die Position dieser kurzen Motivskizze zusammen mit zwei Aufzeichnungen zum *Wiegenlied im Winter* von Robert Reinick ermöglicht eine äusserst exakte Datierung des Liedes mit Ende 1882. Auf der Vorderseite des Blattes befindet sich eine zusammenhängende Niederschrift zu Reinicks *Wiegenlied im Sommer*. Die Rückseite dieses dreimal gefalteten Blattes benutzte Wolf gewohnheitsgemäss entsprechend der Faltungen für die drei separaten Aufzeichnungen, wobei die Skizze zum Lied *Die Kleine* entweder zeitlich zwischen den beiden Wiegenliedern oder kurz zuvor anzusiedeln ist (bzw. die Arbeit am *Wiegenlied im Winter* unterbricht). Ob Wolf geplant hatte, *Die Kleine* in einen früher intendierten Eichendorff-Zyklus aufzunehmen, kann nur vermutet werden. Die endgültige Ausführung erfolgte schliesslich erst im März 1887 im zeitlichen Umfeld mehrerer Eichendorff-Lieder, die ein Jahr später dann Bestandteil des Liederbandes werden sollten. Trotz der über mehrere Jahre bestehenden Vertonungsabsicht, die im vorliegenden Fall eben durch die Existenz der frühen Skizze dokumentiert wird, hat Wolf das Lied allerdings letztlich in keinen der Liederbuch-Pläne integriert.

Im Vergleich mit den angesprochenen Datierungsmodalitäten im Lied verhält es sich bei den Instrumentalwerken jedoch anders: Hier trifft man, nicht zuletzt angesichts der singulären musikalischen Produkte, auf keine verallgemeinerbaren Datierungsprinzipien und ist daher gezwungen, Datierungen anhand der Handschriftenchronologie vorzunehmen bzw. vorhandene Datumsangaben auf demselben methodischen Wege zu prüfen.

Das methodische Ineinandergreifen von Datierungsprinzipien, Motivgestaltung, Skizzenbefund (entsprechend der Manuscript-Typologie) ist im folgenden exemplarisch an drei Instrumentalmusikwerken zu demonstrieren, zu denen ein umfangreicher Bestand an Werkstattmaterialien erhalten geblieben ist, die zuvor aber keiner eingehenden quellenkritischen Untersuchung unterzogen wurden.

Abbildung 1

90.8 year.



Die Kleine. Skizze (A-Wn Hs. 19559):

System 1–4 + 5 *Wiegenlied im Winter*, Entwurf zu T. 5–29 und 81–84; 180° gedreht: System 1/2 *Die Kleine*, System 3, *Wiegenlied im Winter*, Melodieskizze zu T. 43–45.

1. Der Hauptbestand der Entwurfsparticelle zu Wolfs *Penthesilea* findet sich in Wolfs zweitem Skizzenbuch – oder korrekter: in einem nachträglich zu einem Buch zusammengehefteten Skizzenkonvolut. Bei der Untersuchung dieses sogenannten Buches erschien auffällig, dass die Lagenordnung bei den von Wolf für die Skizzenarbeit benutzten Blättern gestört ist, hingegen bei den sich anschliessenden Lagen mit leeren Blättern immer vier Doppelblätter ineinander liegen. In dieser sozusagen «normalen» Ordnung hat man demzufolge auch die Bindung zu einem Skizzenbuch vorgenommen, d.h. auch die beiden ersten (von Wolf beschriebenen) Papierlagen genauso ineinander gelegt, dabei zusätzlich in der zweiten Lage ein loses Blatt an einer vom musikalischen Ablauf her sinnvoll erscheinenden Stelle eingefügt. Hierbei handelt es sich im Grunde um eine rein bibliothekarische Reihung und Zählung – allerdings mit erheblichen Folgen für die inzwischen tradierten Vorstellungen über die Entstehungsphasen des Werkes. Wichtiger als solche technischen Realien sind die damit eng zusammenhängenden musikalischen, d.h. skizzenspezifischen Befunde.¹⁷ Die in den *Penthesilea*-Skizzen vorhandenen Datierungen sind spärlich: gleich am Anfang des Skizzenbuches sind mehrere kurze Themenskizzen mit «Gmunden, 21. Juli 1883» datiert, dann folgt der chronologisch nächste Eintrag einen Monat später am 20. August, und zwar der Beginn des Particells zum gesamten ersten Teil der Komposition. Die dritte und zugleich auch schon letzte Datumsangabe – lediglich «19. Juli» – findet sich auf demselben Blatt wie die erwähnten Themenskizzen.¹⁸

Dieser Eintrag mit den darunter befindlichen Aufzeichnungen galt von jeher als belegter Kompositionsbeginn.¹⁹ Die Aufzeichnungen zeigen eine aus dem Hauptthema des Werkes abgeleitete Variante für den Abschnitt ab T. 520, deren Vergrösserung den zweiten Teil «Penthesileas Traum vom Rosenfest» konstituiert. Wolf hat dies in mehreren Stufen, die sich der endgültigen Gestalt schrittweise nähern, festgehalten: zunächst auf der untersten Zeile in drei Segmenten – einstimmig die Takte 520–523, gefolgt von einer Skizzierung, die später nicht in dieser Form aufscheint, und schliesslich eine aus dem Kopfmotiv abgeleitete Vorstudie für die Weiterverarbeitung im dritten Teil des Werkes (T. 683–703). In den Systemen darüber, formuliert Wolf nun das unten nur einstimmig angedeutete Thema – wiederum in zwei

17 Ähnlich verhält es sich im Übrigen mit dem Skizzenbuch aus Wolfs Jugendzeit. Auch dort hat die von der Verfasserin vorgenommene Neuordnung des Skizzenbuches zu Abweichungen in der Chronologie und Zusammenstellung geführt; vgl. dazu: Jestremski, Hugo Wolf – *Skizzen und Fragmente*, S. 263–266.

18 Vgl. WGA, Bd. 19/1, Abb. 7/4.

19 Vgl. Frank Walker, *Hugo Wolf. Eine Biographie*, ins Deutsche übertragen von Witold Schey, Graz–Wien–Köln 1953, S. 177 f., bzw. WGA, Bd. 16, Vorwort.

Stufen – weiter aus: er notiert fortlaufend als einzeiliges Particell die Takte 520–539. Die Art der Notierung zeigt zweifelsfrei den Prozess der Themenfindung und eine damit verbundene, für Wolf typische Notierungsweise. Die gewissermassen hineingzwängte Aufzeichnungsweise mit dem darüber befindlichen Datum zeigt in der Tat an, dass die Skizzen vom 21. Juli schon vorhanden gewesen sein müssen. Als Erklärungsversuch hat Hartmut Krones dafür den Umstand angenommen: Wolf habe hier eine schon bestehende Skizze von einem anderen Blatt übertragen und quasi rückdatiert.²⁰ Ein solches Verfahren ist in Kenntnis der Wolfschen Arbeitsweise und eben in Anbetracht des musikalischen und graphischen Befundes der Aufzeichnungen auszuschliessen. So musste also auf anderem Wege eine Lösung für das nicht recht ins Bild passende Datum gesucht werden.

Bei der Arbeit an der *Penthesilea* hat es kompositorisch problematische Abschnitte im Verlauf des Kompositionsprozesses gegeben, die mehrfach zu Unterbrechungen der Arbeit führten – darüber besteht in der Wolf-Forschung ein allgemeiner Konsens. Das von zahlreichen Streichungen und Neuansätzen geprägte Skizzenkonvolut weist deutlich z.B. auf eine solche Unterbrechung im Zuge der Konzeption des langsamsten Mittelteils hin. Inmitten des fortlaufenden Particells befindet sich eine Seite mit Themenstudien und kontrapunktischen Ableitungen, deren Konsistenz und Taktartvorzeichnung darauf hindeuten, dass sie als Ideen für diesen langsamsten Teil dienen sollten. Daran schliesst im Manuskript unmittelbar der heute bekannte Teil «*Penthesileas Traum vom Rosenfest*» an. An einer solchen Nahtstelle lässt sich nun die vorliegende Skizzierung einordnen, und damit ist auch das Datum 19. Juli neu zu bewerten: Die zeitliche Einordnung in das Jahr 1884 (und nicht 1883) erklärt sich einerseits aus der Papierlage und der Position der Skizzen innerhalb des Manuskripts, andererseits (damit verbunden) aus deren Stellung im kompositorischen Ablauf. Der frei gebliebene Raum auf dieser Seite wurde demnach nicht im unmittelbaren konzeptionellen Umfeld der ersten Werkskizzen verwendet, sondern die Aufzeichnungen korrespondieren mit zwei Blättern, die weite Teile des dritten Werkteils in mehreren Arbeitsstufen enthalten (und zwar ab T. 476 bzw. ab T. 556).

2. Die Notwendigkeit der Prüfung sogar der von Wolf schriftlich dokumentierten Datierungen ergab sich aus der Erkenntnis, dass der Komponist in einigen Fällen möglicherweise manipulativ eingegriffen hat, um beispielsweise durch vorhandene Angaben oder durch Tilgung von Daten Informationen über die Werkentstehung zu verschleiern. Ein eklatantes Beispiel

²⁰ Hartmut Krones, «Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt!» Hugo Wolfs *«Penthesilea»* als Musik gewordene Dichtung», in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft XIII* (1995), S. 211 ff. und 219.

hierfür ist das *Streichquartett d-Moll*. Die langwierige Entstehung des Quartetts und insbesondere die Reihenfolge der Sätze hat die Wolf-Forschung lange vor scheinbar unlösbare Rätsel gestellt. Offensichtlich hatte die Arbeit am Quartett im Spätsommer 1884 durch briefliche Anfragen neuen Auftrieb erhalten.²¹ In dieser Zeit arbeitete Wolf am Finalsatz, zu dem sich aus früherer Zeit lediglich eine Themenskizze erhalten hat, auf die er von der Grundidee her latent zurückgreift. In diese Zeit fällt aber auch die Fertigstellung (zumindest der Partitur-Reinschrift) des langsamen Satzes sowie letztlich eine nochmalige Neuordnung der Sätze. Dies erscheint von besonderer Bedeutung, denn im Ergebnis der abschliessenden Arbeiten und Revisionen am Quartett rückte Wolf den langsamen Satz wieder an die zweite Stelle vor das Scherzo – eine Erkenntnis, die letztlich auch Konsequenzen für die Aufführungspraxis hat. Über diesen Umstand wurden bis vor kurzem noch erhebliche Zweifel angemeldet, ohne dass man jedoch die musikalischen Quellen auf dem aktuellen Stand nochmals untersucht hätte.

Schlagwortartig lassen sich die wichtigsten Ergebnisse, die zu dieser Neuordnung und letztlich auch zur Klärung der Entstehungszeiten der Sätze geführt haben, an zwei Details benennen: Die Untersuchung der reinschriftlichen Partitur in Wechselwirkung mit den Stimmen und Skizzenmanuskripten lassen erkennen, dass erstens für die frühe Aufführung von Teilen des Streichquartetts zunächst nur der Kopfsatz und der Scherzosatz vorlagen und zweitens Wolf erst bei Abschluss des Werkes eine Umpaginierung der reinschriftlichen Partitur vornahm, die dem langsamen Satz eindeutig die zweite Position zuweist.²² Etliche Fakten zur Werkentstehung waren in diesem Fall darüber hinaus nur durch den Wechselbezug der verschiedenen musikalischen Quellen unter Berücksichtigung der aussermusikalischen Zeugnisse möglich: denn der Komponist selbst tilgte alle nur erdenklichen Hinweise auf die komplizierte Werkgenese, rasierte schliesslich auch das Abschlussdatum «September 1884» am Ende des Manuskripts und sprach (bekanntlich) Freunden gegenüber wiederholt von seinem Streichquartett aus dem Jahr 1879 bzw. 1880.²³

21 Vgl. Brief vom 9. September 1884 an Natalie Bauer-Lechner (Richard Smekal, «Unbekannte Freundesbriefe von Hugo Wolf. An Gustav Mahlers Freundin Natalie Bauer-Lechner», in: *Neues Wiener Journal*, 23.3.1930).

22 Vgl. Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*, S. 353.

23 Vgl. z.B. Brief vom 18. Dezember 1891 (*Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur*, S. 80) und Hugo Wolf, «Daten aus meinem Leben», in: *ÖMZ* 15 (1960), S. 50.

3. Das *Intermezzo für Streichquartett* beansprucht im Wolfschen Werkkatalog eine gewisse Ausnahmeposition: Zum einen gehört dieser Einzelsatz zu den am wenigsten rezipierten Stücken Wolfs nach seinem Tod, was sich schon allein aus der komplizierten und verspäteten Quellenüberlieferung erklären liesse. Im weiteren fällt auf, dass der Komponist selbst, ganz anders als bei anderen Instrumentalwerken, offenbar nicht gezielt für die öffentliche Verbreitung gesorgt hat. Eine einzige Briefstelle in einem Brief an Oskar Grohe²⁴ informiert beiläufig über die Existenz eines «Humoristischen Intermezzos». Dieser nach aussen geübten Zurückhaltung steht ein umfangreicher Bestand an ausgedehnten Entwürfen und mehreren kurzen Einzelskizzen gegenüber.²⁵

Einen ersten Anhaltspunkt für den kompositorischen Plan liefert eine Themenskizze vom 3. Juni 1882, ohne dass sich zuverlässige Schlüsse über Intentionen zur Werkausführung ziehen liessen. Was nun – und vermutlich nur kurze Zeit später – folgt, sind zwei Versuche zur Exponierung des Themas in Particellnotierung; und eine dritte, in Partituranlage begonnen, die aber kaum weiter gediehen ist als die beiden vorigen, befindet sich auf einem Blatt zusammen mit Revisionsskizzen zum *Streichquartett d-Moll*. Die Faktur dieser Entwürfe zeigt deutlich, dass die Arbeit an dem Stück immer wieder an derselben Stelle stagnierte. Ohne hier jede einzelne Station der Werkentstehung ausbreiten zu müssen, sind zumindest noch zwei dafür bedeutsame Manuskripte zu erwähnen. Der nächste Schritt, der sich exakt nachvollziehen lässt, ist nämlich eine begonnene, wieder gestrichene zusammenhängende Niederschrift, die – allerdings nach Rasur einer früheren Angabe – mit «April 1886» datiert ist (Abb. 2, S. 35). Daran schliesst sich unmittelbar ein Neubeginn zur endgültigen Fassung an, der sich grundlegend von allen vorigen Ansätzen unterscheidet, auch wenn dies zunächst nur marginal erscheinen mag. In der Zwischenzeit trieb Wolf spätestens seit Frühjahr 1886 die Arbeit an separaten Entwürfen kontinuierlich voran: hierbei handelt es sich um das eigentliche Arbeitsmanuskript, an dem grundlegende konzeptionelle Überlegungen, aber auch Brüche und Umbrüche erkennbar sind. In Hinblick auf die formale Organisation und kompositionstechnische Umsetzung lassen sich zwei essentielle Merkmale benennen: (1) eine hohe Anzahl an Studien oder konkreten Entwürfen zur kontrapunktischen Verarbeitung des Themenmaterials; (2) die Einschaltung von separaten, oft nur 4–5taktigen Skizzen, die auf formale und zugleich kontrastierende Erweiterung zielen.

