XIII

Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart[1]

par József Ujfalussy

I.

Si l'on cherche à examiner les types musicaux, on ne saurait trouver un matériau plus approprié que l'œuvre de Mozart. Ceci ne tient pas seulement à la richesse de sa musique, à son envergure artistique inégalée, mais aussi à d'autres facteurs.

Tout d'abord, Mozart a composé à une époque où la conscience de la fonction collective de la musique et de son rôle expressif – en tant qu'art exprimant des émotions – était évidente chez les musiciens. L'influence de la conception artistique du matérialisme dit mécaniste et de la théorie des affects ne cessait de transparaître dans la pratique musicale de l'époque, et c'est en ce sens que Mozart lui-même considérait consciemment la présentation de certains caractères et de personnages humains comme le but de son art. Les passages de sa correspondance ayant trait à cet aspect de sa musique sont suffisamment connus, il est donc inutile de les citer ici. Mais certaines indications programmatiques fournies par exemple dans la partition de musique de scène de *Thamos* montrent aussi très clairement ses intentions et sa méthode.

Deuxièmement, ce genre d'examen nécessite obligatoirement la confrontation systématique, chez un même compositeur, entre sa musique de scène avec livret et sa musique instrumentale sans livret ni programme. Certaines paroles et actions ou

1. La source de cet article est un essai publié en hongrois in Ujfalussy, J., *Zenéröl, esztétikáról*, Budapest, Zenemükiadó, 1980, p. 1-48. La première parution de ce texte, avec une introduction supplémentaire, date de 1957, in *Zenetudományi Tanulmányok.* V. [Études musicologiques, vol. V], Budapest, 1957 ; sa publication en langue allemande : « Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken », in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus I, fasc.1-2, 1961, Budapest, p. 93-145.

certains personnages d'opéra peuvent fournir des éclaircissements concrets sur la façon dont le compositeur associe telle musique à tel type de sentiment, de comportement ou de situation, et nous sommes tout à fait en droit de supposer que des sonorités, des intonations musicales[2] identiques ou similaires, même sans paroles, sont porteuses d'une signification analogue à celle de leurs variantes scéniques avec paroles. Cette confrontation ne peut être validée que si nous trouvons dans les deux corpus suffisamment de données à comparer et à identifier. Or justement, la musique de Mozart est caractérisée par son extraordinaire diversité. Ses compositions, qu'il s'agisse de musique de scène avec livret, de musique symphonique ou de musique de chambre, sont toutes de grande valeur et accomplies, et fournissent amplement matière à un tel examen comparatif.

Vu l'étendue presque illimitée de la matière musicale, il nous faut pour l'instant restreindre cette investigation. Si je m'étais proposé d'explorer les innombrables types et caractères mozartiens dans leurs relations, leurs variantes et leur développement, j'aurais risqué l'impasse. J'ai donc dû renoncer à développer tous les domaines d'idées liés aux affects et aux types inhérents à la musique du maître et j'ai dû me limiter à un profil bien délimité de caractères mozartiens. Je n'ai pas cherché ici à sortir de l'horizon circonscrit par la musique de Mozart, ni à repérer dans l'art d'autres compositeurs, qu'ils aient été ses contemporains, ses précurseurs ou ses successeurs, les réalisations musicales de ce champ de sentiments et d'idées, en les examinant à la lumière de leurs relations avec Mozart. J'ai renoncé au point de vue diachronique à l'intérieur même du domaine propre de la musique de Mozart, et j'ai considéré les phénomènes musicaux plutôt dans leur développement et dans leurs rapports logiques qu'historiques.

En conséquence, je suis obligé de restreindre la validité des conclusions tirées des données musicales aux procédés utilisés par Mozart, jusqu'au moment où des études ultérieures ne m'auront pas convaincu que l'on trouve chez d'autres compositeurs une utilisation similaire ou différente des intonations, des méthodes de création de types et de mise en œuvre de caractères et de types.

