

Une conception du recueil de Lieder : les Mörrike-Lieder de Hugo Wolf

Autor(en): **Otto, Patrick**

Objektyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835193>

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.

Une conception du recueil de Lieder: les *Mörrike-Lieder* de Hugo Wolf

Patrick Otto (Rennes)

Si le ton et la sensibilité de la musique de Hugo Wolf sont immédiatement perceptibles dans chacun de ses Lieder, en revanche le recueil de Lieder, tel que le musicien pouvait le concevoir en tant qu'entité, renvoie à la question du statut de l'œuvre musicale. Le particularisme de la démarche créatrice de Hugo Wolf a largement été souligné – une personnalité troublée alternant des moments intenses de production avec de longues périodes de silence¹ – cependant une phase de la composition est restée quelque peu dans l'ombre jusqu'à présent: l'acte de la mise en recueil des Lieder. En effet la suite des pièces dans les recueils ne correspond pas à leur ordre de composition². Cette ultime étape s'avère décisive car le compositeur, en livrant au public un ordonnancement de ses Lieder, dévoile en même temps, par le rythme de l'ensemble, une démarche intérieure.

Passé le premier recueil publié en 1887, hétérogène – *Six Lieder pour voix de femme. Six poèmes de Scheffel, Mörrike, Goethe et Kerner* – le créateur prend l'habitude de rassembler les poèmes d'un même écrivain, indéniablement par déférence envers ce dernier. A cet égard le titre du recueil est explicite: *Gedichte von Eduard Mörrike für eine Singstimme und Klavier componirt von Hugo Wolf*. Si «Hugo Wolf est trop respectueux de son poète pour s'en servir comme d'un agent second de sa confession personnelle»³, la présentation et la mise forme de l'univers du poète par les choix et la réverbération des poèmes entre eux n'en dévoilent pas moins le monde intime du compositeur. Ainsi Hugo Wolf publiera en 1889⁴ les cinquante-trois *Mörrike-Lieder* composés à Perchtoldsdorf puis à Unterrach entre le 16 février et le 26 novembre 1888. Cette œuvre est significative car elle inaugure une démarche réitérée⁵ avec les *Eichendorf-Lieder* – également en

1 «Hugo Wolf est un de ces génies qui ne créent que par éclairs, et qui ne connaissent pas les longues besognes de trame où la sécheresse rencontre, elle aussi, sa raison et son lieu.» Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, Paris 1956, p. 242.

2 Eric Werba, *Die Lieder von Hugo Wolf*, Wien 1986, p. 125–141. Frank Walker, *Hugo Wolf. A biography*, Princeton 1992, p. 504.

3 Beaufils, *Le Lied*, p. 236.

4 Hugo Wolf, *Gedichte von Eduard Mörrike (Mörrike-Lieder)*, Emanuel Wetzler, Wien 1889 (v. WGA 1, 1963).

5 Les vingt *Eichendorff-Lieder* seront composés à Vienne et à Unternach du 31 août au 29 septembre 1888. Publication par Carl Lacom, Wien 1889 (v. WGA 2, 1970).

1889, les *Goethe-Lieder*⁶ en 1890, ou bien encore le *Spanisches Liederbuch*⁷ en 1891.

Cela dit, le rôle hypothétique dévolu au premier éditeur des *Mörrike Lieder* – le Viennois Wetzler – dans l’agencement des différents Lieder ne peut être confirmé dans l’état actuel de nos recherches. Une seconde édition des *Mörrike Lieder* paraît en 1895 chez Heckel à Mannheim, et à partir de 1903, Peters prendra le relais. L’hypothèse d’une organisation par Hugo Wolf lui-même est corroborée par le fait que ce dernier s’est intéressé à l’ordonnement de Lieder, dès 1879 à l’occasion de poèmes de Lenau, comme l’a d’ailleurs remarqué Margret Jestremski⁸.

En ce qui concerne les *Mörrike-Lieder*, l’hypothèse d’une mise en forme dictée par une mûre réflexion est corroborée par le fait que le compositeur connaît parfaitement les poèmes d’Eduard Mörike (1804–1875) dont il possédait un recueil depuis 1878⁹. Hugo Wolf a ainsi appris à connaître les textes du poète pendant une dizaine d’années. Les esquisses des lieder présentent dans leur majorité une ligne vocale sans texte¹⁰, ce dernier étant intériorisé. C’est donc après quelques tentatives isolées – en 1886¹¹ par exemple avec *Der König bei der Krönung* – qu’il se met à composer intensément en 1888. Un laps de temps aussi long entre la découverte des poèmes et leur mise en musique est le signe de l’importance de l’entreprise. Visiblement il ne s’agit pas d’une pièce de circonstance, mais au contraire d’un investissement profond tel que l’on peut l’observer pour l’écriture d’une grande œuvre – du grand’œuvre pourrions-nous dire. Or à cette époque, fin du XIXe siècle, le grand’œuvre musical est synonyme d’opéra; Hugo Wolf et

6 Les cinquante et un *Goethe-Lieder* seront écrits à Vienne et à Döbling du 27 octobre 1888 au 12 février 1889. Publication par Carl Lacom, Wien 1889 (v. WGA 3/I, II, 1978).