24 Vgl. Brief vom 16. April 1890 (*Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*, hrsg. von Heinrich Werner, Berlin 1905, S. 15).

25 Vgl. Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*, zu Sk 1882–2.

Abbildung 2



Intermezzo für Streichquartett. Abgebrochene Niederschrift und Beginn der zusammenhängenden (vollständigen) Niederschrift, A-Wn Mus. Hs. 19526.

Musikalisch sind dementsprechend solche Skizzierungen in der Regel genau an «Nahtstellen» des Stückes zu lokalisieren und wurden von Wolf parallel zur eigentlich fortlaufenden Niederschrift festgehalten. Teilweise sind sie auch quasi dazwischenklemmt und mit einem Hinweis auf Einbau an späterer Stelle versehen. Eine markante Aufzeichnung in diesem Zusammenhang ist ein längerer Einschub, den Wolf als «Episode im Adagio» bezeichnete und sogar mit eigenem Datum (10.7.) versah. Weder die kurzen Vorentwürfe noch diese «Episode» fanden später Eingang in die Komposition. Offensichtlich entschied sich Wolf letztlich zugunsten formaler Straffung oder Beschränkung. Das vielfältige Experimentieren mit dem Material führte aber in letzter Konsequenz zur Aufsplittung des ursprünglich «glatten» Themas auf die erste und zweite Violine in jeweils zweitaktige Motivsegmente, die für die Verarbeitungstechnik im Stückverlauf konstitutiv sind. Angesichts einer solchen konstruktiv-kritischen Organisation des Stückes, die Wolf in einem intensiven über mehrere Monate dauernden Skizzierungsprozess erarbeitete, lässt sich weder die Vorstellung des «eruptiv» schaffenden Künstlers noch die Hypothese über Wolfs Abwehr gegenüber «bewusster kompositorischer Ökonomie»²⁶ aufrechterhalten.

Nicht zufällig wurden im Verlauf der Ausführungen Stationen aus Wolfs Komponierwerkstatt benannt, die sich genau im Spannungsfeld zwischen schriftlichen Zeugnissen intensiver Skizzenarbeit auf der einen Seite und mitunter langen Phasen des Gärens einer Komposition auf der anderen Seite bewegen. Diese mitunter langen «Inkubationszeiten» sind naturgemäß schriftlich kaum nachvollziehbar; dies besagt jedoch nicht, dass man sie als Phasen absoluter Leere oder Stagnation einstufen kann. Dass sie für den Komponisten als solche empfunden werden und sich dies auch in Briefen an Freunde niederschlägt, ist durchaus nicht ungewöhnlich, handelt es sich doch um Phasen, die noch nicht in ein künstlerisch greifbares Ergebnis münden. Und so bleibt letztlich zu bedenken: ob Spuren zur Persönlichkeit und zu internen Geschehnissen des Schaffensprozesses vielleicht oft auch abseits der wohl kalkulierten, griffigen Selbstdarstellungen zu suchen sind.

24 Vgl. Brief vom 16. April 1890 Hugo Wolf schreibt seiner Schwester, dass von Freuden kleinere, aber wichtige Stationen sind.

26 Dorschel, *Hugo Wolf*, S. 55.

À propos de la musique pour quatuor à cordes de Hugo Wolf, vue par Max Reger

Peter Jost (München)

En mars 1903, peu après la mort de Hugo Wolf, la maison d'édition Lauterbach & Kuhn à Leipzig réussit à acquérir une partie des œuvres post-humes du compositeur. Le travail de vérification en vue d'une éventuelle publication et de révision des partitions inédites fut partagé entre Joseph Hellmesberger (cadet) et Ferdinand Foll, à Vienne, ainsi qu'un jeune compositeur allemand de Munich, avec lequel Lauterbach & Kuhn avait conclu un contrat exclusif depuis le 1^{er} janvier 1903: Max Reger. Celui-ci était bien connu pour son enthousiasme en faveur de Wolf, et se trouvait déjà en train d'arranger pour chant et orgue¹ quelques *lieder* de celui-ci. Ainsi Lauterbach & Kuhn confierent-ils à Reger quelques éditions d'œuvres de Wolf (la *Serenade* dans la version pour orchestre à cordes), et aussi quelques arrangements (les six *Geistliche Lieder* d'après Eichendorff pour chœur d'hommes, l'Ouverture *Penthesilea* et la *Serenade* pour piano à quatre mains). En outre, Reger se chargea de la révision de quelques partitions éditées par Hellmesberger ou Foll (par exemple, la partition d'orchestre de *Penthesilea*, *Christnacht* ou également le quatuor à cordes). A l'occasion de ces révisions, il se plaignit ouvertement d'un grand nombre de fautes et erreurs que les responsables, à savoir Hellmesberger ou Foll, n'auraient évidemment pas remarquées. Malheureusement, toute recherche pour retrouver ces matériels de révisions, probablement des épreuves que Reger avait reçues des éditeurs, est demeurée infructueuse. C'est d'autant plus dommage que l'on sait que Reger ne reculait pas devant de petits changements à dessein de clarifier l'harmonie d'un passage, par exemple. Les travaux d'édition, d'arrangement et de révision des œuvres de Wolf pour Lauterbach & Kuhn occupèrent Reger durant plus de six mois (de mai 1903 jusqu'à février 1904), même s'il ne reçut au total que 650 Mark (500 Mark pour les arrangements, 150 Mark pour les révisions et éditions). Le temps ainsi perdu pour ses propres compositions, qui lui auraient rapporté plusieurs fois cette somme, permet d'estimer le degré de sa vénération pour le maître du lied qui venait de mourir. Au cours de ces travaux naquit et évolua en Reger l'idée d'un article sur les œuvres posthumes de Wolf, qui fut publié en

1 En tout, Max Reger a arrangé dix *lieder* du *Spanisches Liederbuch* et quatre *lieder* d'après Eduard Mörike.

février 1904 dans une nouvelle revue, les «Süddeutsche Monatshefte»². Cet article poursuit un triple but: (1) Bien entendu, Reger veut exprimer son estime pour l'œuvre de Wolf et ainsi attirer l'attention du monde musical sur la qualité de ces compositions à peine publiées. (2) Il profite de cette occasion pour faire de la publicité pour la maison d'édition Lauterbach & Kuhn où toutes les œuvres mentionnées sont parues (y compris ses propres arrangements). (3) Reger évoque l'évolution croissante, au cours des dix années précédentes (1893–1903), de l'appréciation et de la diffusion de la musique de Wolf, et suggère qu'il pourrait en avenir de même de ses propres compositions³.

Il semble bien compréhensible que Reger – se sentant fortement méconnu à l'époque – exagère cette évolution: une décennie auparavant, Hugo Wolf aurait ainsi été complètement inconnu, puis désormais accepté, admiré et acclamé en tant qu'ami et frère spirituel de Franz Schubert: «Vor einem Jahrzehnt gänzlich unbekannt – und heutzutage als Franz Schuberts Freund und Bruder im Geiste von allen Seiten anerkannt, bewundert und bejubelt!»⁴ Malgré son intention de susciter l'intérêt du public, Reger ne renonce pas à une critique des œuvres posthumes de Wolf, éditées ou du moins présentées par ses soins. Il avoue franchement ne pas être enthousiasmé par les *lieder* de jeunesse, également parus chez Lauterbach & Kuhn. Il accepte le principe de leur publication, puisqu'une partie du public est toujours à la recherche de musique sans grands obstacles techniques ni prétentions supérieures, mais leur attribue – en comparaison avec les *lieder* édités par Wolf lui-même – plutôt un rôle pédagogique: «Klein beginnen, gross endigen!»⁵

Il est évident que, dans notre contexte, la critique de Reger relative aux œuvres pour quatuor à cordes de Wolf sera la plus intéressante. On ne trouve aucune mention de l'*Intermezzo*, dont Reger allait définitivement déconseiller aux éditeurs la publication en février 1904, trouvant le style

2 Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, in: *Süddeutsche Monatshefte* 1, 1904, p. 157–164.

3 Cet aspect est souligné par Susanne Popp, in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, édités par Susanne Popp, vol. 1, Bonn 1993, p. 15: «Reger redet von sich und seinem Künstlertum, Wolf wird zur Identifikationsfigur des verkannten Genies, an dem die Mütewelt, allen voran die Kritiker, schwer sündigte.»

4 *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, p. 158.

5 Ibid., p. 161.

hétérogène et la mélodie en partie trop banale⁶. En revanche, Reger loue sans réserve la *Sérénade*, précisément la version dite *Sérénade italienne* pour petit orchestre, qu'il a prise pour l'originale (la version pour quatuor à cordes, également publiée par Lauterbach & Kuhn en 1903, était généralement considérée, à l'époque, comme un arrangement postérieur). Il souligne la sonorité charmante et le coloris ravissant et très singulier («von solch bezau-berndem Klangreiz, von solch bestrickendem, hochoriginellem Kolorit»)⁷, mais conseille tout de même aux chefs d'orchestre un changement de l'instrumentation, voire le remplacement de l'alto solo par un hautbois alto («Alt-Hoboe»)⁸, se référant au manuscrit autographe dans lequel Wolf a primitive-ment confié cette partie à un cor anglais.

Concernant le quatuor à cordes de Wolf en *ré* mineur, Reger le recommande, mais en relevant de prétendus défauts techniques qu'il excuse par le fait qu'il s'agit d'un ouvrage de jeunesse:

«Dass das Werk Mängel hat, ist schon angedeutet worden. Zunächst fällt eine nicht wegzuleugnende, gelegentlich zu bemerkende Unkenntnis des technischen Satzes für Streichquartett sehr ins Auge; sodann ist die Melodik an manchen Stellen noch etwas unfrei. Man fühlt, was der Komponist wollte und nicht erreichte, weil ihm das rein technische Können fehlte. Hier und da hapert es auch mit der Reinheit des Satzes.»⁹

Cependant, en tant de compensation pour les défauts, Reger souligne la grande passion de la composition:

«Dafür entschädigt aber eine herbe, tiefgefühlte Leidenschaftlichkeit der Tonsprache, ein fortreissendes Temperament, das sich besonders in den Ecksätzen stürmisch Bahn bricht [...].»¹⁰

Pour résumer, ce sont deux points que Reger met en relief: la prétendue ignorance de la technique de l'écriture pour quatuor et le langage mélodique contraint. Malheureusement, Reger n'indique pas à quels modèles il se réfère dans l'idéal, ni ne précise les passages où il croit remarquer ces défauts. C'est à nous maintenant qu'il incombe de vérifier ces affirmations.

6 «[...] betr. des Intermezzo kann ich nur das wiederholen, was ich Ihnen schon darüber geschrieben habe. Ich hab's nochmals genau angesehen: zweifellos enthält es wieder fast Geniales; aber wie gesagt, eine gewisse Stilunreinheit, eine gelegentliche nicht wegzuleugnende Trivialität der Melodik – das sind Sachen, die bei Wolf nicht vorkommen sollten! Meine Ansicht ist: daß es nicht absolut notwendig ist, das Stück für sich allein herauszugeben!», *Briefe an die Verleger Lauterbach und Kuhn*, p. 279.

7 *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, p. 161.

8 Ibid.

9 Ibid., p. 160–161.

10 Ibid., p. 161.

Exemple 1: quatuor, 1^{er} mouvement, «Grave», mes. 1–11.

STREICHQUARTETT d-moll

„Entbehren sollst du, sollst entbehren.“

Wien am 20. Januar 1879.

I

Hugo Wolf

Regardons l'introduction du premier mouvement, le «Grave» (mes. 1–41), où nous pouvons trouver déjà quelques passages d'une écriture hors-norme. Au début, sur la base d'une pédale et d'accords pointés, le 1^{er} violon n'articule pas des motifs, mais des gestes: un premier qui descend en notes bien accentuées, et un deuxième doublement pointé en direction ascendante. Dans toute cette introduction, aucune mélodie cohérente n'évolue, tous les points de départ pour un discours se trouvent bientôt rompus. Il résulte une grande tension de ces cellules bien distinctes, renforcée encore par une densité inhabituelle de l'écriture. Les parties moyennes, 2^e violon et alto,

font résonner au cours de la première partie de l'introduction des accords en doubles cordes (mes. 3–4 même triples et quadruples cordes au 2^e violon), donc une sonorité presque orchestrale. On trouvera partout de tels passages, qui sembleraient plutôt destinés à l'orchestre qu'au quatuor à cordes.

Exemple 2: quatuor, 1^{er} mouvement, mes. 136–156.

