

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

Autor(en): **Jost, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **24 (2004)**

PDF erstellt am: **31.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835187>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 posthumes 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 confièrent-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 advenir 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*, édité 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 Mitwelt, 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 bezauberndem 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 primitivement 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

Grave

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncello

10

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 consists of four systems of staves. The first system (measures 136-140) shows the beginning of the passage with dynamics *p* and *pp*. A key signature change to D major is marked at measure 140. The second system (measures 141-150) includes performance instructions such as *p ausdrucksvoll*, *pp*, and *(hervortretend)*. The third system (measures 151-156) features a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a *f* (fortissimo) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and quadruplets, and complex chordal textures.

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 ensèrent comme entre parenthèses la partie d'alto, et le compositeur se sent obligé d'ajouter «*hervortretend*» («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 mélangeant 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 Gottheit*») 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.

nach und nach belebter!

Leidenschaftlich bewegt

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 consists of three systems of four staves each. The first system (measures 47-50) shows a complex rhythmic texture with dynamic markings *sf* and *p*. The second system (measures 51-54) includes markings for *f*, *mf*, and *p*, with the instruction *pweich* appearing in the upper staves. The third system (measures 55-59) features extensive use of *cresc.* (crescendo) markings and dynamic shifts between *f*, *sf*, and *p*.

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» (contraint). 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**

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncello

10

Le thème principal de l'*Intermezzo* se nourrit surtout d'un extrait de la gamme de *mi bémol*, épicé 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

10

20

Exemple 6 (2): Sérénade, mes. 27-52.

30

dim. - - - - - pp

ppp

dim. - - - - - ppp

40

tr

5 5

rit. Tempo

50

p

(Bg.)

p

pizz.

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

QUARTETT

Beethovens Werke. Serie 6. N° 47.

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell

von

L. VAN BEETHOVEN.

Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet.

Op. 95.

Quartett N° 11. Componirt im October 1810.

Allegro con brio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

5

13

18

Original-Verleger: C. Haslinger qu. 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 ...). 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.

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system (measures 72-81) shows a complex interplay of dynamics, starting with *sf* and moving through *p*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. The second system (measures 80-89) introduces *pp* and *espressivo* markings, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The third system (measures 90-91) is characterized by *piu p* and *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

D'ailleurs, concernant ce trait passionné, il n'es 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
Rev. von Theodor Prusse

Allegro agitato e vivace (♩. = 66-72)

1. Violine *ff* *ten.* *p*

2. Violine *ff* *sf* *ten.* *p*

Bratsche *ff* *sf* *ten.* *p*

Violoncell *ff* *sf* *ten.* *p*

5 *pp* *poco* *cre - scen - do*

9 *dim.* *pp* *ff* *sf* *ten.* *p*

dim. *pp* *ff* *sf* *ten.* *p*

dim. *pp* *arco* *ff* *sf* *ten.* *p*

dim. *pp* *ff* *sf* *ten.* *p*

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^o 16, mai 1904, p. 244–247.

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

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 92 through 108 of the second theme. The score is arranged in three systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sf*, along with crescendos and decrescendos. The first system (measures 92-97) shows a complex interplay of melodic lines and textures. The second system (measures 98-103) features a prominent bass line with a tempo marking of 100 and dynamic markings like *mf*, *sf*, and *p*. The third system (measures 104-108) continues the melodic development with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

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.

15

180

f *pp*

ppp *p* *ppp* *pp*

rit. 190

Adagio im Tempo

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *mf*

pizz. *m. d. Bg.*

p *f* *p*

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).