7 Le *Spanisches Liederbuch* présente quarante-trois Lieder sur des poèmes espagnols traduits par Emanuel Geibel et Paul Heyse, composés à Perchtoldsdorf du 28 octobre 1889 au 27 avril 1890. Publication par Schott, Mainz 1891 (v. WGA 4, 1967). L’*Italienisches Liederbuch* I s’articule en vingt-deux Lieder sur des poèmes italiens traduits par Paul Heyse, mis en musique à Unterach et Döbling du 25 septembre 1890 au 23 décembre 1891. Publication par Schott, London etc. 1892 (v. WGA 5, 1972).

8 Margret Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Zürich etc. 2002, p. 322–328.

9 Cet ouvrage a été en possession de Hugo Wolf dès 1878: Eduard Mörike, *Gedichte* (6. Aufl.), Stuttgart 1876. Ce volume fut présenté à l’occasion d’une exposition consacrée au compositeur en 1960: Franz Grasberger, *Hugo Wolf: Persönlichkeit und Werk: Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, Eggenberg, 18. Juni bis 31. Juli 1960*, Wien 1960.

10 Hugo Wolf, *Fragmente und Skizzen*, éd. par Hans Jancik et Isabella Sommer (WGA 19/1), Wien 1992.

11 Hugo Wolf met en musique en 1886 *Der König bei der Krönung* (*Le roi au sacre*) de Eduard Mörike. Ce Lied figure dans le recueil de 1887 publié en 1888.

ses contemporains étaient tournés vers cette ambition suprême. Seulement hormis le *Corregidor* en 1895, la majeure partie de son œuvre sera consacrée aux Lieder.

La portée et le sens de la mise en recueil seront abordés selon les critères suivants:

(1) en premier lieu la symbolique madrigalesque des motifs musicaux et celle des thèmes poétiques retenus;

(2) puis seront présentés successivement les procédés de composition – en rapport avec quelques grands cycles de Lieder – et les exploitations des paramètres musicaux;

(3) enfin une approche générique visera à repérer les modalités d'énonciation (lyrique, dramatique, narratif) sollicités par le compositeur dans sa mise en musique des poèmes. Cette approche taxinomique renvoie aux positions induites du créateur via le locuteur. En d'autres termes: quel est le sens du choix opéré par le musicien lors de la mise en musique du poème; quelle est l'attitude fondamentale de Hugo Wolf face à ces textes? Signalons que le vocable «attitude fondamentale» est emprunté à Karl Vietor, ce dernier s'exprimant ainsi à propos de Goethe:

«L'épopée [pour nous la narration], la poésie lyrique et le drame ne sont pourtant ni des œuvres spontanées, ni des œuvres construites, ni des mises en forme: ce sont les *attitudes fondamentales* de mises en forme [mise en forme sera entendue ici comme mise en musique]. [...] «Il n'y a que trois véritables formes naturelles de poésie: l'une qui raconte clairement, une autre qui s'exalte et s'enthousiasme, une troisième qui agit personnellement. [...] Étant les trois grands domaines de la même et unique poésie, ils se fondent sur trois attitudes fondamentales du poète [ici du musicien], attitudes naturelles et ultimes, [...] attitudes fondamentales de l'humain à l'égard de la réalité [...].»¹²

Ainsi à travers la mise en musique des *Mörike-Lieder* transparait les attitudes fondamentales de Hugo Wolf comme artiste mais également en tant qu'homme. Cela dit, avant d'aborder la question générique, le symbolisme des œuvres elles-mêmes nous livre certaines indications préalables.

1. Symbolismes

A ce titre deux orientations se présentent suivant le niveau d'approche: le symbolisme des motifs musicaux, repérable dans les pièces et le symbolisme caché résultant du choix de l'emplacement des Lieder au sein de l'ensemble.

12 Karl Vietor, «L'histoire des genres littéraires», in: *Théorie des genres*, éd. par Gérard Genette, Paris 1986, p. 9–35, cit. p. 10–11; la citation de Goethe selon Henri Lichtenberger (trad.), *Goethe, Divan occidental-oriental*, Paris 1940, p. 377.

Motifs musicaux

En ce qui concerne les motifs musicaux la contribution d'Eric Sams s'avère incontournable. Dans son ouvrage paru en 1983, l'auteur¹³ a relevé pas moins de vingt-quatre «critères» dans l'ensemble de l'œuvre de Hugo Wolf, chacun d'eux possédant une tournure musicale propre, ainsi dans les *Mörrike Lieder*:

- l'enfance est représentée par des syncopes ou des contretemps dans *Der Genesene an die Hoffnung* (n° 1) ou pour souligner le mot *Mädchen* dans *Nimmersatte Liebe* (n° 9);
- l'évocation du chant est exprimé par un saut de sixte, descendant en l'occurrence, dans la phase inaugurale de *Jägerlied* (n° 4);
- le sentiment amoureux est représenté par deux lignes mélodiques imbriquées en mouvement contraire. Ainsi les trouvons-nous dans le postlude de *Lebe wohl* (n° 36) ou dans *Peregrina I* et *Peregrina II* (n° 33, n° 34).