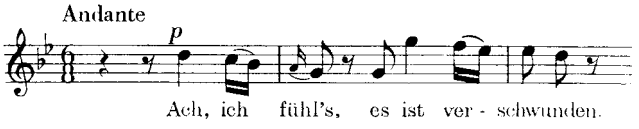
---

2. Selon Ujfalussy, « la tradition matérialiste de l'esthétique musicale désigne sous le terme 'intonation' les expressions sonores caractéristiques d'un milieu social, d'une attitude humaine, d'un type d'homme ou d'une situation déterminée. Ce terme prend sa source dans la musique vocale, dans l'interprétation traditionnelle de la musique qui, depuis l'antiquité, cherchait dans la musique la correspondance avec les attitudes et sentiments humains qui s'expriment dans les intonations du langage parlé. Cependant, dans la pratique actuelle de l'esthétique musicale, la catégorie de l'intonation représente bien davantage que la simple intonation mélodique et rythmique des inflexions du langage parlé. Dans la terminologie actuelle, – [d'après Assafiev] – l'intonation signifie des formules, des types de sonorités musicaux spécifiques qui transmettent un sens humain-social, qui représentent des caractères déterminés dans l'ensemble de la composition ; leur destin se forme dans de grandes unités musicales et dramaturgiques à l'instar des personnages qu'on peut observer dans les drames, et contribue à exposer l'image du monde complexe de l'artiste. C'est par la notion de l'intonation que la musique entre en contact avec une catégorie centrale, importante de l'esthétique, avec le typique. » Ujfalussy, J., « Zene és valóság » [« Musique et réalité »], in *Zenéröl, esztétikáról,* [*Sur la musique, sur l'esthétique*], EMB, Budapest, 1980, p. 164 (N.D.L.R.).

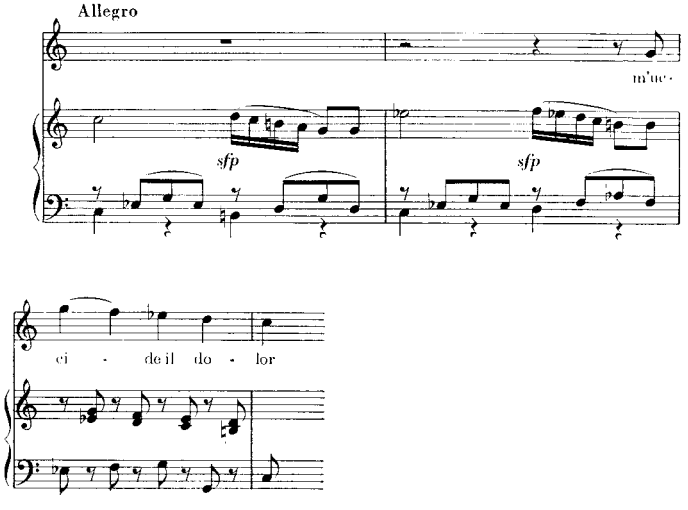
1.

Prenons pour point de départ le pentacorde descendant en tonalité mineure qui apparaît souvent, sous diverses formes, dans les œuvres de Mozart. Ses formes chantées ne laissent aucun doute sur sa signification et les sentiments qu'il exprime dans l'univers de Mozart.

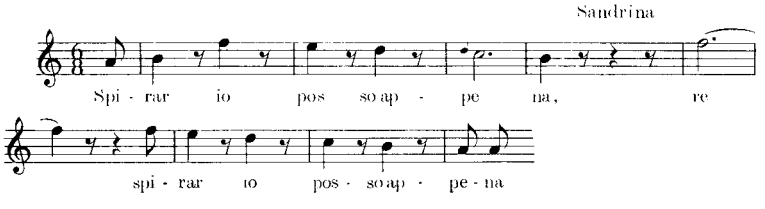
1.