The musical score for the string quartet's first movement spans four staves across four systems of music. The top system begins at measure 140 with dynamic *p*, featuring a melodic line in the first violin and harmonic support from the other three instruments. Measure 141 shows a transition with *pp* dynamics and a crescendo instruction *D*. The second system starts with *pp* dynamics and includes dynamic markings *pp*, *p ausdrucksvooll*, and *p*, with performance notes *(hervortretend)*. The third system begins with *bass* dynamic markings and crescendo *cresc.* The fourth system concludes with a final crescendo *cresc.* The score uses a mix of common time and 3/4 time signatures throughout.

Prenons l'exemple des mesures 139 suivantes: les instruments plus graves, violoncelle et alto, exécutent des trémolos. Sur cette étendue sonore s'élèvent les violons avec deux motifs en contrepoint. Après deux mesures, Wolf change la disposition en donnant un des trémolos au 2^e violon et le contrepoint mélodique à l'alto. Mais alors les trémolos enserrent comme entre parenthèses la partie d'alto, et le compositeur se sent obligé d'ajouter «her-vortretend» («en dehors») pour faire en sorte que l'on puisse entendre suffisamment la mélodie. Ici, il s'agit d'un passage où la critique de Reger porte sur des défauts techniques. Une telle disposition où des trémolos denses dans les registres bas et moyen entourent une structure mélodique semble très maladroite. Bien qu'il soit assez compréhensible que Wolf veut modifier la structure par un changement de la disposition des parties, une solution différente semble évidente: il faudrait confier le complexe «mélodie et contrepoint» aux voix extrêmes, c'est-à-dire au 1^{er} violon et au violoncelle (dont la sonorité se détache bien, notamment dans le haut de son registre); en revanche, les trémolos seraient joués par les voix moyennes, le 2^e violon et l'alto (à préférer aux registres graves). Le trémolo, un mode de jeu caractéristique des cordes à l'orchestre, n'est pas exclu pour la musique de chambre, mais les grands maîtres du XIX^e siècle l'ont utilisé avec grande prudence – et avec raison, pour assurer que chacune des quatre parties reste en permanence clairement audible.

Jetons un regard sur un autre passage dans le mouvement lent – qui est, d'après les recherches récentes de Margret Jestremski¹¹, définitivement le 2^e mouvement. On peut distinguer trois parties: une première («langsam», mes. 1–52) en guise d'introduction, avec des accords solennels à l'aigu des instruments, rappelant ceux du «Prélude» de *Lohengrin* comme l'ont remarqué presque tous les commentateurs du quatuor de Wolf¹²; puis une deuxième («breit, innig», mes. 52–72), très «cantabile», et une troisième, caractérisée par un grand contraste (mes. 73–85).

Cette dernière section, pareille à une marche, reprend des éléments déjà connus du premier mouvement: une texture pointée en unisson rythmique, sur lequel le 1^{er} violon joue des motifs brefs, très marqués et, une fois de plus, ressemblant plutôt à des gestes qu'à des lignes mélodiques. Après la présentation de ces trois éléments, suivent des passages où ceux-ci se trouvent repris en alternance, mais aussi en se mêlant ou se superposant.

11 Margret Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim etc. 2002, p. 349–354.

12 Par contre, Dietrich Fischer-Dieskau (*Hugo Wolf. Leben und Werk*, Berlin 2003, p. 95) y voit une allusion à l'introduction célèbre («Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottesheit») du 3^e mouvement du quatuor en *la* mineur op. 132 de Beethoven.

Exemple 3: quatuor, 2^e mouvement, mes. 124–131.

Et maintenant, les répétitions rapides de la troisième structure se transforment en trémolo (mes. 126 suivantes). Mais cette fois, Wolf a travaillé celui-ci avec un raffinement plus grand: il alterne des croches en tremolo et des croches normales au 2^e violon, à l'alto et au violoncelle, qui produisent verticalement un effet de décalage. Au-dessus de ce tapis sonore, le 1^{er} violon n'a aucun problème pour jouer son rôle traditionnel d'instrument chantant, parce que l'intonation de la mélodie dans la voix supérieure se distingue sans difficulté.

Revenons au premier mouvement. Il semble très significatif pour le deuxième geste de l'introduction, qui est repris dans le premier thème, que les éléments pointés, toujours dirigés vers le haut, évoluent selon des intervalles extrêmes, secondes et octaves ou même dixièmes. Ainsi, le 1^{er} violon atteint-il très rapidement l'aigu, d'autant plus que Wolf déplace ses structures en montant, afin d'intensifier l'expression.

Exemple 4 (1): quatuor, 1^{er} mouvement, partie principale, mes. 31–46.

The musical score consists of three staves of four-line music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features dynamic markings such as **ff**, **p**, **pp**, and **pizz.**. The middle staff begins at measure 40 with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes dynamic markings like **ppp**, **mf**-cresc., **ff rasch**, **f**, **cresc.**, **p**, **mf**, **m. d. Bg.**, **mf**, **f**, and **p cresc.**. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as **f**, **ff**, **sf**, and **f**.

Si l'on regarde la construction du premier thème dans la partie principale (depuis la mes. 42), lorsque ces éléments pointés se joignent à un motif, répété une tierce plus haut, on voit que la hauteur élevée atteinte, notamment dans la nuance de *forte* et *fortissimo*, risque de déranger l'équilibre sonore de l'ensemble, et de mener à une articulation trop perçante. Dans le passage qui suit, en *la bémol* majeur (mes. 55 et suivantes), la structure décrite se poursuit. Les entrées des voix de ce passage contrapontique s'échelonnent sur une distance de trois octaves, qui augmente à quatre

Exemple 4 (2): quatuor, 1^{er} mouvement, partie principale, mes 47–59.

The musical score for the string quartet's first movement, Partie principale, measures 47–59. The score is divided into three systems of four staves each. Measure 47 starts with a dynamic of *f*, followed by *p*. Measure 48 begins with *sf* and ends with *p*. Measure 49 starts with *sf* and ends with *p*. Measure 50 (indicated above the first staff) begins with *sf* and ends with *p*. Measures 51–52 show a transition with *f*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *f*, *p*, and *f*. Measures 53–54 show *p*, *p weich*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. Measures 55–56 show *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. Measures 57–58 show *f*, *cresc.*, *f cresc.*, *p*, *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. Measures 59–60 show *sf*, *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*.

octaves dans la mesure suivante. L'impression s'impose que le 1^{er} violon est entré une octave trop haut, touchant par sa position plusieurs fois le *la bémol* 3. Ce passage imitatif montre de plus que Wolf ne se soucie guère d'éviter des octaves parallèles (mes. 57: les deux violons; mes. 58: 2^e violon et alto; mes. 61: les deux violons etc.): il s'agit peut-être d'un de ces endroits où Reger avait regretté un manque de pureté de l'écriture («hapert es mit der Reinheit des Satzes»).

Rappelons le deuxième point de sa critique, le langage mélodique «non-libre» (constraint). Ce que Reger veut dire par là n'est pas du tout évident. Mais un rapprochement semble possible par une voie détournée. Reger avait refusé l'*Intermezzo* en renvoyant à la trivialité de quelques lignes mélodiques, tandis qu'il n'opposait aucune critique aux mélodies de la *Sérénade*. La comparaison des commencements de ces deux œuvres peut révéler la base de la critique de Reger.

Exemple 5: *Intermezzo*, mes. 1–19.

Mäßig

Hugo Wolf

The musical score consists of three staves of four-measure sections. The instruments are 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, and Violoncello. The first section starts with dynamic 'p'. The second section begins at measure 10 with dynamic 'p'.

Le thème principal de l'*Intermezzo* se nourrit surtout d'un extrait de la gamme de *mi bémol*, épice par un ton chromatique, mélodie charmante mais très simple. En se prolongeant sur les notes de l'accord de la dominante, ce thème à la syntaxe parfaitement régulière (2+2+2+2 mesures) tourne sur lui-même, n'offrant aucune progression organique. Ainsi Wolf ne peut-il se séparer de cette structure et quitter ce cercle que par une modulation de l'élément central du thème.

L'écriture de la *Sérénade* paraît plus simple que celle de l'*Intermezzo*, et absolument conforme à la tradition des sérénades: des pédales sur la tonique et la dominante dans les voix d'accompagnement (voir ex. 6, 1 et 2). Cependant le thème du début, qui entre après une brève introduction (à partir de la mes. 16) s'étend non seulement sur 29 mesures (!), mais échappe aussi à la banalité au moyen de quelques idées simples mais efficaces. Wolf construit son thème sur une syntaxe irrégulière (4+5+5+3+4+6+2 mes.) et utilise des notes dissonantes mises en relief, par ex. le *do dièse* (mes. 17) ou le *mi* lié pour quatre mesures (mes. 20–23) sur l'accord de *sol* majeur. Par ces procédés, la mélodie au fond assez simple bénéficie d'un certain raffinement. Comme le thème de l'*Intermezzo*, celui de la *Sérénade* finit sur la dominante. Mais le dernier reste ouvert grâce aux couleurs conférées par les notes étrangères au ton, tandis que le premier ne mène qu'à un retour au début, selon un schéma clos. Évidemment, Reger est par principe attaché à des mélodies ou sujets qui contiennent un germe pour l'évolution, de par leur structure mélodique ou harmonique. En plus, il semble préférer l'utilisation de pierres irrégulières pour l'architecture de la syntaxe.

Revenons à sa critique envers les mélodies du quatuor de Wolf (voir ex. 1–3). Bien que l'impression d'ensemble de l'œuvre soit marquée, à peu d'exceptions près, par des impulsions rythmiques pressant constamment le déroulement vers l'avant, il va de soi qu'il faut compenser cette énergie par des passages apaisés. Pour illustrer ces relations, regardons le début du quatuor n° 11 en *fa* mineur (op. 95) de Beethoven, dont certains commentateurs ont affirmé qu'il a joué pour Wolf le rôle d'un modèle (voir ex. 7).

Exemple 6 (1): Sérénade, mes. 1–26.

SERENADE.

Hugo Wolf

Sehr lebhaft.

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncello

p

pp

f

pizz.

p

pp

(Bg.)

pp

f

10

20

Exemple 6 (2): *Sérénade*, mes. 27–52.

30

40

rit. Tempo

Exemple 7: Beethoven, quatuor n° 11, mes. 1-21.

QUARTETT
Beethovens Werke.
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell
von
L. van BEETHOVEN.
Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet.
Serie 6. N° 47.
Quartett N° 11.
Allegro con brio.
Op. 95.
Componirt im October 1810.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

5
13
18

Original Verleger: G. Haslinger qm Tobias in Wien.
B. 47.

En effet, les correspondances avec le début de l'exposition principale («Leidenschaftlich erregt», voir ex. 4) du quatuor de Wolf sont frappantes. Nous trouvons la même texture en unisson, commençant également avec quatre doubles croches, suivie par un passage rythmé où le premier violon évolue en intervalles d'octaves sans aucune prétention mélodique. Mais contrairement à Wolf, Beethoven essaie immédiatement de tempérer cet élan par une progression en blanches ralentissant le mouvement. Il est vrai

que le premier motif (mes. 1) ou du moins la tête de ce motif ne cesse de paraître dans la basse pour rappeler qu'il s'agit là d'un pont vers une nouvelle présentation du thème (à partir de mes. 18), mais ces rappels n'entrent que très discrètement, afin de ne pas déranger l'équilibre entre impulsion et apaisement. Dans ce contexte, la mélodie qui évolue dès la mesure 6 chez Beethoven est, au vrai sens du mot, «libre». En revanche, le motif des quatre doubles croches reste constamment présent chez Wolf, comme s'il s'agissait d'une formule obstinée. Par conséquent, l'énergie énorme du premier thème n'est pas tempérée, mais seulement entretenue par le passage en contrepoint (mes. 55 suivantes, voir ex. 4). La mélodie de ce passage que l'on pourrait prendre, à première vue, pour le deuxième thème et qui est portée en commun par les deux violons, ne peut pas s'épanouir librement, parce qu'elle est liée toujours au contrepoint des double croches. Le contraste est encore augmenté par le fait que la construction des sections chez Beethoven est irrégulière ($2+3+7+4+1$), et que la mélodie dispose de toute liberté d'évoluer. En revanche, Wolf n'abandonne pas la carrure ($2+2+2 \dots$). Le motif de ces double croches ne se tait que tardivement dans le quatuor de Wolf (mes. 75 suivantes; voir ex. 8), et enfin, l'élan cesse de vibrer, mais comme malgré lui-même: regardons les motifs brefs de deux noires en seconde descendante, exécutés par tous les instruments dans tous les registres, rythmiquement décalés. Les mesures suivantes peuvent être décrites comme une étendue sonore peu mouvementée avec beaucoup de liaisons, qui arrêtent définitivement les impulsions initiales. Mais, en revanche, ce passage renonce à toute ligne mélodique. Cela provoque une certaine confusion, parce que, exactement à cet endroit, on attend enfin l'exposition du deuxième thème, caractérisée traditionnellement par la mélodie (voir ex. 8).

Essayons de faire un premier résumé. Nous avons bien trouvé quelques endroits où les remarques critiques de Reger semblent justes. Mais en même temps, il faut donner une valeur relative à ces propos, puisque, considérés globalement, ces «défauts» ne sont pas trop abondants, et en outre, le dernier mouvement n'en montre aucune trace. Et le mouvement passionné du quatuor, son langage expressif, son tempérament impétueux – ce que Reger avait loué par compensation –, semble le verso du recto, qui serait le manque de capacités purement techniques. Un élément semble la conséquence de l'autre, et c'est pourquoi ils se conditionnent mutuellement. La grande passion et la verve de l'œuvre, qui s'expriment dans des indications comme «leidenschaftlich bewegt», «wütend», «entschlossen», «so rasch als möglich», «wild», «resolut», «lebhaft bewegt» ou «sehr lebhaft» conduisent Wolf à laisser de côté le souci de l'écriture.

Exemple 8: quatuor, 1^{er} mouvement, mes. 72–91.