Les éléments symboliques retenus par Sams recouvrent des domaines sémantiques extrêmement variés:

- des concepts: la liberté (n° 8), le mystère (n° 19);
- des états psychologiques: la gaieté (n°7), l'amour (n° 13 et 14) qu'il s'agisse d'union ou de rupture, la déception (n° 20);
- des actions: le chant (n° 10);
- des conditions de vie psychologique: l'enfance (n° 2), l'isolement (n° 15), la nuit et l'insomnie (n° 17), la nuit et le sommeil (n° 18).

L'expérience personnelle de l'artiste est primordiale, comme en témoigne la présence de la thématique de l'insomnie. Le fait que le compositeur cherche ses inspirations dans sa propre existence contribue à expliquer la difficulté que Hugo Wolf avait à représenter un personnage autre que lui-même, malgré ses tentatives de distanciation, manifestes dans sa volonté de composer un opéra. En second lieu, l'éclectisme des sources d'inspiration nous montre que le compositeur organise son monde au moyen d'un crible très personnel se déjouant des lieux communs, voire de ses propres motifs symboliques: par exemple les broderies habituellement dévolues à la nuit ensommeillée – d'après les observations d'Eric Sams – sont absentes du *Lied An den Schlaf* (Au sommeil) (n° 29). Concernant notre sujet d'étude, la conception du recueil, il convient d'accepter les effets variables de tel ou tel

13 Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, Londres 1983, p. 7-22.

guide d'organisation. Ainsi l'élément structurant n'a pas de caractère systématique et en corollaire, plusieurs normes d'agencement sont présentes dans le recueil.

Thématique et ordonnancement des Mörike-Lieder

Au chapitre de la relation entre thématique et place du Lied, l'enfance se trouve logiquement au début du recueil; *Der Knabe und das Immelein* (L'Enfant et l'abeille) (n° 2), *Der Tambour* (n° 5). En vis-à-vis, *Lebe wohl* (Adieu) (n° 36) laisse entrevoir la fin du recueil. De manière ostentatoire le compositeur place en tête du recueil *Der Genesene an die Hoffnung* (Le Convalescent guéri par l'espoir) pour montrer sa joie et sa confiance dans sa veine créatrice retrouvée. Mais tout aussi symptomatiquement le dernier Lied *Abschied* (Adieu) (n° 53) exprime le doute du créateur par l'intervention caustique, voire burlesque, d'un critique musical. Il s'agit là d'une mise en abyme car Hugo Wolf était lui-même chroniqueur, parfois mordant, en particulier envers Brahms. La place de ce dernier Lied est une conclusion mais surtout l'expression d'un doute.

Dans le premier Lied, conçu comme une succession d'élan, la conquête du registre aigu, le motif ascendant, une phrase de plus en plus larges sont – entre autres – significatifs de la confiance retrouvée.

Exemple 1: *Der Genesene an die Hoffnung* (n° 1), mesures 1–9.

Langsam und schwer.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (GESANG) and the piano accompaniment (PIANO) for the first three measures. The tempo is marked 'Langsam und schwer'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (C). The lyrics for the first system are 'Tödtlich grau-te'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next six measures. The lyrics for the second system are 'mir der Mor-gen: doch schon lag mein Haupt, wie süß! Hoff-nung, dir - im'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a mix of eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and moving lines.

Dans le dernier Lied, non dénué d'emphase, la phrase initiale construite sur un modèle répétitif semble tourner sur elle-même, sans progression apparente, relevant d'une conception à l'opposé de la pièce inaugurale¹⁴.

Exemple 2: *Abschied* (n° 53), mesures 1–10.

Ziemlich lebhaft.

GESANG.

Un - an - ge - klopft ein Herr tritt A-bends bei mir ein: Ich ha - be die
(diskret mauschelnd)

PIANO.

pp *f* (Gemessen)

Ehr' — Ihr Re-censent zu sein! "schnell sehr gehalten

Entre cet alpha et cet omega, se placent au centre du recueil les pièces consacrées à la spiritualité, allant de *Seufzer* (*Soupir*) (n° 22) à *Wo find'ich Trost* (*Où trouverai-je consolation?*) (n° 31). Le compositeur réserve la place centrale à cette source d'inspiration. Cette donnée incite à tenir compte d'une disposition symbolique des Lieder en relation avec leur thématique mais également à supposer que ces moments relatifs à la prière ont été considérés par Hugo Wolf comme une situation, une attitude propice à une expression artistique, en l'occurrence, le lyrisme.

Globalement, de cette première approche s'établissent des points d'ancrage qui donnent une structure à l'ensemble: deux Lieder importants placés aux extrémités du recueil, et au centre, une séquence de dix pièces se référant à la spiritualité. Cette articulation confère au recueil une forme en arche. Cependant thématique et situation du Lied sont parfois en disjonction, à l'image de «l'amour naissant» dans *Erstes Liebeslied eines Mädchens* (n°42) soit à la fin du recueil, de même l'évocation de la chasse présente par deux fois

14 Cette phrase musicale est proche de la thématique du chœur humoristique de Robert Schumann *Zahnweh* (*Rage de dents*), op. 55, n° 2.

Jägerlied (n°4) et *Der Jäger* (n°40). Ces contre-exemples montrent l'inégalité de l'importance de la thématique poétique en tant que facteur d'agencement du recueil. Nous verrons par ailleurs que les grandes thématiques mentionnées renvoient chacune à un mode d'énonciation. Mais avant d'aborder ce domaine, d'autres critères d'agencement peuvent être mis à jour au moyen des procédés de composition.