Exemple 1a : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 17 – Pamina. Texte : « Ah, je le sens, elle s'est évanouie, [à jamais évanouie, la joie de l'amour !][3] »

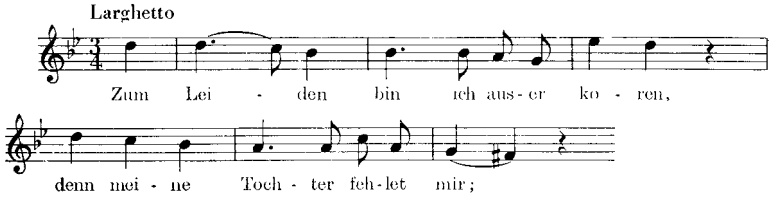


Exemple 1b : W.A. Mozart, *Idomeneo, re di Creta,* nº 7 – Idamante. Texte : « *m'uccide il dolor…* » [« La douleur me tue… »].



Exemple 1c : W.A. Mozart, *La finta giardiniera*, nº 22 – Sandrina. Traduction du texte : « Je peux à peine respirer… ».

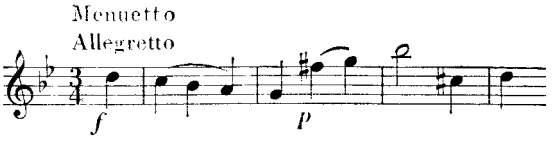
3. Le texte complet de ce passage: « *Ach ich fühls, es ist verschwunden/Ewig hin der Liebe Glück!* ».



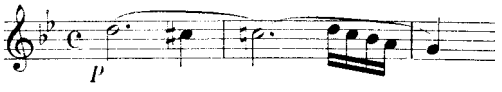
Exemple 1d : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 4 – La Reine. Traduction du texte : « Je suis condamnée à souffrir parce que ma fille me manque. »

Ce pentacorde dénote des sentiments de chagrin, de douleur, de renoncement, de désespoir, même lorsqu'il est purement instrumental :

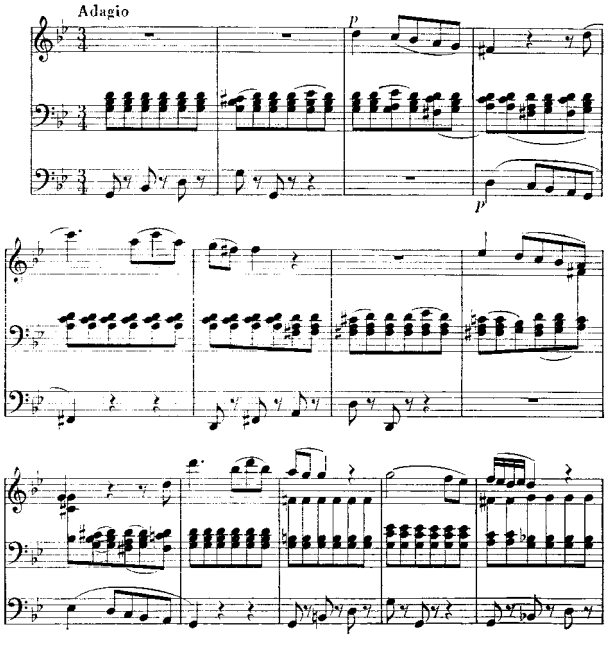
2.



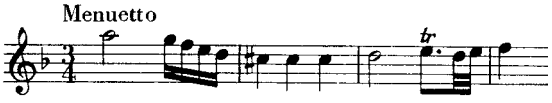
Exemple 2a : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, II.



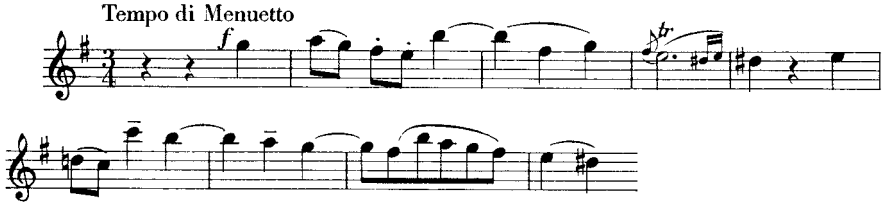
Exemple 2b : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.