D'ailleurs, concernant ce trait passionné, il n'est pas exclu que Wolf ait pris une autre œuvre pour modèle au delà du genre des quatuors à cordes: l'ouverture *Faust* de Richard Wagner (2^e version, 1855). On trouve des ressemblances frappantes, aussi sur le plan de la construction des thèmes. Peut-être, cette relation, renvoie-t-elle également à la devise du quatuor, tirée de *Faust*: «Renonce, il le faut, renonce!» («Entbehren sollst du, sollst entbehren»).

* * *

Nous voulons suivre une autre piste maintenant pour continuer nos réflexions. Peu après ses travaux d'édition, d'arrangement et de révision des œuvres posthumes de Wolf, Reger lui-même mit en chantier une œuvre nouvelle – un quatuor à cordes – qu'il écrivit durant l'hiver 1903–1904. Si l'on pense à ses commentaires critiques envers le quatuor de Wolf, l'idée s'impose que Reger ait pu être incité à ce travail par la révision de l'ouvrage de celui-ci, dans l'idée de faire naître un meilleur exemple de ce noble genre. Est-ce vraiment par pur hasard que le nouveau quatuor est également composé en *ré* mineur, et se caractérise par de mêmes traits quasi-symphoniques,

Exemple 9: Reger, quatuor, mes. 1–12.

Th. von Gosen zugeeignet

3

QUARTETT

(D - moll)

für

zwei Violinen, Bratsche und Violoncell

Max Reger Op. 74

Allegro agitato e vivace (d.-66-72) Rev. von Theodor Prusse

The musical score consists of three staves: Violin 1, Violin 2, and Cello/Bassoon. The key signature is D minor (one sharp). The time signature varies between common time and 6/8. The dynamics are highly expressive, ranging from fortissimo (ff) to pianississimo (pp). The score includes several performance instructions such as 'pizz.' (pizzicato), 'arco', and 'sf' (sforzando). The vocal parts in the score provide lyrics for the piece.

avec une envergure monumentale? Une influence directe ne peut être démontrée, faute de documents, mais une certaine relation d'une œuvre à l'autre semble évidente.

Le début du premier mouvement est bien apte à illustrer les principes importants de l'écriture de Reger. L'exposition du thème comprend neuf mesures qui se partagent distinctement entre un antécédent de cinq mesures et un conséquent de quatre: une construction irrégulière, mais avec tout de même des césures très claires. Notamment, l'ouverture harmonique en *mi* majeur (dominante secondaire) de la fin des deux parties semble significative. Reger lui-même a donné peu après une analyse de son œuvre pour une première exécution à Francfort, qui a été publiée dans une des revues musicales les plus importantes en Allemagne à l'époque: «Die Musik»¹³. Reger se limite à décrire la forme et les différents thèmes et motifs (illustrés par des exemples musicaux), mais ne consacre que peu de mots à l'écriture (il ne mentionne qu'en passant le *fugato* central du développement du premier mouvement). Ce sont indubitablement les processus de développement, dont Reger donne même quelques détails des modifications harmoniques, qui se trouvent mis au premier plan. La substance de l'analyse consiste en des césures nettes entre les parties où les thèmes et motifs sont présentés, par opposition à celles où, dans une texture très complexe, voire confuse de temps à autre, thèmes et motifs sont travaillés (jusqu'à en être parfois à peine reconnaissables). Reger se soucie d'autant plus de telles césures portant sur la forme globale, qu'il touche dans les parties de pont ou de développement les limites du système tonal, tandis que les parties de l'exposition des thèmes demeurent ancrées dans ce système (malgré leur tendance à moduler). Ainsi, la relation entre thématique et forme est-elle tout à fait une autre que chez Wolf. Celui-ci fait couvrir ces césures par l'énergie énorme des motifs principaux (voir ex. 10).

Selon les critères traditionnels, on parvient à établir le schéma formel suivant pour le premier mouvement du quatuor de Wolf:

- (1) Introduction: mes. 1–41 (motif pointé a)
- (2) Exposition: mes. 42–191
 - partie du 1^{er} thème (avec a) 42–74
 - pont 75–97
 - partie du 2^e thème 98–138
 - thème ou motifs conclusif(s) 139–191
- (3) Développement: mes. 192–229
- (4) Reprise raccourcie de l'introduction: mes. 230–254
- (5) Réexposition: mes. 255–378
- (6) Coda: mes. 379–405

13 Max Reger, «Streichquartett op. 74 in d-moll», in: *Die Musik*, 3^e année, 1903/04, n° 16, mai 1904, p. 244–247.

Exemple 10: quatuor de Wolf, 2^e thème, mes. 92–108.

Il est vrai que le premier thème du quatuor de Wolf possède un aboutissement clair, mais le début du deuxième thème n'est pas facile à déterminer. À première vue, on prend la mesure 98 pour l'entrée de ce deuxième thème, puisqu'à cet endroit le mouvement atteint, après une cadence, la tonalité relative de *ré* mineur, *fa* majeur, donc, selon la tradition, celle du deuxième thème. Mais la forme de ce passage, avec son alternance entre une ligne figurative en basse et des fragments mélodiques, peut donner quelques doutes. Et la reprise de cette partie à la réexposition utilise des éléments, mais pas la forme. En revanche, les accords partiellement liés et

presque statiques (mes. 82 suivantes) dont nous avons déjà parlé (cf. ex. 8), sont répétés dans la même forme. Il faut encore considérer une autre possibilité: si l'on mise sur une exposition plus tardive du deuxième thème, on l'identifiera avec la ligne mélodique des mesures 147 et suivantes (voir ex. 2). Elle aussi est reprise à la réexposition, mais, cette fois, la relation tonale est très inhabituelle. La première apparition de ce complexe à l'exposition figure en *ré bémol* majeur, le retour dans la réexposition en *si bémol* majeur.

Il en va de même pour le début du développement. Le ralentissement du mouvement vif jusqu'à la mesure 191, «*Adagio*», semble indiquer la fin de l'exposition (voir ex. 11). Mais après le retour au tempo, aucun des motifs des thèmes de l'exposition n'est travaillé, au profit d'un petit motif autour d'une note-pivot, qui a été introduit en passant quelques mesures auparavant (v. mes. 178). De plus, on est étonné de la petite envergure (38 mes.) de cette partie par rapport à l'exposition (150 mes.) ou à la réexposition (124 mes.). Par conséquent, il faut dire que la forme de ce mouvement ne se laisse pas partout définir avec clarté (voir ex. 11).

* * *

Considérant ces faits, la question se pose de savoir pourquoi Reger n'a pas abordé cette situation extraordinaire dans son commentaire. Une réponse nette ne s'impose guère, mais si l'on prend en considération le fait que Reger s'est réclamé, à l'époque, d'une appartenance à la modernité, voire à l'avant-garde, peut-être n'aura-t-il pas voulu donner l'impression de critiquer chez Wolf, par souci d'académisme, le manque de perception de la forme. Mais évidemment, le propre quatuor de Reger peut être considéré comme un développement de sa critique. Cette hypothèse est soutenue par un autre élément. Reger essaie soigneusement d'unifier les quatre mouvements par des ressemblances, analogies ou dérivations thématiques. Ainsi, par exemple, le sujet de l'*«Andante sostenuto»* est-il directement dérivé du conséquent du premier thème de l'*«Allegro»* initial, et le deuxième thème du final montre-t-il une ressemblance frappante avec celui du premier mouvement¹⁴.

14 Dans son analyse, Reger parle d'un «*Seitenthema, das absichtliche Ähnlichkeit mit dem Seitenthema des ersten Satzes besitzt*» (*ibid.*, p. 246).

Exemple 11: quatuor, 1^{er} mouvement, développement, mes. 180–195.

rit. 190

Adagio im Tempo

L'unification des mouvements chez Wolf n'est pas assurée par des relations thématiques, mais par des rapports de rythme (par ex. la correspondance entre le commencement du mouvement lent et le passage décrit au premier mouvement, où l'élan est brusquement freiné, ou l'allusion aux passages pointés) ou du tempo agité lui-même. La tradition d'unification des mouvements en eux-mêmes, mais aussi au niveau du cycle entier de l'œuvre, lancée avec importance par Beethoven, a été renouvelée pour le genre du quatuor à cordes par Brahms en Allemagne et, d'une tout autre façon, par Franck en

France. Aucun des musiciens importants n'a jamais mis cette tradition en question, et toutes les œuvres de renom, le premier quatuor de Zemlinsky (1896), le premier de Schoenberg (1897), celui de Magnard (1902) ou bien le troisième de Reger (1903/04), s'y conforment. Le quatuor de Wolf, toutefois, abandonne la priorité des relations thématiques en faveur de la vigueur de l'expression, à laquelle se trouve confié le rôle unificateur. Dans ce sens précis, la place de ce quatuor à cordes est véritablement singulière¹⁵.

15 Dans une autre perspective, Friedhelm Krummacher a récemment également souligné l'indépendance du quatuor envers la tradition du genre (F. Krummacher, *Das Streichquartett*, vol. 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber 2003 [= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 6,2], p. 212).

Voix de l'auteur, voix des personnages – Fonction et registre stylistique des «Lieder» dans *Der Corregidor*

Luca Zoppelli (Fribourg)

Le seul opéra achevé par Hugo Wolf a fait l'objet, au fil des décades, d'un jugement critique peu favorable. Si, d'un côté, personne ne saurait mettre en question l'inventivité musicale et la qualité expressive de plusieurs pages de cette partition, il existe par ailleurs un certain consensus à l'égard de son efficacité dramatique limitée. Wolf aurait notamment eu des difficultés à maîtriser les relations internes et les statuts d'un texte complexe conçu pour le médium théâtral, ce qui serait d'ailleurs attesté par ses interminables recherches visant à identifier aussi bien des sujets dramatiques adaptés à sa vision du théâtre musical que des formes concrètes pour les transposer sur la scène musicale.

Je dois commencer par déclarer qu'au fond je partage ce regard sceptique sur le *Corregidor*. Il me semble cependant que les argumentations habituellement alléguées pour expliquer ce déficit d'efficacité dramatique sont trop simplistes: elles relèvent à la fois d'un parti pris idéologique, et d'une certaine pauvreté d'outils d'analyse en ce qui concerne l'étude spécifique des statuts de la dramaturgie musicale.

Le reproche habituellement adressé au *Corregidor* est d'être constitué par une série interminable de numéros clos au caractère de chanson, une chaîne de Lieder donc, ce qui priverait l'opéra d'un véritable caractère «dramatique», et qu'on devrait naturellement imputer aux automatismes du compositeur de morceaux lyriques qu'était, en première ligne, Hugo Wolf. Probablement c'était déjà cette perspective – en sus de l'usage parfois obsédant des *Leitmotive* – qui poussait Gustav Mahler à juger le *Corregidor* comme «quelques motifs placés les uns après les autres, ce qui ne suffit pas, aujourd'hui, pour faire un opéra»¹; et même des commentateurs qui ont une profonde sympathie pour Wolf et une grande connaissance de son œuvre, comme Frank Walker et Susan Youens (cette dernière parle d'une «tentative de comprimer les *Meistersinger* à la taille du Lied»²) semblent incliner à cette perspective.

1 Margarete Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, Tutzing 1984, p. 250.

2 Susan Youens, *Hugo Wolf. The vocal Music*, Princeton 1992, p. 311.

Probablement, surtout au début d'une telle tradition critique, un préjugé idéologique assez répandu dans les milieux postwagnériens jouait défavorablement: celui qui voyait en l'opéra à numéros clos un genre commercial et inférieur, dépassé par l'évolution du *Musikdrama* et donc à rejeter. D'autant plus que, de l'autre côté, le même Wolf était prisé justement pour ce qui semblait une sorte de «wagnérisation du Lied» (une perspective critique qui, elle aussi, n'est plus automatiquement acceptée, aujourd'hui, par les musicologues). Dans la mesure où les auteurs qui étudient l'œuvre de Wolf ont été, de par leur origine intellectuelle, plus ou moins influencés par les prémisses implicites de l'esthétique théâtrale postwagnérienne, cela pouvait paraître un dérapage. En plus, ces numéros clos avaient généralement un caractère de chanson, genre d'expression lyrique qui, dans une telle perspective, semblait réfractaire à toute intégration dans un cadre dramatique plus vaste.

En réalité, si l'on devait condamner *Der Corregidor* à cause de cette prétendue faute, l'enfer où il serait abîmé le verrait en très bonne compagnie, entouré d'une série de chefs-d'œuvre qui vont au moins de l'*Orfeo* de Monteverdi à *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann. En d'autres termes, la stratégie qui consiste à construire un opéra principalement sur une série de morceaux de musique qui sont chantés en tant que tels par les personnages – des morceaux qui ont un statut musical à l'intérieur du cadre fictif de l'action scénique, des morceaux donc qui seraient chantés aussi dans un drame parlé ou dans un film, parce que ce sont les personnages qui sont en train de produire de la musique – cette stratégie est bien connue dans l'histoire du théâtre musical, et on pourrait même dire qu'elle a été tout simplement prédominante à l'intérieur de certaines traditions (l'opéra français, par exemple, au cours d'une bonne partie de son histoire). Il n'est pas question de retracer ici une chronologie ni une théorie esthétique de l'usage de la musique sur scène; il suffit de rappeler qu'une telle démarche était bien normale, par exemple, pour l'opéra comique français du XIX^e siècle, dans les partitions de compositeurs que Wolf admirait³ comme Daniel Auber et Georges Bizet. On connaît le poids de l'influence d'une partition comme *Carmen* sur la vision wolfienne du théâtre musical; mais il faut souligner que *Carmen* est justement un exemple d'opéra comique tardif, où la constellation des personnages et le système des rapports qui s'établit entre eux résulte d'un réseau de musiques sur scène – de chansons – attribuées aux personnages.

³ Peter Andraschke, «Spanische Stunden. Hugo Wolfs Bemühungen um die Oper», in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993*, Chemnitz 1998, p. 171.