2. Procédés de Composition

Seront exposés les procédés de composition permettant d'unifier un ensemble d'éléments juxtaposés, ici les Lieder. Dans un premier temps le recueil sera rapporté aux grands cycles connus. Puis seront examinés les paramètres musicaux facteurs d'unité en la matière: le plan tonal et les registres.

Cycle et recueil

L'évocation d'un ensemble de Lieder renvoie à l'idée de cycle – *Liederkreis* – et, en particulier au premier du genre: *An die ferne Geliebte* (1816) de Beethoven. Mais cette œuvre est bien éloignée de notre sujet d'étude¹⁵. Plus tard, *Die Schöne Müllerin* (1823) de Franz Schubert¹⁶, aura pour fil conducteur une histoire simple et touchante, présentée dans un *Volkston* (ton populaire), reliant les vingt poèmes de Wilhelm Müller. Selon Serge Gut «il y a, en somme, une unité plus esthétique et psychologique que purement musicale.»¹⁷ Dans le cas des *Mörike-Lieder*, plusieurs figures traversent le recueil – la *Jeune fille abandonnée*, le *Chevalier de feu* pour n'en citer que deux – et les tons psychologiques sont variés (ironie, candeur, désabusement par exemple).

Dans *Winterreise* (1827)¹⁸, en dépit du retour d'éléments cycliques¹⁹, c'est davantage le climat général que l'architecture musicale qui engendre l'idée d'ensemble. «L'agonie ne se termine pas, pas avant que la folie ne soit atteinte»²⁰: la sombre évolution psychologique du cycle n'est pas sans

15 Les proportions de cycle fondateur sont moindres – six Lieder; l'ensemble est structuré par une large exploitation de la forme strophique ainsi que par le jeu des tonalités: 1) quarte *Mi b, sol, la b*, 2) quinte *La b, do, Mi b*.

16 Voir à ce sujet Arnold Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin – Winterreise*, Stuttgart 1975.

17 Serge Gut, *Aspects du Lied romantique allemand*, Arles 1994, p. 106.

18 Sur vingt-quatre poèmes de Wilhelm Müller.

19 Thèse défendue par Harry Goldschmitt, mais discutable; voir à ce sujet: Gut, *Aspects du Lied*, p. 110–111.

20 Dietrich Fischer-Diskau, *Auf den Spuren der Schubert Lieder*, Wiesbaden 1971, p. 297.

rappeler les Lieder encadrant le recueil de Hugo Wolf, allant de la confiance au désabusement. Cependant, dans les *Mörrike-Lieder* il ne s'agit pas d'un parcours psychologique téléologique mais de phases contrastées successives.

Le premier cycle de Schumann, *Liederkreis* op. 39 (1840) sur des poèmes d'Eichendorff²¹ présente nombre de topiques du romantisme dont les thèmes sont la nature, la figure du *Wanderer* ou bien le fantastique. Ces sources d'inspiration seront également présentes dans les *Mörrike-Lieder*. Enfin avec *Dichterliebe* (1840) Robert Schumann²² sélectionne seize poèmes parmi les 65 du *Lyrisches Intermezzo* de Heine²³. Cette démarche se rapproche de l'initiative de Hugo Wolf vis-à-vis de l'œuvre de Mörrike²⁴. Si Hugo Wolf opère bien une sélection, c'est dans l'œuvre entière et non pas à partir d'un ensemble organisé par le poète.

Bien que les *Mörrike-Lieder* présentent des affinités avec ces différents cycles, la variété des images évoquées, l'absence de trame unique et évolutive conjuguée au grand nombre de pièces font que l'idée de cycle unique ne peut décemment pas convenir au recueil. Notre recherche s'oriente désormais vers une succession de séquences.

Tonalités et registres

Au regard du plan tonal et des registres, le jeu des tonalités illustre bien une phase initiale en attente d'une résolution. Le premier Lied (*Der Genesene an die Hoffnung*) en *fa # m / Sol b M* est suivi de tonalités fondées sur le degré napolitain: le Lied suivant (*Der Knabe und das Immlein*) est en *sol m / Sol M*, le n° 3 (*Ein Stündlein wohl vor Tag*) en *sol m*; il faut attendre²⁵ le n° 6 (*Er ist's*) avec le printemps comme thématique, en *Sol M* pour revenir à ce degré napolitain; mais le dernier de cette phase (à notre avis), le n° 7 (*Das verlassene Mägdlein*) en *la m*, relance la curiosité de l'auditeur. Cependant, une interprétation formelle par le seul biais des relations tonales, identifiable, sur une séquence, s'avère non significative pour l'ensemble du recueil.

21 *Liederkreis* op. 39 possède un plan tonal significatif, cependant moins tenu que celui mis en place par Beethoven.

22 *Frauen-Liebe und -Leben*, op. 42 d'après des textes d'Adalbert Chamisso présente en huit Lieder un itinéraire amoureux féminin et pour mieux signifier cette narration présente un plan tonal symbolique répondant aux ruptures et similarités.

23 Le musicien conserve la trame des amours malheureuses du poète, teintées parfois d'une certaine ironie.

24 Günther Baum, «Zur Vor- und Entstehungsgeschichte des Mörrike-Liederbuches von Hugo Wolf», in: *NzM* 132 (1971), p. 648–659.

25 Le Lied suivant *Jägerlied* en *La M* (retour dans une tonalité en dièzes, relative de *Fa # m*); le n° 5 *Der Tambour* est en *Mi M*.

Comme dans le cas des symbolismes thématiques développés ci-dessus, l'importance de tel ou tel paramètre demeure inégale. En effet, dans cette séquence initiale, les registres viennent renforcer le parcours tonal. Le premier Lied va symboliquement du grave à l'aigu, les deux suivants restent dans le registre aigu. Parcours tonal (ton initial et ton napolitain) et registres sont donc liés dans les trois premiers Lieder. Ce couple de paramètres a ponctuellement une valeur fonctionnelle puis devient ensuite moins probant. Ce constat nous oriente vers une conjonction de critères et non pas vers la recherche d'un critère unique. Ainsi l'hypothèse du renouvellement des facteurs d'unité du recueil se confirme peu à peu. Cela dit, un critère d'ordonnement supplémentaire peut être avancé, à savoir la position du locuteur renvoyant à un mode d'énonciation spécifique, à un genre.

3. L'Approche générique

Le choix sélectif et ré-ordonné par le compositeur parmi l'œuvre poétique de Mörike nous a conduit à envisager un autre ordre d'agencement, lié à l'attitude fondamentale du compositeur vis-à-vis des poèmes, c'est-à-dire une approche générique. Une relation entre type de mise en musique et thématique poétique renforcera cette option. Se dessine ainsi une conception du recueil comme une succession de séquences, ou de courts *Liederkreise*. Ensemble qui se veut totalisant car les trois grands genres y sont représentés, du moins abordés. Chacune de ces mises en musique – lyrique, dramatique et narrative – sera évoquée, puis le goût de la nuance propre au compositeur, et enfin l'articulation de l'ensemble.

Lyrique, dramatique narrative: éléments distinctifs

Si le texte est primordial pour établir une appartenance à tel ou tel genre, la mise en musique permet de renforcer ou non l'orientation initiale. Nous partirons de quelques données fondamentales.

Riche et varié, le mode d'expression émanant spontanément des poèmes d'Eduard Mörike est lyrique. Poète romantique par excellence, son œuvre fait une large place à un imaginaire foisonnant: l'humour, le sérieux, le religieux le moment présent ou le surnaturel s'y cotoient.

Dans une expression lyrique du poème, le «je» est un signe de reconnaissance, puis vient une situation dans laquelle se complaît l'énonciateur. Le cadre est fixe, l'action inexistante. Seuls les états d'âme, les images de la conscience offrent une animation. Le début du poème *Verborgenheit* (*Retraite secrète*) (n° 12) en témoigne. (Les traductions françaises des poèmes

sont issues de l'ouvrage suivant: Eduard Mörike, *Poésies*, traduction française de Raymond Dhaleine, Paris 1967.)

«Laisse-moi, laisse-moi, ô monde,
Epargne-moi les dons d'amour,
Respecte ce coeur solitaire.
Sa volupté et son tourment!
Pourquoi mon âme est-elle en deuil? ...»

La mise en musique de *Verborgenheit* est significative à ce sujet, car la pièce est dotée d'un modèle d'accompagnement qui ne présente que peu d'évolution, les croches étant omniprésentes, en opposition avec la mobilité de l'harmonie.

Exemple 3: *Verborgenheit* (n° 12), mesures 1-9.

Mässig und sehr innig.

GESANG.

PIANO.

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Tempt me not, O World a - gain -

lo-cket nicht mit Lie - bes - ga - ben, lässt dies Herz al - lei - ne ha - ben sei - ne Won -
Lure me not with joys that per - ish - Let my Heart, un - spo - ken, cher - ish - All its rap -

Le Lied suivant *Im Frühling* (*Au printemps*) (n° 13) est une adresse à cette douce saison, confidente des amours. Le «je» est omniprésent, la situation sans action, la seule réalité étant l'introspection:

«Je suis là, étendu
Sur la colline du printemps.
Ce nuage sera mon aile,
Un oiseau vole devant moi,
Dis-moi, amour unique, où donc est ta demeure.
Pour que je la partage.
C'est que toi et les airs, vous êtes sans maison ...»

Dans la mise en musique, la ligne chromatique et le motif de broderie (ré, mi, ré, fa #) dans l'accompagnement constituent l'élément fixe, l'harmonisation l'élément mobile. Le motif pianistique en broderie, présent très tôt, va petit à petit s'imposer. Ainsi la succession irraisonnée et subtile des impressions et images de la conscience est figurée, notamment entre:

«Dis moi, amour unique, où donc est ta demeure
Pour que je la partage.
C'est que toi et les airs, vous êtes sans maison.»

Exemple 4: *Im Frühling* (n° 13), mesures 9–24.