Mieux encore, il faut rappeler que cette «recette» française avait eu une énorme influence sur Richard Wagner à l'époque de son séjour parisien; que *Der fliegende Holländer*, par le biais de sa structure fondée sur un jeu symbolique de chansons opposées, est une parfaite application des stratégies dramatiques de l'opéra comique parisien, comme on le reconnaît largement aujourd'hui, et que *Tannhäuser* repose sur des principes de construction similaires; finalement, que même après avoir établi l'édifice esthétique du *Musikdrama*, Wagner réalise le miracle que sont les *Meistersinger*, un drame tellement fondé sur le principe de l'usage des chansons sur scène, que son sujet même porte sur une compétition de chant. Et l'on sait bien que, selon l'aveu explicite de Wolf, «sans les *Maîtres chanteurs* la musique du *Corregidor* n'aurait jamais été composée»⁴. Wolf admirait aussi Berlioz, dont la *Damnation de Faust* – pas un opéra au strict sens du terme, mais quand même une partition que Wolf avait bien présente à l'esprit⁵ tandis qu'il travaillait au *Corregidor* – est constituée aux 80% de musiques sur scène.

Dans l'ensemble de ce répertoire, la musique produite par les personnages à l'intérieur du cadre fictif de l'action revêt de nombreuses fonctions, qui peuvent intervenir séparément ou en même temps:⁶ de la création d'une certaine couleur locale, au jeu symbolique qui consiste à éclairer la géographie des groupes et des alliances à l'intérieur de la constellation de personnages, jusqu'à la création d'un effet de perspective qui rallie le spectateur au point de vue du personnage qui écoute, et finalement – dans le cas des *Meistersinger* – jusqu'à la réflexion métalinguistique sur le rapport entre norme formelle et individualité créatrice. Le principe structurel de la *Liederoper*, si on peut l'appeler ainsi, était donc bien établi. Il ne saurait être responsable de l'échec dramaturgique, si échec il y a, du *Corregidor*.

Le problème ne se situe donc pas au niveau de la discontinuité formelle, ni de l'hétérogénéité des structures temporelles qui en résultent. Ces deux éléments fondent, en principe, toute dramaturgie musicale. Le point sensible, à mon avis, est un autre, notamment celui du traitement des rapports entre l'auteur de l'énonciation musicale et le registre linguistique choisi. Un point que je suis obligé d'illustrer par un bref détour théorique.

Le statut de l'énonciation linguistique sur scène est, en principe, assez simple: les personnages dialoguent entre eux comme ils le feraient dans la réalité,

4 «Ohne die *Meistersinger* wäre die Musik zum *Corregidor* nie komponiert worden»; lettre à Rosa Mayreder, 1 juin 1895 (Hugo Wolf, *Briefe an Rosa Mayreder* mit einem Nachwort der Dichterin des «Corregidor», hrsg. von Heinrich Werner, Wien 1921, S. 23).

5 Peter Cook, *Hugo Wolf's 'Corregidor'. A Study of the Opera and its Origins*, London 1976, p. 58.

6 Cf. Luca Zoppelli, «Stage Music in Early Nineteenth-Century Italian Opera», in: *Cambridge Opera Journal* 2, 1990, p. 29–39.

et même si l'auteur de la pièce soumet leur langage à une certaine stylisation, plus ou moins accentuée, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un «discours direct». Dans le cas du théâtre en musique, toutefois, la situation est plus complexe. La musique y constitue, en principe, une strate superposée, dont la responsabilité linguistique revient au compositeur, ce qui était déjà assez clair, par exemple, pour Saint-Évremond au XVII^e siècle: «L'idée du musicien va devant celle du héro dans les Opéras [...]. L'esprit ne pouvant concevoir un héro qui chante, s'attache à celui qui le fait chanter, et on ne saurait nier qu'aux représentations du Palais Royal on ne songe cent fois plus à Baptiste [Lully] qu'à Thésée ni à Cadmus».⁷ C'est justement cette présence linguistique importante et ininterrompue de l'auteur qui permet de parler, selon des études récentes, d'un statut narratif au moins implicite dans la structure communicative du théâtre en musique. Finalement, comme j'ai essayé de le démontrer ailleurs,⁸ ce statut narratif implicite n'est pleinement exploité qu'au XIX^e siècle (le «grand siècle» du roman, justement) par une multiplication des techniques qui permettent au compositeur de rendre sa voix perceptible: une voix qui dévoile ce que le personnage ne dit pas, qui relie l'action présente au passé et au futur au moyen de prolepse et analepses, qui insère des commentaires, etc. Or, ces techniques sont nombreuses et très différentes entre elles, mais on peut bien dire que la plus performante d'entre elles est le *Leitmotiv* wagnérien, par lequel un narrateur omniscient assure à tout moment une médiation linguistique intégrale.

Il y a cependant une exception importante, celle justement où le statut musical de la communication est impliqué dans l'action du personnage: la musique sur scène. En ce cas, le chant prend un caractère de citation, de discours direct; c'est le personnage qui chante, c'est à lui que revient la responsabilité grammaticale de l'énonciation musicale.

Ce statut différent oblige le compositeur à réfléchir davantage aux implications des registres linguistiques concernés. Les historiens de la littérature savent bien que le choix du registre attribué au discours direct des personnages dans la narration a des implications profondes. L'auteur peut choisir un maximum de «réalisme» – faire parler les personnages selon les circonstances sociales, géographiques, culturelles qui les déterminent – ou bien tout «traduire» dans son propre langage standard; il peut suivre la même démarche pour tous les personnages d'une œuvre, ou bien différencier le traitement afin de créer des perspectives spéciales, etc. Il en va de même pour le traitement de la musique sur scène. En principe, le statut de «dis-

7 Saint-Evremond, «Sur les Opera. A monsieur de Bouquinquant», in: *Œuvres meslées*, tome XI, Paris 1684, pp. 86–7. Ed. facsimile in: *Textes sur Lully et l'opéra français*, Genève 1987.

8 Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994.

cours direct» implique un certain degré de distance entre le langage musical (forme, mélodie, syntaxe, harmonie) utilisé par le personnage et celui qu'on pourrait normalement attribuer à l'auteur, ou bien, pour mieux dire, au «narrateur». Quelques petites touches suffisent à évoquer un langage «autre» que celui du discours standard. En effet, au XIX^e siècle, la musique sur scène est souvent utilisée pour évoquer une couleur locale, géographique ou historique. Mais le potentiel de cette démarche réside bien évidemment en ce que le jeu subtil des relations qui s'instaurent entre les registres des différents personnages, et encore entre ces derniers et le registre «neutre» de l'auteur, détermine les perspectives d'identifications, les systèmes axiologiques, le réseau des signifiés d'une œuvre. La constellation des registres linguistiques (historicisme et orientalisme) qui définit le système des valeurs dans *Samson et Dalila*, ainsi que le jeu très subtil, aux distinctions savamment atténuées, qui relie musique de scène et chant de convention dans les *Meistersinger*, afin de construire une certaine image des relations entre art et société, sont deux exemples splendides des résultats qu'on peut obtenir par la manipulation des registres dans le cadre de la musique sur scène. Il n'existe pas de règles *a priori*, mais un champ de possibilités qui attendent d'être exploitées selon une stratégie précise: il s'agit de décider, *qui chante comment, et pourquoi*.

Est-ce qu'une telle stratégie a été poursuivie avec cohérence dans le *Corregidor*? À mon avis, non, et c'est là que réside le défaut principal de cette partition. Il y en a d'autres, tels que l'inutile verbiage qui alourdit les parties finales du troisième et du quatrième acte et qui oblige parfois le pauvre Wolf à noyer dans le brouillard des *concertati* des répliques essentielles à la compréhension des relations interpersonnelles, ou encore certains épisodes inutiles, insérés pour la seule raison qu'ils permettaient à Wolf de se mesurer sur le terrain stylistique des *Meistersinger*. Mais ce sont finalement des défaut localisés, des détails. En revanche, le manque de stratégie en ce qui concerne le traitement des musiques sur scène empêche les différents personnages d'acquérir une voix autonome qui puisse les situer les uns par rapport aux autres, et tous par rapport à la voix du narrateur musical, ce qui touche le cœur de la dramaturgie de l'œuvre.

Le livret du *Corregidor* – écrit par Rosa Mayreder – inclut au moins une douzaine de passages dont on peut dire, par la lecture attentive du contexte, qu'il s'agit de musiques sur scène, morceaux chantés par les personnages à l'intérieur de l'action fictive. Pour certains d'entre eux, une marge d'incertitude demeure, surtout à cause du caractère ambigu des structures métriques sous-jacentes. Normalement, une chanson chantée en tant que telle par le personnage est identifiée par une structure métrique en forme fixe qui se distingue clairement aussi bien des passages dialogués que des formes lyri-

ques usuelles à l'opéra. Malheureusement, le livret du *Corregidor* est écrit d'un bout à l'autre selon un regroupement strophique des vers typique de la chanson. C'est une situation assez paradoxale, étant donné que le livret d'opéra de cette période, et plus encore celui du *Musikdrama*, évoluait plutôt vers une dissolution des structures métriques rigides qui devait rendre possible l'essor de ce qu'on appelle aujourd'hui *Literaturoper*, c'est-à-dire la mise en musique d'un texte théâtral non conçu pour la musique, et donc dépourvu de la structuration métrique réputée autrefois nécessaire pour un livret. Ici, au contraire, pratiquement chaque ligne du texte rentre dans un système strophique rigide.

Il en résulte un manque de distinction entre passages qui devraient avoir un statut communicatif assez différent: chaque passage monologique pourrait être une chanson (et le compositeur aurait un fondement technique pour le traiter dans le style d'une chanson). Au début du troisième acte, par exemple, Frasquita se trouve seule à la campagne en pleine nuit. Elle adresse une apostrophe à la lune («Neugier'ger Mond»), qui pourrait bien, de par sa structure en deux strophes de sept vers brefs et isométriques, à l'exception du dernier de chaque strophe, constituer la citation d'un texte préexistant, dont Frasquita se rappelle à cause de sa situation actuelle, et qu'elle chante pour se donner un peu de courage. Cependant, comme le livret abonde en structures semblables, et que le cadre de l'intrigue n'exige pas forcément que Frasquita chante à ce moment, il pourrait être aussi un texte monologique silencieux, qui serait sonorisé en vertu du code linguistique de l'opéra, et notamment en forme d'air. À l'écoute, c'est cette dernière solution qui l'emporte: Wolf en effet met en musique ce texte en forme totalement *durchkomponiert*, sans que rien ne fasse allusion au caractère de chanson préexistante, et il utilise un élément leitmotivique lié à l'amour entre Frasquita et Lukas. Or, comme la manipulation d'un système de *Leitmotive* révèle la présence esthétique du narrateur omniscient, un segment qui en profite largement ne peut guère être reçu comme émanation de la voix du personnage – comme musique sur scène. Le livret de Rosa Mayreder, donc, a d'énormes responsabilités dans la maigre réussite dramaturgique de l'opéra, non seulement à cause des défauts de construction de l'intrigue qu'on lui a souvent reprochés mais aussi – je dirai plus encore – pour avoir fourni à Wolf un organisme métrique totalement indifférencié, qui se refuse à une structuration significative des composantes musicales. Il est vrai que, à ce qu'il paraît, cette attitude était totalement partagée, voire demandée par le compositeur lui-même.⁹

⁹ Andreas Eichhorn, «*Ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde*. Anmerkungen zu Hugo Wolfs Oper *Der Corregidor*», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1997, p. 203.

En ce qui concerne les chansons qui sont clairement des chansons (parce que c'est le contexte de l'intrigue qui l'atteste), il faut vérifier dans quelle mesure le traitement de Wolf vise à souligner ce caractère de produit musical de la voix du personnage. Les paramètres qui peuvent contribuer à déterminer ce caractère sont nombreux. Il y a d'abord un décalage de registre par rapport à ce qui entoure le morceau, et la création d'une mise en cadre, d'un seuil, notamment grâce à l'arrêt du discours musical avant le début de la pièce. Ensuite, la chanson est censée respecter sa structure strophique par le retour, littéral ou varié, de la même musique à chaque strophe; pratiquer un type d'écriture relativement simple en ce qui concerne le traitement de la syntaxe, de l'idiome tonal etc. (et cela donc en opposition à la subjectivité du langage musical complexe de la fin du XIX^e siècle, la «langue du narrateur»); finalement, elle peut utiliser d'une façon plus ou moins marquée certains éléments de couleur locale qui l'enchaînent au milieu culturel qu'on suppose être celui du personnage. Le compositeur peut bien évidemment combiner tous ces paramètres à son gré, pourvu que la géographie musicale qui s'en dégage ait une certaine cohérence et lisibilité; qu'elle contribue, donc, à définir un jeu de personnages et de rapports.

C'est précisément cela qu'on a de la peine à retrouver dans le *Corregidor*. Si l'on prend d'abord en considération la distribution des chansons, pas moins de six d'entre elles sont confiées à Frasquita, tandis que Repela en reçoit deux, Lukas, Don Eugenio et Pedro une chacun. Le deux chansons de Repela (en fait, un madrigal amoureux et une sérénade parodique), deux morceaux qui jouissent d'un fort effet cadre et d'une tendance ironique au pastiche, sont bien évidemment calculées pour obtenir un effet de réification distanciée du personnage, donc pour souligner son statut comique (ce qui, en plus, est une nouveauté par rapport au personnage correspondant de la nouvelle de Alarcon). Par là, Repela est donc présenté comme un personnage bien profilé et cohérent.

Par contre, on ne voit pas ce que Wolf a voulu faire en submergeant le rôle de Frasquita de chansons, tandis que Lukas, son partenaire structurel, ne doit chanter qu'un petit «objet scénique» constitué par la chanson du vin d'Espagne, qui a une fonction directe dans l'intrigue (comme tout le monde doit boire un verre à chaque retour du refrain, au bout de six strophes Lukas a réussi à se délivrer de l'Alcalde et de ses hommes, qui le retenaient chez eux). Le rôle de Lukas, peu riche en chansons, est dédommagé par le grand monologue presque «tragique» qui constitue le coeur du troisième acte, mais il est clair que par ce biais les deux protagonistes reçoivent un traitement très différent, qui en fait les éloigne énormément l'un de l'autre: tandis que Lukas est nuancé par les innombrables détails psychologiques que permet le langage narratif centralisé du *Musikdrama*, Frasquita est presque repoussée dans l'univers structural de l'opéra-comique (bien qu'ensuite le

traitement musical soit assez nuancé, ce qui cause des difficultés ultérieures).