(leidenschaftlich)

aus. Ach, sag' mir, all: ein - zi - ge Lie -

he, wo du bleibst, dass ich bei dir blie -

(ruhig) doch du und die Lüf - te, ihr - habt kein

a tempo Haus. Der Son - nen - blu - me

Enfin l'illustration de cette contemplation se trouve dans *An den Schlaf* (*Au sommeil*) (n° 29) poème relevant d'une inspiration spirituelle, centrale dans le recueil. Ici la formule d'accompagnement est immuable; l'harmonie, remarquable, repose sur les altérations (*fa b* en *La b M*; quinte haussée dans l'accord de dominante) et l'enharmonie²⁶.

Le lyrisme nous révèle la nature profonde de Hugo Wolf, en un mot ce qu'il est, et ce, en dépit des hésitations du compositeur lui-même: «Also wäre ich nicht einmal ein ordentlicher Lyriker.»²⁷ (Ainsi ne serais-je donc point un authentique auteur lyrique). C'est d'ailleurs la démonstration de Hans-Herwig Geyer dans sa thèse sur la mise en musique des poèmes de Mörike²⁸. Cependant, l'ambition obsédante pour Hugo Wolf est de composer un opéra, ce type d'œuvre exigeant un mode d'énonciation relevant du drame. Le recueil, œuvre totalisante, révèle cette tentation. L'énonciation dramatique se caractérise au minimum par un personnage placé dans une action (théâtrale s'entend), cette dernière signifiant évolution de la situation. Mais comme nous l'avons vu à propos des motifs symboliques, le compositeur est tourné vers son univers et sa propre existence. Aussi la question pour Hugo Wolf est de savoir s'il peut mettre en scène un personnage autre que lui-même. Dans la mesure où le poème a recours au dialogue, à l'adresse d'une tierce personne, l'énoncé dramatique s'en trouvera facilité.

La trace d'une mise en musique relevant du drame est signifiée par une partie pianistique très présente, voire indépendante, visant à figurer le protagoniste. Certes, dans ce cas le rôle du piano présente une parenté avec l'orchestre wagnérien, mais l'influence des transformations du thème-personnage lisztien se ressent également²⁹. Le drame, le théâtre sont bien éloignés du Lied, mais peuvent cependant s'inscrire discrètement dans le genre.

La tournure interrogative du poème *Frage und Antwort* (*Question et réponse*) (n° 35) incite le compositeur à réaliser une courte scène dans laquelle le piano joue un rôle en posant la question par deux fois (prélude et interlude) avant de renoncer.

26 (*La b M / Mi M*) sous les mots «*Denn ohne Leben so*» (*Car loin de la vie*).

27 Lettre à Emil Kauffmann, 12 octobre 1891, in: Edmund Hellmer, *Hugo Wolf. Briefe an Emil Kauffmann*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1903, p. 55.

28 Hans-Herwig Geyer, *Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen: Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration*, Basel / London 1991, p. 17-44.

29 Une allusion est faite ici aux personnages de Faust, Marguerite et Méphisto dans *Eine Faust-Symphonie* (1857) de Franz Liszt.

«Tu veux savoir d'où m'est venu
Cet amour anxieux au coeur
Et pourquoi je lui ai laissé
Depuis longtemps son dard cruel
Dis-moi pourquoi l'aile des vents ... »

Exemple 5: *Frage und Antwort* (n° 35), mesures 1–9.

Nicht zu langsam und sehr innig.

GESANG

p

Fragst

(ausdrucksvoll)

PIANO.

p

du mich, wo - her die ban - ge Lie - be mir zum Her - zen kam, und wa - rum ich

f

p

Le piano est un personnage bien énigmatique mais présent, la voix chantée en étant l'interprète. Cette situation de dialogue, évolutive, est propre au théâtre.

Enfin, l'ironie – qui sera le thème de la séquence conclusive – est une autre manifestation du mode dramatique, peut-être celle qu'affectionne le plus le compositeur, y compris l'ironie tournée vers lui-même, en auto-dérision. Il doute, espère, se dévalorise et trouve là l'occasion de se mettre en scène. Le personnage est alors un masque. Dans *Abschied* (*Adieu*) (n° 53), nous l'avons vu plus haut, c'est le compositeur lui-même qui est tout à la fois auteur et critique.

Dans *Zur Warnung* (*Avertissement*) (n° 49) il s'agit d'un poète en mal d'inspiration dialoguant avec sa muse. Bien cruelle, celle-ci lui souffle quelques vers insipides.

«Un beau matin, après une nuit de plaisir,
je me réveillai dans un étrange état:
soif, horreur de l'eau, sang qui bat,
ému, le cœur tout amolli,
presque poétique. J'implorai de la Muse un poème.
Mais elle, feignant le pathos, se rit de moi,
et me servit un vil rossignol ...»

Naturellement la partie pianistique est tour à tour décor, commentaire et figuration de ce rossignol peu chantant. Mais surtout le compositeur demande au chanteur une déclamation spécifique au moyen de didascalies, à savoir des indications de jeu, telles que l'on peut les trouver dans un opéra, de façon à construire un authentique personnage: «mit hohler, heiserer Stimme» (avec une voix caverneuse, rauque)³⁰.

Exemple 6: *Zur Warnung* (n° 49), mesures 1–6.

Sehr langsam (schleichend und trübe.)

GESANG.

PIANO.

ppp

(mit hohler, heiserer Stimme)

Ein - mal nach ei - ner lus - ti - gen Nacht

S'agissant du mode narratif, a priori le locuteur n'intervient pas dans la fable énoncée. Souvent une distance temporelle vient s'ajouter et l'imparfait sera le temps favori de la narration. Cependant ni Eduard Mörike ni Hugo Wolf ne sont disposés à s'exprimer sur un mode purement narratif, tant leur introspection est forte. Sur un plan musical, l'homothétie entre l'image poétique et le figuralisme pianistique sera de mise, même au prix de ruptures. Les grands Lieder évoquant le fantastique – avant-dernière séquence – procèdent de cette esthétique. De cette manière, mais en glissant un accent dramatique, le compositeur bâtit une fresque célèbre, *Der Feuerreiter* (*Le Chevalier de feu*) (n° 44). De même *Die Geister am Mummelsee* (*Les Esprits du Mummelsee*) (n° 47) et *Storchenbotschaft* (*Le Message des cigognes*) (n° 48) suivent cette logique. Le compositeur les a donc rassemblés.

Une seconde option musicale pour exprimer ce mode narratif consiste pour Hugo Wolf à retenir une caractéristique évocatrice et de la réitérer tout en la variant. Dans *Der Gärtner* (*Le Jardinier*) (n° 17) «Wolf se concentre uniquement sur l'évocation picturale de la princesse qui chevauche gracieusement et feint d'ignorer l'adoration que l'humble jardinier voue à cette jeune fille exaltée. (Alors que Schumann, dans son lied, lui prête l'attention qu'il mérite).»³¹ Cette pièce est entourée, entre autres, de *Auf einer Wanderung* (*Voyage à pied*) (n° 15) ainsi que de *Citronenfalter im April* (*Papillon en avril*) (n° 18) relevant toutes les deux du même procédé. La thématique du voyage, soit les morceaux compris entre *Auf einer Wanderung* (n° 15) et *Auf eine Christblume II* (n° 21) exprime majoritairement le mode narratif. Là encore il semble que la proximité des Lieder soit à dessein, par appariement générique. Cependant l'expression lyrique n'est jamais éloignée et, en mêlant ces manières d'énonciation, transparaît la subtilité et le goût de la nuance du compositeur.

L'art de la nuance

A ce propos nous pouvons citer *Um Mitternacht* (*A minuit*) (n° 19) évoquant la nuit:

«Dans le calme, la nuit sur la terre descend;
Rêveuse, elle s'appuie au mur de la montagne,
Et ses yeux, maintenant, regardent reposer
Les deux plateaux égaux de la balance d'or...»

30 Cette particularité se retrouve dans *Abschied* (*Adieu*) à chanter «*diskret mauschelnd*» (discrètement magouillant) puis «*verdrossen*» (renfrogné).

31 Mosco Carner, *Les Lieder de Wolf*, BBC Publications, London 1982; traduit de l'anglais par Dennis Collins, Actes sud, Arles 1988, p. 58.

La mise en musique de Hugo Wolf par un modèle d'accompagnement unique dont le renouvellement vient de l'harmonie montre l'orientation intime, lyrique de cette évocation.

Exemple 7: *Um Mitternacht* (n° 19), mesures 1-5.

Sehr ruhige Bewegung.

GESANG. *p*

Ge - las - - sen stieg die

PIANO. *ppp*

Nacht — an's Land, — lehnt träu - mend an der Ber - - ge Wand, — ihr

De même, la mise en musique de *Das verlassene Mägdlein* (*La Jeune fille abandonnée*) (n° 7) montre une théâtralisation à partir, cette fois, d'un texte d'inspiration lyrique, d'ailleurs soulignée par Mosco Carner: «... un rythme funèbre, de froides septièmes, de pathétiques accords de quinte augmentée, et toute la scène triste et désespérée surgit dans notre esprit.»³² En comparaison, la version de Schumann, dans laquelle les interludes et postludes ne figurent point, montre une approche du poème faisant abstraction de toute représentation.

32 Carner, *Les Lieder de Wolf*, p. 37.

Exemple 8: *Das verlassene Mägdlein* (n° 7), mesures 1–12.

The musical score for 'Das verlassene Mägdlein' (n° 7) is presented in two systems. The first system shows measures 1-4, with the vocal line (GESANG) and piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked 'Langsam.' and the dynamics are 'pp'. The lyrics for these measures are 'Früh, wann die Häh - ne krähn,'. The second system shows measures 5-12, with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for these measures are 'eh' die Sternlein schwinden, muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.'

Par ce goût de la nuance, de la mobilité de la distance entre poème et mise en musique, transparait une manière de procéder du compositeur, qualités que nous retrouvons naturellement dans l'articulation générale du recueil.

Articulation et conception du recueil

Les poèmes d'Eduard Mörike ainsi présentés par Hugo Wolf peuvent être répartis par affinité générique liée à une thématique: une conception totalisante du recueil par la présence de différents modes d'énonciation où prédomine le lyrisme.