Une explication est possible: étant donné que la musique sur scène, en perçant le cadre de la fiction, rallie le spectateur au point de vue des autres personnages qui écoutent, les nombreuses chansons de Frasquita auraient pour fonction de nous faire partager le regard par lequel les hommes la contemplent, donc le désir qu'elle suscite (c'est à peu près la stratégie adoptée par Bizet à l'égard de Carmen). Il faudrait cependant, pour ce faire, que le langage de ces chansons se présente, au moins à la surface, comme «standard», donné, correspondant au registre linguistique moyen de ce type de pièce: en somme, que ces chansons conservent le caractère d'une pièce «vue de l'extérieur» (ce qui fait justement le charme des numéros de *Carmen*).

Au contraire, Wolf traite la plupart de ces textes comme il traite les textes de ses propres Lieder, c'est à dire par une lecture subjective et nuancée qui renonce au symétries strophiques et à la stabilité tonale qui en principe devraient y régner; seules des allusions passagères à certaines figurations typiques de la musique populaire espagnole dénotent, de loin et pas toujours, le statut de ces numéros. Par une lecture subjective des textes, semblable à celle qu'on pourrait faire dans le cadre «isolé» d'une pièce lyrique, Wolf superpose sa voix – la voix du narrateur, voire de l'auteur empirique – à celle du personnage, et contredit malheureusement la fonction que ce même texte devrait avoir dans le cadre d'un drame: celle d'une simple composante d'une structure de relations. Cela est bien évident, par exemple, pour le Lied «In dem Schatten meiner Locken», qui fait aussi partie du *Spanisches Liederbuch*. Bien que fondé sur un rythme de fandango, qui assure une certaine «couleur locale», il est traité d'une façon très nuancée, riche en arrêts et détours, conformément à l'ambiguïté subtile des attitudes du «moi lyrique» féminin par rapport à son amoureux endormi.¹⁰ Dans le contexte de l'opéra, et de façon semblable au fandango précédent, il devrait plutôt servir d'objet scénique, un objet sonore par lequel Frasquita éveille à la fois le désir et les espoirs du Corregidor qui l'écoute, pour ensuite les tromper. La perspective subjective de la mise en musique étant inadaptée, la situation dramatique perd son efficacité.

Le traitement de la chanson semble au contraire plus typique, plus conforme à un certain souci de préserver l'autonomie du registre du personnage, dans la belle scène du deuxième acte où, restée seule la nuit à la maison, assise au rouet près de la cheminée, pour passer le temps et pour se donner du courage, Frasquita chante l'une après l'autre trois chansons. Ces chansons

¹⁰ Ce passage fait l'objet d'un commentaire très intéressant de la part de Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999, p. 21–30.

qu'on suppose populaires sont précédées par un vers d'introduction («je veux veiller jusqu'à l'aube»), et interpolées par deux fragments de monologue où Frasquita repense aux événements de la soirée et s'interroge sur ce qui est en train d'arriver à Lukas; la troisième chanson est finalement interrompue au cours de la troisième strophe par les cris du Corregidor, tombé dans le ruisseau.

Le modèle pour cette scène est d'ailleurs facile à reconnaître, ou du moins il l'aurait été à l'époque de Wolf: dans le deuxième acte d'*Hans Heiling* d'Heinrich Marschner, Gertrude, mère d'Anna, fiancée du protagoniste, passe la nuit au rouet près du feu en attendant sa fille qui ne rentre pas: elle chante des fragments d'une chanson populaire, interrompus par des passages en forme de mélodrame, où elle se demande ce qui pourrait être arrivé à Anna. Dans la page de Marschner, le décalage d'écriture entre le chant du Lied et le parlé du mélodrame facilite la lecture des statuts de l'énonciation; mais Wolf aussi a pris soin d'encadrer les chansons de Frasquita pour qu'aucun doute ne demeure à l'égard de leur statut.

Il faut plutôt s'interroger sur leur fonction. En cet instant Frasquita est seule sur scène: aucune stratégie de focalisation n'est donc active, et les trois chansons n'ont donc que la tâche de mieux dessiner le caractère du personnage face au public.

Bien qu'aucune de ces trois chansons ne soit traitée en forme strophique, elle font toutes référence à un certain registre simple, parfois *volkstümlich*, qui pourrait bien viser à la création d'une langue musicale du personnage. Malheureusement, ce registre n'est pas homogène: la première chanson, «Flackerschein, ich blase» (2 strophes), présente un motif assez profilé, comme celui d'une chanson enfantine, mais l'attention est centrée sur l'évocation orchestrale, à la Wagner, des images énoncées par le texte. La deuxième, «Schleichen die bösen Gedanken» (2 strophes), ressemble un peu à une sorte de Lied im *Balladenton* à la Schumann; la troisième, sur un texte épique «Auf Zamora geht der Feldzug» (3 strophes), fait allusion à la tradition de la chanson mauresque. Chacune constitue, en soi, une belle tentative de médiation entre les données d'un code poétique et musical préexistant et l'inventivité musicale de l'auteur; mais l'ensemble manque son but, parce qu'il n'arrive pas à nous restituer une voix et donc une image cohérente du personnage, tandis que dans la scène de Marschner, la même structure était réalisée par les fragments d'une seule chanson.

Un dernier point sur lequel j'aimerais m'arrêter concerne le traitement des frontières, des «seuils» qui séparent les musiques sur scène des autres passages. La clarté de la stratégie dramatique exige qu'on comprenne toujours bien, sans ambiguïtés, où cesse la chanson et où commence le chant de convention. Cela n'empêche évidemment pas que des éléments de la chanson soient réutilisés, en tant que citations ou allusions, au-dehors de

ses frontières; mais il est quant même nécessaire, justement pour activer la signification du mécanisme de renvoi, qu'au début l'auditeur n'aie aucun doute sur le fait que tel ou tel matériel constitue à l'origine un élément du registre linguistique du personnage. C'est bien cela qui donne un contenu dramaturgique à son éventuelle réélaboration en d'autres contextes, cela qui motive son réseau de signifiés: une stratégie qui est souvent utilisée, avec des résultats splendides, dans les *Meistersinger*. Dans les pages du *Corregidor*, au contraire, ce principe n'est pas toujours respecté.

Un exemple frappant est constitué, à mon avis, par la première chanson de Frasquita juste après le début de l'œuvre, «Kommt ein Knabe her des Weges»: à vrai dire, un autre passage pour lequel on n'a pas la certitude absolue qu'il soit une «chanson». Cela est quand même assez probable, du fait que le texte constitue une sorte de comptine ou de chanson populaire, qu'on pourrait imaginer improvisée par Frasquita pour faire allusion, dans le style d'un reproche amical et sympathique, au fait que son mari donne hospitalité à tout le monde: tout renvoie aux caractères typiques d'une musique sur scène. Cependant, la chanson débute sans préparation (sans «cadre»), à la suite du complexe leitmotivique précédent: elle se fait d'abord reconnaître comme musique sur scène par la structure symétrique de la première période (deux phrases de deux mesures qui correspondent aux 2 premiers vers du texte); la régularité et le syllabisme des figurations rythmiques. Ensuite, déjà au cours de la deuxième période, la symétrie se dissout (2 vers font une phrase unique de 3 1/2 mesures). La deuxième strophe du texte respecte une claire symétrie phraséologique, mais la seconde moitié met en danger la perception de son caractère populaire par un déplacement momentané à la napolitaine. La troisième strophe est bien régulière au niveau de la phraséologie, mais instable au niveau tonal, et au moment où la voix réjoint la tonique initiale *Fa*, l'orchestre, tout en reprenant les éléments motiviques de la voix, est déjà en train de moduler pour préparer la réponse de Tio Lukas. De plus, cette réponse qu'on doit imaginer comme une section de dialogue continue dans un style d'écriture similaire: on y retrouve certains aspects de l'intonation et même le *Leitmotiv* liés à Frasquita.

Wolf semble donc d'abord nous suggérer qu'on est en train d'écouter la voix du personnage; mais, avant que le numéro soit achevé, son statut semble changer, et finalement il fusionne avec le dialogue suivant, dont le statut est bien évidemment autre. Certes, il se peut que cette stratégie d'ambiguïté soit calculée, mais même si c'est le cas, le calcul est faux en ce qui concerne sa réussite dramatique.

Je suis donc de l'avis qu'on sera obligé de souscrire au jugement traditionnel selon lequel, malgré la qualité de plusieurs de ses pages, le *Corregidor* n'est pas un opéra totalement réussi sur le plan dramatique. Mais cela n'a rien

à voir avec le prétendu caractère statique que lui confèrent les nombreux numéros clos (celui de la continuité étant un fantôme idéologique mais pas un critère de qualité), ni au manque d'action extérieure (la théorie du drame reconnaît depuis longtemps que l'action extérieure n'est à la rigueur pas un élément primordial de la tension dramatique, comme le prouvent bien des textes miraculeux tels que *Bérénice* de Racine).

Dramatique, cela signifie créer une constellation de personnages dont les différentes voix, pour activer un réseau de relations réciproques, doivent avoir leur particularité, leur «ton», qui ne coïncide pas, ou pas toujours, avec celui de l'auteur. Avec tout son souci pour la nuance psychologique de la mise en musique, Wolf a peut-être oublié ce que les grands auteurs pour le théâtre – ainsi que les grands romanciers – savent bien: que l'auteur ne doit pas superposer, multiplier sa sensibilité subjective pour chaque personnage qu'il rencontre, mais qu'il doit veiller à ce que les personnages prennent chacun leur propre voix. Situation paradoxale, donc: d'un côté, grâce à son jeu de références topiques, le Lied wolfien semble parfois suggérer un dialogue entre plusieurs «moi lyriques»; de l'autre côté, par excès de registres internes, les personnages de son opéra «explosent», et finissent par renvoyer au seul sujet lyrique de l'auteur Hugo Wolf.

Quelle pourrait être la cause de ce manque de recul, de perspective dramatique? Le manque d'expérience théâtrale? Une personnalité difficile, renfermée, qui avait une certaine tendance à l'égoïsme, à se focaliser sur l'expérience personnelle? L'habitude du compositeur de Lieder de traiter tout texte dans une perspective «lyrique», c'est à dire (selon la tripartition goethéenne des «Naturformen» – épique, lyrique, dramatique – normative au XIX^e siècle¹¹) très subjective et vécue, réinterprétée, de l'intérieur? On sait en effet que les principaux maîtres de ce genre, comme Schubert et Schumann, n'ont finalement pas réussi d'une façon convaincante dans l'opéra, tandis que d'autres – Brahms, Mahler – ont tout simplement évité de s'y essayer... Ou bien est-ce la poétique romantique de l'art comme confession totalement subjective, qui en rendant suspect, aux yeux d'un certain milieu culturel, l'opéra (genre où l'auteur doit «faire parler les autres»), avait finalement acculé les compositeurs intéressés dans un réseau inextricable de contradictions esthétiques?¹² Toute réponse à cette question me paraît pour l'instant prématurée.

11 Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, éditions du Seuil, 1979.

12 Cette dernière question était assez brûlante, au XIX^e siècle, aussi en ce qui concerne la musique religieuse. Dans quelle mesure le compositeur d'une messe doit faire appel à sa foi personnelle? Cf. Luca Zoppelli, «Eine Erzählung im Kirchengewande? Liturgische Struktur und narratologische Perspektive in Verdis *Messa da Requiem*», in: *Musiktheorie* 18 (2003), pp. 21–37.

Le cas Wolf: Wolf – Wagner – Nietzsche

Stéphane Goldet (Paris)

Le Cas Wagner, publié par Friedrich Nietzsche en 1889, marque le «retournement» officiel de Nietzsche contre l'idole de sa jeunesse – ce compositeur dont il avait découvert les drames musicaux encore adolescent, et que, devenu jeune professeur à Bâle, il allait visiter à Triebschen, le cœur battant. Mais, on le sait bien, toute l'œuvre de Nietzsche à partir de Bayreuth (dont il visite la première édition, en 1876) est un long, difficile et douloureux travail d'arrachement à l'emprise de Wagner. Car à Richard Wagner, à sa musique, et à l'Idée qu'il incarnait en art, Hugo Wolf et Nietzsche, avant même d'avoir vingt ans l'un et l'autre, s'étaient livrés corps et âme. Dans un cas comme dans l'autre, Wagner fut la grande affaire de leur vie.

C'est de cette affaire à la fois singulière et triangulaire dont il va être ici question.

Du côté de Wolf, vite nommé par ses partisans comme ses détracteurs le «Wagner du lied» dès les premiers articles sur lui, la situation est la suivante: entre la wagnérolâtrie du jeune adolescent de 15 ans qu'est Wolf écrivant à ses parents, leur annonçant, quelques semaines après sa propre arrivée à Vienne, que Wagner en personne y est pour diriger la représentation de deux de ses drames, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, («je suis devenu wagnérien sans avoir eu encore la moindre idée de sa musique»¹) et ses déclarations de 1891 – l'année où après avoir fini son recueil de *Lieder espagnols*, le compositeur allait s'immerger dans son recueil italien (*Italienisches Liederbuch*) – et où Bayreuth serait pour lui un calvaire², la question de l'analogie avec Nietzsche peut être posée.

1 Lettre à ses parents du 23 novembre 1875, in: *Hugo Wolf, Vom Sinn der Töne: Briefe und Kritiken*, hg. v. Dietmar Langberg, Reclam, Leipzig 1991, p. 30–31.

2 Voir les lettres à Melanie Köchert de juillet 1891 in: Franz Grasberger (ed.), *Hugo Wolf. Briefe an Melanie Köchert*, Hans Schneider, Tutzing 1964, pp. 44–47: «Sauf Humperdinck, tout le monde me dégoûte ici» (20 juillet 1891; ibid., p. 46); «Si au moins j'avais écouté la petite voix qui me chuchotait de ne plus aller à Bayreuth» (21 juillet 1891; ibid.).