Pour l'ensemble, sept articulations se laissent deviner selon cette orientation:

(I) une introduction allant des Lieder 1 à 7, de *Der Genesene an die Hoffnung* à *Das verlassene Mägdlein*, thématique exprimant la sincérité;

(II) narration et lyrisme, comprenant les Lieder 8 à 14, de *Begegnung* à *Agnes*, relevant de la confiance;

(III) narration concernant les Lieder 15 à 21, de *Auf einer Wanderung* à *Auf eine Christblume*, centrée sur le voyage;

(IV) lyrisme pour les Lieder 22 à 31, de *Seufzer* à *Wo find ich Trost*, dévolu à la spiritualité;

(V) drame présenté par les Lieder 32 à 41, de *An die Geliebte* à *Rath einer Alten*, lié au personnage de l'amoureux;

(VI) narration s'étendant des Lieder 42 à 48, de *Erstes Liebeslied eines Mädchens* à *Storchenbotschaft*, appartenant au fantastique;

(VII) conclusion sur un mode dramatique englobant les derniers Lieder 49 à 53, de *Zur Warnung* à *Abschied*, la thématique exprimant l'ironie.

A l'introduction, à la sincérité initiale (espoir, jeunesse) répond la conclusion, l'ironie désabusée des derniers Lieder. Les séquences (II) et (III) sont en vis-à-vis des séquences (V) et (VI), ces deux dernières étant plus affirmées. Le recueil apparaît comme un parcours visant à faire découvrir le poète et le compositeur, comme un trajet au cours duquel se révèle l'affirmation d'une personnalité plus intime. Peut-être est-ce une conception du recueil de Lieder pour Hugo Wolf. Naturellement, cette présentation d'ensemble peut être modifiée et sans doute est-ce la richesse des recueils du compositeur. Ainsi l'irruption de nouveaux personnages féminins telle que nous les trouvons dans *Rath einer Alten* (n° 41) et dans *Nixe Binsefuss* (n° 45) est de nature à structurer la fin du recueil d'une autre manière. A ce sujet les échos ironiques relevés par Harmut Fladt entre *Das verlassene Mägdlein*, *Nimmersatte Liebe*, *Bei einer Trauung* et *Zur Warnung* mettent en valeur la distanciation dont le compositeur fait souvent preuve. L'ensemble du recueil s'en trouve ainsi réévalué³³. Une pluralité de lectures est offerte; les divers agencements en concert ou à l'occasion d'un disque en témoignent.

En conclusion, Hugo Wolf par l'entrelacs des relations entre les thématiques, les procédés de composition et les modes d'énonciation rythme le recueil par une succession des séquences, non affichées comme telles cependant. Leur détermination suscite également interrogation et choix. Hugo Wolf ne s'en remet manifestement pas à tel ou tel procédé, et affecte les nuances, sources d'une expression précise du sentiment musical. Les modes d'énonciation renforcent la cohérence entre certains couples de Lieder; c'est le cas pour *Peregrina I* et *Peregrina II* (n° 33, n° 34) par l'entremise d'un même motif musical³⁴.

D'une certaine façon, Hugo Wolf pose également la question de la destination des œuvres. Si *Der Feuerreiter* (n° 44) relève de la grande fresque, morceau de concert brillant, en revanche *Neue Liebe* (n° 30) possède selon

33 Hartmut Fladt, «Der geniale Dilettant», in: *Hugo Wolf*, éd. par Heinz Klaus Metzger et Reiner Riehn (Musik-Konzepte 75), Text + Kritik, München 1992, p. 116–129.

34 Un constat similaire peut être fait entre *Ein Stündlein wohl vor Tag* (*Une petite heure avant le jour*) – (n° 3) – par l'exploitation de l'harmonie précédente (l'accord de sixte augmentée) et l'usage du registre aigu *Der Knabe und das Immllein* (n° 2).

Anton Tausche³⁵ un caractère intimiste, secret, que l'on réserve à un cadre restreint³⁶.

Enfin se dessinent, semble-t-il, les ambitions de Hugo Wolf. Le compositeur est attiré d'un côté par ce goût de l'instant, comme en témoigne l'écriture de miniatures, et d'un autre par l'ambition de grande forme à l'image de l'agencement de recueils. Il se donne pour «matériau» des pièces closes sur elles-mêmes et surtout juxtaposées. En cela il va à contre-courant d'une évolution musicale entamée au début du XIXe siècle tendant à rechercher la grande forme enchaînée. L'acte d'opéra wagnérien et le poème symphonique mis en place par Franz Liszt au milieu du siècle en témoignent. Hugo Wolf, au contraire, semble admettre la césure, les respirations, mais se trouve confronté au problème de l'unité d'ensemble. Ces observations contribuent peut-être à expliquer sa difficulté à écrire un opéra, donc à adopter un mode d'énonciation non plus fondé sur la juxtaposition mais sur l'enchaînement dramatique (d'une action théâtrale), non plus focalisé sur sa propre personnalité ou tourné vers l'univers du poète, mais au service de personnages. En dernière analyse, le recueil est cette phase singulière de la création, passage entre l'auteur et ses interprètes, œuvre dont l'approche est sans cesse renouvelée.

35 Anton Tausche, *Hugo Wolf's Mörike Lieder*, Wien 1947, p. 119.

36 Au demeurant cette question de la destination de l'œuvre rejoint les préoccupations de Franz Liszt à la fin de sa vie, notamment concernant son dernier poème symphonique *Von der Wiege bis zum Grabe* (*Du berceau à la tombe*) composé en 1882.