Wagner, ou le chemin de la connaissance

Partons de Wagner, et du wagnérisme: fait singulier pour Nietzsche, qui, par sa découverte des partitions de Richard Wagner, tombe amoureux de la musique en premier, avant de fréquenter son auteur, qu'il connaît en Suisse, avant la création de Bayreuth – le fait est important – et que le wagnérisme qu'il y vit naître et croître ne cessa d'horrorifier. Deux citations publiées en 1888, dans le même ouvrage (*Ecce Homo*) donnent la mesure de l'amplitude des réactions de Nietzsche:

«Je crois connaître le wagnérien; j'en ai vécu trois générations. C'est vraiment une société à faire dresser les cheveux sur la tête: toutes les difformités s'y coudoient. Il n'en manque pas une seule, même pas l'antisémitisme».³

«Je crois connaître mieux que personne les prodiges dont Wagner est capable, les cinquante univers de ravissement étranges vers lesquels nul à part lui ne pouvait porter ses ailes, et [...] j'intitule Wagner le grand bienfaiteur de ma vie».⁴

Pour le tout jeune viennois qu'est Wolf, l'adhésion à Wagner fut un fait de circonstances: celles de son arrivée à Vienne en 1875, l'année où Wagner revenait à Vienne après l'échec des opérations visant à y monter *Tristan* (en 1861). Ce fut d'abord un fait de génération. Un vent nouveau soufflait dans la musique; et le succès de Wagner à Vienne dépassa même les espérances de son groupe *d'afficionados*. Pour la première fois (même Eduard Hanslick, le grand critique de la *Neue Freie Presse*, le reconnut) Wagner séduisit. Et surtout, il était venu avec ses drames – et non plus seulement avec des «extraits symphoniques» plus ou moins chantés. Les interprètes de Vienne se savaient retenus pour Bayreuth l'année suivante: nul doute qu'ils n'aient donné leur meilleur pour ces représentations de 1875.

Les *Wagner Vereine* qui se répandirent un peu partout en Europe (elles allaient assurer financièrement la pérennité de Bayreuth, et être la puissance organisatrice de l'immense majorité des concerts de Hugo Wolf de son vivant) avaient un double but: collecter des fonds pour Bayreuth, et assurer la présence (l'omniprésence....) de Wagner – du coup pas du tout seulement du musicien – dans tous les «débats du moment», qui sont ceux de la modernité naissante: la critique de la société dans ses différentes inégalités, la définition de l'artiste, sa place, son rôle...

3 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Garnier-Flammarion, Paris 1992, p. 143.

4 Ibid., p. 83.

Certes, des notables répondent présents, et envoient leurs dons, et fréquentent avec assiduité les concerts organisés par l'association; mais c'est la jeunesse qui se donne complètement, sur le plan intellectuel (le plus âgé des créateurs de l'*Akademischer Wagner Verein* viennois en 1874 n'a pas 20 ans; son premier directeur, Felix Mottl, a 19 ans en 1875).

La jeunesse intellectuelle viennoise, dans quelque domaine de l'esprit qu'elle situât ses ambitions, était wagnérienne. Gustav Mahler et Hugo Wolf, certes – mais, dès leurs quinze ans, ces deux-là se destinaient à la musique – mais aussi un Friedrich Eckstein, futur grand chimiste, Viktor Adler, jeune médecin alors, mais futur co-fondateur de la social-démocratie autrichienne, et immortel auteur de la définition de l'Empire Habsbourgeois: «Ein durch Schlamperei gemilderter Absolutismus».

Dans les années 1882–1883 (Wolf a alors 22–23 ans, sait qu'il se destine à la musique mais n'a pas encore trouvé sa propre voie), les années marquées par la création de *Parsifal* (que Nietzsche, même ayant renoncé depuis longtemps à ses liens avec Wagner, dira à son ami Peter Gast «avoir aimé composé»!), Wolf est à cent pour cent wagnérien, sans recul. Un assez bon témoignage en est offert par un lied de juin 1883 (*Zur Ruh', zur Ruh'*), qu'il dédiera, au moment de le publier, à la mémoire de son père.

En 1888, ayant pris son envol par la grâce de son recueil sur des poèmes de Mörike et son «wagnérisme» ayant pris lui aussi son envol, on trouve encore sous sa plume, dans une ballade (*Die Geister am Mummelsee*⁵), les échos du cortège funèbre de Titurel dans *Parsifal*. Et des exemples de cette nature, de wagnérisme «citationnel» (qu'il fût conscient ou non) émaillent son œuvre entière. Même dans sa partie sa plus fine, la plus légère en apparence, l'*Italienisches Liederbuch*, le chromatisme est là, plus enfoui, mais bien là: écoutez *Sterb'ich, so hüllet mich in Blumen*⁶ où rôde le fantôme de *Tristan*.

Revenons, avant d'aborder d'autres aspects du wagnérisme de Wolf, à l'atmosphère de Vienne, à ce tournant des années 1880. Dans les faubourgs s'entassent déjà depuis une décennie les «immigrés de l'intérieur» (de l'Empire), qu'attirait à la capitale une industrialisation naissante et prometteuse. A cause de l'expansion bien visible du Reich allemand voisin depuis une décennie, la minorité germanophone de l'Empire, quoique encore largement représentée au cabinet de l'Empereur, commençait de sentir contestée la primauté de sa position dans le monde germanophone (celle qui lui avait été accordée par le Congrès de Vienne en 1815). Une certaine forme d'insécurité psychologique y est perceptible. Dans ces moments de fragilité, de remise en cause, on a tendance à prêter l'oreille à ce qui exalte votre

5 Poèmes de Mörike, no 48.

6 *Italienisches Liederbuch*, no 33.

singularité nationale. Dès lors, quoi de plus euphorisant que de se donner corps et âme à un artiste tout à fait hors format, qui venait de prouver que le projet le plus fou, le plus mégalomane qu'on n'avait jamais vu naître dans la cervelle d'un musicien (un théâtre, rien que pour sa propre œuvre) s'avérait réaliste – puisque réalisé? Par ailleurs, il n'est pas accessoire de noter que l'œuvre musicale de ce musicien se situe sur un terrain que les Viennois (peut-être plus encore que les Allemands) adorent: celui du théâtre. Quant aux écrits théoriques du musicien, ils offraient l'extraordinaire avantage, dans un moment de grand bouillonnement «idéologique», d'être confus, et donc matières à commentaires...

Nietzsche: le mal-entendu

Le groupe des wagnériens viennois avait découvert le philosophe par l'intermédiaire d'un ami de Mahler et de Viktor Adler, Siegfried Lipiner. Lipiner avait eu l'insigne privilège d'aborder Wagner directement parce qu'il avait publié à vingt ans un ouvrage, «Prométhée délivré», envoyé tant à Wagner qu'au philosophe avec qui il était entré en contact personnel. En présentant Nietzsche comme un apôtre de leur nouvelle religion commune, c'est Lipiner qui avait posé, un jour, sur la table du restaurant végétarien où tout ce petit monde se réunissait pratiquement chaque jour à l'heure du repas de midi, la *Naissance de la Tragédie* (dédiée à Wagner), ainsi que «Wagner à Bayreuth», la quatrième des *Considérations Inactuelles*.

«Wagner à Bayreuth», conçu en 1874, était un «écrit militant» précisément conçu pour la défense de Bayreuth. Que cette «folie» de construire un théâtre au service d'une seule œuvre (à l'origine de Bayreuth, il ne s'agissait que d'y représenter la *Tétralogie*) apparût comme légitime et nécessaire: voilà ce à quoi Nietzsche voulait contribuer. «Wagner démonte en pensée l'édifice de notre civilisation et rien de vermoulu ou bringuebalant ne lui échappe.»⁷ Et de comparer Wagner, pour la solidité de son écriture du théâtre, pour son génie du théâtre à ce que les Allemands, avaient de plus sacré, qui leur semblait indépassable: à Goethe.

En réalité l'engagement de Nietzsche engendra aussitôt un malentendu – et de taille... Sa sensibilité, la sincérité et la justesse de ses pages sur la musique de Wagner, son enthousiasme à épouser la cause, tous ces signes furent interprétés par les wagnériens comme les gages d'une adhésion totale à tout ce que Wagner, dans quelque domaine que ce soit, avait déjà produit. Mais ce qu'une lecture plus scrupuleuse de ce premier texte sur Wagner aurait dû le leur indiquer, c'est que Nietzsche n'avait pas une très

7 F. Nietzsche, *Considération Inactuelle IV*, Gallimard, Paris 1998, p. 159–60.

haute opinion de la prose de Wagner, et l'écrivait déjà noir sur blanc. Dès ce premier ouvrage, «Wagner à Bayreuth», le philosophe prenait ses distances avec la prose du musicien. Du moins quant au style, et quant aux prétentions du «penseur». On y lit: «L'écrivain Wagner montre la gêne du brave auquel on a broyé la main droite, et qui s'escrime à écrire de la main gauche».⁸ Et ceci qui insiste, et précise le danger: «Il y a en elle une inégalité de rythme telle que cette prose-là sème la confusion».⁹

Alors, quand Wagner prit publiquement le parti de railler Nietzsche, que le wagnérisme triomphant de Bayreuth avait fait fuir, après la parution d'*Humain trop humain* (1878), beaucoup de wagnériens s'éloignèrent d'un auteur qu'ils n'avaient pas lu à fond. Pas Mahler, entre parenthèse, ne serait-ce qu'en raison de l'antisémitisme (virulent à Bayreuth dès 1883), qui le força à prendre le large dès ces années-là. Mais, comme Wolf, Mahler montrerait que du musicien Richard Wagner, il ne divorcerait jamais (cf. *Lieder eines fahrenden Gesellen*: «Ich hab' ein glühendes Messer»). Alors, officialisant le divorce entre Nietzsche et Wagner, la publication du *Cas Wagner* en 1889 indiqua aux wagnériens «ayant abdiqué tout sens critique, tout jugement personnel»¹⁰, la ligne du parti: Nietzsche n'était plus des leurs. À Bayreuth du reste, un pâle «Ersatz», Heinrich von Wolzogen, avait depuis quelques années déjà pris sa place auprès des époux Wagner.

Ce tableau serait lacunaire s'il n'évoquait en quoi consiste le wagnérisme musical du dernier «grand» du lied. En Wagner, oublions ici l'idéologue, et même le poète. Ne considérons que le compositeur, celui de *Tannhäuser*, de *Tristan* et de *Parsifal*, l'homme qui a inventé des drames qui sont d'abord faits de théâtre rendu possible par la musique. Celui que Nietzsche ne renia jamais. Celui-là seul, évidemment, justifie l'admiration que lui portèrent un Anton Bruckner, un Gustav Mahler, un Richard Strauss et un Hugo Wolf. Si les deux premiers étirèrent les proportions de la symphonie de manière telle qu'il ne soit pas difficile de voir où se situe leur dette, et où (via Liszt), la dette du troisième (Richard Strauss) est également visible, que dire en revanche de celui dont la gloire n'a reposé que sur des pièces sans orchestre, qui plus est, avec le temps (et sans que son wagnérisme fondamental ne faiblisse) de durée de plus en plus brève? Que la dette de l'auteur de centaines de lieder à l'égard de l'auteur de *Parsifal* n'en est pas moindre que la leur. D'où son surnom, largement mérité, mais qu'il convient de préciser maintenant, de «Wagner du lied».

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, A. Hofmann & Comp., Berlin 1889.

Le Wagner du lied

Le premier contact avec n'importe quel lied de Wolf est éloquent: le piano y est exactement dans la position de l'orchestre wagnérien. Là encore, il ne faut pas se méprendre. Depuis les origines du lied, le piano a toujours été premier: dès Schubert, le piano fut aux commandes (le coup de génie du *Roi des Aulnes* est dans l'invention pianistique de ce lied, qui semble droit sorti du premier acte de *La Walkyrie*!). Avec Schumann, le lied devint une pièce fusionnelle, où le lyrisme était partagé par voix et piano. Le piano même y chantait quand la voix se taisait. Mais chez Wolf, il devait en aller tout autrement. Le poème (sa ligne, ses contours, ses différents épisodes, et jusqu'à parfois même son non-dit) est littéralement infusé dans la partie de piano. Dans un lied de Wolf, la langue allemande est certes parée de tous les attributs de la beauté que lui ont donnée les poètes, mais la voix, elle, perd tous ses priviléges. C'est la grandeur des chanteurs de Wolf de le reconnaître – exactement comme c'est la grandeur des chanteurs wagnériens de savoir qu'ils sont la voix de l'orchestre autorisée à employer le langage des mots.

Le chant redevient simplement, chez Wolf comme chez Wagner, une des voies de la musique. Le chanteur de Wolf a mission de délivrer un poème, de l'articuler avec sensibilité sur une des lignes de la polyphonie du lied. Le cas échéant, cette ligne peut être «lyrique», mais la substance expressive d'un lied de Wolf est, dans l'écrasante majorité des cas, dans sa partie de piano. Le sous-titre de ses lieder est «Poèmes de... pour voix de chant et piano»; à vrai dire la formule inverse «pour piano et voix de chant» serait plus exacte. Avec ses longues stations sur la même note, tenue parfois des phrases entières, l'*Italienisches Liederbuch*, aboutissement suprême du musicien, tire même sa séduction et son expressivité si particulière d'une quasi-absence de ligne de chant. Dans le piano de Wolf, opulent et pourtant nerveux, pas une note de trop, jamais. Dans *Mein Liebster singt*¹¹, par exemple, la leçon est de Chopin, que Wolf, exactement comme Nietzsche, adorait – et que Wagner méprisait.

On le sait, la grande leçon de *Tristan* est celle de la percée du chromatisme. Ce qui jusque là était clair et net (articulé par la modulation) s'estompe. Le sûr devient l'interrogatif, le connu, devient sinon l'inconnu, du moins le retardé (par les appogiatures), le difficile à nommer, selon les critères qui avaient été ceux de l'harmonie jusqu'au milieu du XIX^e siècle. A partir de *Tristan*, on diffère une décision, jusque là rendu obligatoire, l'horizon s'élargit: ce n'est plus une tonalité, ce sont deux, trois ou plus de tonalités qui sont possibles... en attendant de se fixer sur une autre encore. En conséquence,

11 *Italienisches Liederbuch*, no 20.

le temps s'étire (par l'intermédiaire des appoggiatures, et de leur équivalent rythmique, les syncopes dont Wolf fait grand usage) ou au contraire se contracte de manière inattendue (Nietzsche l'avait bien vu, lui qui disait Wagner champion de la transition instantanée). Un des apogées de l'œuvre de Wolf, longue ballade qui est une étude de l'extrême, *Der Feuerreiter*¹², est tout entière bâtie sur un simple demi-ton. Là aussi, l'étirement du temps (la ballade se passe à plusieurs époques différentes, c'est le plus long lied du catalogue de Wolf), comme sa rétractation instantanée, y sont spectaculaires.

De même, une seule appoggiature suffit, une seule et unique fois, dans un lied pourtant serein, qui dépeint une Vierge à l'Enfant, et c'est l'ombre de la Crucifixion qui s'y trouve projetée (*Auf ein altes Bild*¹³). À l'opposé, *Phänomen*¹⁴, qui vante les capacités amoureuses de l'âge mûr, beau comme une mer étale au soleil couchant que rien ne viendra troubler, traverse en seize mesures (et à peine deux minutes de musique) à peu près tout l'éventail des possibilités contenues par les dix tonalités qui y sont traversées. Pour une large moitié de son catalogue, les lieder de Wolf ne s'attardent que durant quelques mesures dans la tonalité affichée par l'armature. Inversement, le musicien peut bâtir un lied entier sur une seule note, qui plus est un simple *do*, sans la moindre modulation (*O wär dein Haus*¹⁵). Une telle liberté dans le maniement de l'harmonie est tout simplement le résultat de la stricte application du précepte de Hans Sachs dans les *Maîtres chanteurs*: «Fixe toi-même la règle, puis suis-la!». La maîtrise du chromatisme, la souplesse qu'il induit, permet des épaisseurs, des transparences, mais aussi des mouvements inédits. Nombreux sont les lieder de Wolf qui ne sont pas des équivalents de tableaux, mais des moments de cinéma.

De 1888 à 1891, au moment où Wolf compose tout ce pour quoi il reste dans l'histoire de la musique (Mörike, Eichendorff, Goethe, l'Espagne, et son premier volume italien), Wolf est «officiellement» un wagnérien pur et dur (et est censé ne plus connaître Nietzsche).

Nietzsche, ou le chemin de la reconnaissance

Mais dès son mi-parcours, dès 1889 (l'année du *Cas Wagner*), c'est-à-dire l'année du *Spanisches Liederbuch* – c'est-à-dire aussi l'année où après une immersion complète et exclusive dans le monde de la poésie allemande

12 Poèmes de Mörike, no 44.

13 Poèmes de Mörike, no 23.

14 Poèmes de Goethe, no 32.

15 Italienisches Liederbuch, no 40.

(Heine et Lenau avant 1888, puis Mörike, Goethe et Eichendorff) la création de Wolf ne s'effectuera pratiquement plus que sur des poèmes d'origine italienne ou espagnole, dès ce coude majeur de son œuvre, qui la sépare en deux grands pans quantitativement de même poids, notre compositeur est parfaitement conscient (tout l'atteste dans sa correspondance) qu'il lui faut se tenir à distance de Richard Wagner. Et que s'il veut réussir un opéra, cette distance doit être maximale. Wolf ne pouvait que se reconnaître dans le diagnostic que Nietzsche avait dressé de lui-même en malade, en intoxiqué de Wagner. Dans le pamphlet dirigé contre le «serpent à sonnettes» de Bayreuth, Wolf avait pu lire des phrases qui lui étaient presque destinées:

«L'adhésion à Wagner se paye cher. J'observe ces adolescents qui ont été longtemps exposés aux dangers de son infection. L'effet le plus immédiat, relativement bénin, est la perversion du goût. Wagner agit comme un abus constant d'alcool.»¹⁶

Parmi bien d'autres témoignages, voici ce que Wolf écrit le 28 juin 1890 à son ami Oscar Grohe au sujet d'un livret d'opéra sur Bouddha, qu'un des amis de Grohe lui avait fait parvenir:

«Je devrais ainsi composer un *Bouddha*, faire ainsi un *Parsifal-bis*, en variant les motifs wagnériens, par-dessus le marché? Combien vous m'avez mal perçu pour vous imaginer que c'est ce à quoi j'aspire [...]. Le monde n'a pas encore bien assimilé toute la profondeur de cette œuvre ultime du Maître, et vous voudriez que j'arrive tout de suite pour lui donner à nouveau la migraine? Ne serions-nous pas capables, à notre époque, de rire de bon cœur, d'être gais et légers, tout simplement? Nous faut-il désormais vivre que la tête couverte de cendres, et ne prêcher que la contrition, puisque Wagner l'a fait, et si bien fait? Que celui qui se sent l'âme d'un Rédempteur vienne chercher à sauver le monde à nouveau, très peu pour moi, merci! Je n'aspire qu'à la gaieté, et, si je pouvais seulement faire rire une petite centaine de personnes, voilà qui me conviendrait parfaitement!»¹⁷

Ou bien encore, dans cette même lettre:

«Wagner a, dans et par son œuvre, accompli une si puissante œuvre libératrice que nous pouvons nous réjouir qu'il nous soit tout à fait inutile de donner à nouveau l'assaut à un ciel qui nous a été ainsi conquis. Et pour longtemps... Il est bien plus sage de chercher ailleurs, dans ce beau et grand ciel, une petite place. Cette petite place agréable, je voudrais la trouver non pas dans un désert aride avec de l'eau, des sauterelles et du miel sauvage, mais en distrayante et

16 F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1968, p. 102.

17 Hugo Wolf, *Vom Sinn der Töne*, p. 153–154.

joyeuse compagnie, parmi les accords de guitare, les nuits étoilées et tièdes et avec du champagne coulant à flots... en quelques mots: dans un petit opéra comique, simple et gentil, sans prétention aucune, sans le lugubre spectre qui se voudrait libérateur d'un philosophe schopenhauerisant à l'arrière-plan. Pour cela j'ai seulement besoin d'un poète!»¹⁸

Opéra comique; opéra tragique

Nous voici donc dans l'été 1890. Que Wolf (qui n'affichait que la plus profonde indifférence aux oukases du *Wagner Verein* depuis qu'il y avait changé de statut, c'est-à-dire depuis l'année 1888 où il avait achevé ses 53 *Poèmes de Mörike*) se soit depuis un petit moment tourné vers Nietzsche, n'est guère surprenant. En fait, depuis qu'il avait renouvelé son inspiration avec le *Spanisches Liederbuch*, avec ses petites Carmen au pied ferme, la route qu'il avait suivie n'avait au fond cessé de le ramener à un carrefour dont le philosophe semblait avoir peint les panneaux à spéciale intention.

Ainsi, dans une page du *Gai Savoir*, on trouve une critique que Nietzsche reprendrait dans le *Cas Wagner*, mais sur un mode ici beaucoup plus serein.

Dans «Les disciples de Schopenhauer» (n° 99 du *Gai Savoir*), le philosophe stigmatisait tout d'abord Schopenhauer pour sa «pulsion vaniteuse d'être l'homme qui résoudrait les énigmes du monde», pour en venir au «plus célèbre des schopenhaueriens vivants, Richard Wagner» (Nietzsche *dixit*), dont toutes les idées empruntées au philosophe étaient devenues sous sa plume des boursouflures (ses diatribes contre la langue allemande, sa haine des juifs, son interprétation du christianisme comme une graine semée par le bouddhisme). Mais pourtant c'était finalement pour s'incliner:

«Demeurons fidèles à Wagner en ce qu'il y a en lui de vrai et d'originale – et notamment en demeurant, nous, ses disciples, fidèles à ce qu'il y a en nous de vrai et d'originale. [...] Peu importe qu'il ait si souvent tort en tant que penseur; c'est bien assez que sa création ait raison et finisse par triompher à ses propres yeux: – cette vie qui crie à chacun de nous: «Sois un homme et ne suis pas ma voie, – mais la tienne. Mais la tienne!»»¹⁹

Combien une page comme celle-là devait résonner en Wolf... On aura reconnu sa profession de foi, qui est celle de Hans Sachs. La vraie: celle dont toute l'œuvre du créateur de lieder entre 1888 et 1896 témoigne.

18 Ibid.

19 F. Nietzsche, *Gai Savoir*, Garnier-Flammarion, Paris 1997, p. 148.

Plus notre musicien essayait de passer à autre chose (l'opéra), et plus, évidemment, il se sentait ramené à la question qu'avait pointée Nietzsche. Comment se guérir de Wagner? Cela faisait déjà des années que sa recherche d'un sujet d'opéra tournait en rond, et cela justement parce que la réponse n'était toujours pas trouvée; cette obsession du sujet, cette incapacité à réfléchir aux moyens musicaux alternatifs qu'il faudrait y mettre en œuvre pour «y composer léger» – tout cela le paralysait. Or n'avait-il pas aussi choisi le lied pour esquiver Wagner sur la forme, tout en se mesurant à lui sur le fond?

Pour écrire son opéra, Wolf sait qu'il doit se désintoxiquer... Non sans quelques mouvements de révolte contre l'outrance iconoclaste de Nietzsche, Wolf avait senti cette joie salvatrice, qui était ce dont il avait le plus besoin. Même s'il n'est nommé qu'en 1893, le philosophe était sans aucun doute devenu son auteur de chevet depuis un petit moment.

Dans une autre page du *Gai Savoir*, intitulée «De la vanité des artistes» (n° 87), où Wagner n'était pas nommé, Nietzsche développait une idée que Wolf n'avait sans doute pas manqué de relever, car elle pointait en direction de sa propre crainte de ne plus savoir à quoi il était bon. Nietzsche commençait ainsi:

«Je crois que les artistes ignorent souvent ce qu'ils savent le mieux faire parce qu'ils sont trop vaniteux et qu'ils dirigent leur esprit vers un plus grand sujet de fierté que de paraître ces petites plantes qui, nouvelles, rares et belles, savent pousser avec une véritable perfection sur leur sol.»²⁰

Venant après celle du *Cas Wagner* – pour lui un cas de conscience – la lecture du *Gai Savoir* aurait du être salvatrice. C'aurait été formidable s'il n'avait pas été déjà miné par cette autre maladie qui lui rongeait non pas l'âme, mais proprement le cerveau. Cette maladie est la syphilis: la même que Nietzsche. La coïncidence serait toutefois troublante si on oubliait la fréquence de la syphilis dans le monde artistique du XIX^e siècle. Lorsque le moment viendrait de tenter de rompre le maléfice en réalisant enfin son rêve d'opéra, Wolf ne serait malheureusement plus en état de juger en quoi il était capable d'exceller. D'où le tragique *Corregidor*.

Car voilà: Rosa Mayreder n'était pas Franc-Nohain, et Wolf, déjà atteint mentalement comme il l'était en 1895, n'était plus du tout en état de voir ce qu'instinctivement il avait parfaitement senti en rejetant le livret du *Corregidor* en 1889: ce n'est pas de ce livret-là qu'il tirerait l'*Heure Espagnole* qu'il visait d'écrire! Et, en composant *Le Corregidor*, ouvrage paralysé par un

20 Ibid., p. 137.

livret d'amateur et saturé de réminiscences des *Maîtres chanteurs* (dont il ne se cachait pas, et dont, non sans une incompréhensible naïveté, il était même fier), Wolf se montra l'exacte vérification du théorème formulé par René Girard à propos de Nietzsche: «Wagner commence par être le modèle explicitement avoué, la divinité ouvertement adorée, pour devenir très vite obstacle et rival – sans pour autant jamais cesser d'être modèle.»²¹

Alors Wagner: une impasse dont Nietzsche le philosophe pouvait se sortir, mais pas Wolf le musicien? Outre des tempéraments de lutteurs dans l'un et l'autre cas, cette vie personnelle marquée par la même maladie, et cette vie de créateur avec la même «névrose» (Nietzsche: «Wagner est une névrose») qui cadrent déjà un premier socle commun, on relèvera:

- une tendance profonde à ne s'accomplir que dans des pièces brèves, qui plus est, chez Wolf, de plus en plus brèves (*l'Italianisches Liederbuch*), ce qui signifie un même type de rapport au public: les œuvres longues ne veulent que notre reddition (Wagner...), les brèves, que notre réaction.

- la présence, éclatante, d'un humour bien réel dans chacun des grands cahiers du musicien,

- enfin, une seconde partie d'œuvre entièrement placée sous le signe de l'appel du Sud, avec un Eros tantôt ludique, tantôt dramatique, et, dans les deux cas, un culte voué à *Carmen*.

Wolf avait écrit à son ami Grohe le 25 septembre 1890 (en se méprisant tragiquement sur son propre compte) que s'il devait rester dans l'histoire uniquement comme un compositeur de lieder, ses lieder lui feraient horreur. Il concluait sa lettre d'un «oui, oui, l'art est cruel: c'est un vampire qui nous suce le sang jusqu'à la moelle et auquel nous ne pouvons échapper» – phrase que Nietzsche aurait pu signer. «Oui, l'art est cruel»: Hugo Wolf le savait bien, mais Nietzsche et lui s'étaient élevés assez haut, et cela rachetait tout le reste.

²¹ Pour les fifty-three libellous songs, Wolf wrote over at the same edition of Meyer's poetic anthology, which was first published in 1866 and revised in 1870, subsequently editions in the poet's lifetime.² The 1870 edition is a

21 René Girard, *La voix méconnue du réel*, Paris: Grasset, 2002, p. 108.