Exemple 2c : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, IV.



Exemple 2d : W.A. Mozart, *Quatuor à cordes nº 13 en ré mineur* K. 173, III.



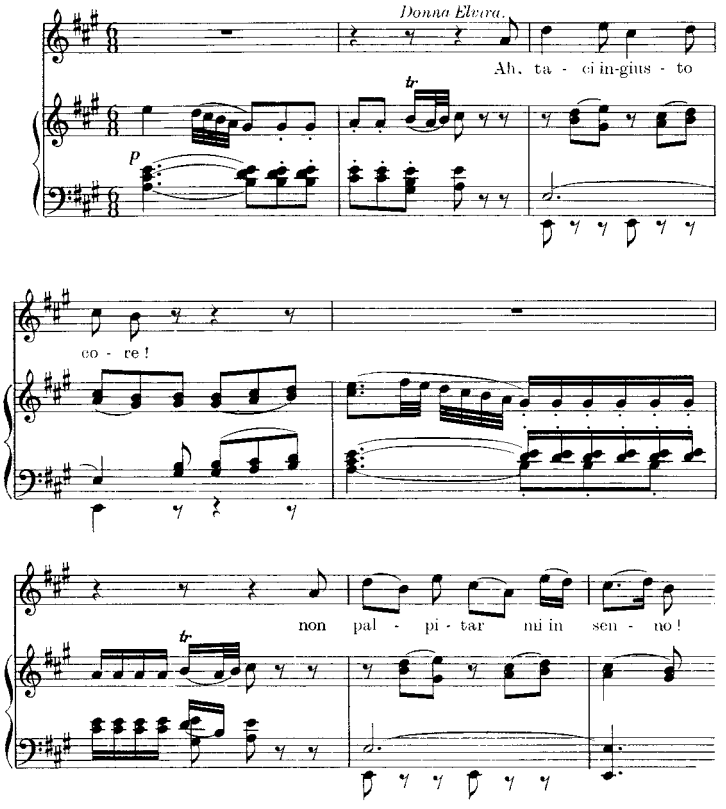
Exemple 2e : W.A. Mozart, *Sonate pour violon et piano en mi mineur* K. 304.

II.

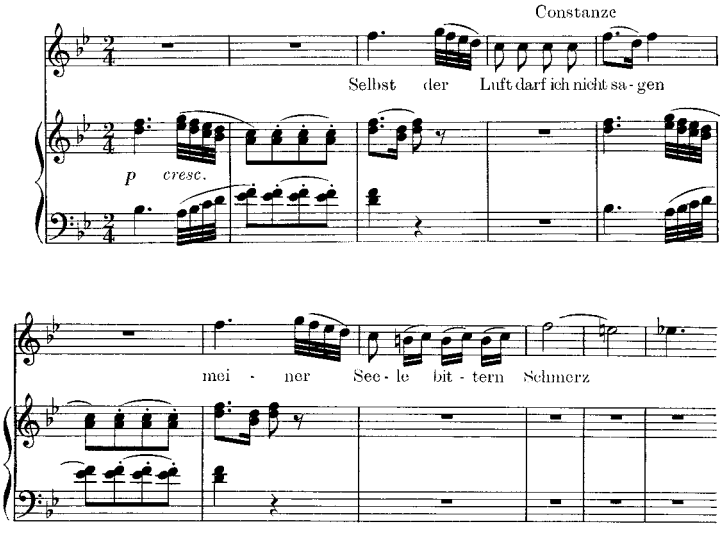
Mais son intonation et même sa signification se transforme en son contraire lorsqu'il est en mode majeur. Dans les mouvements écrits en tonalité mineure et en forme sonate, le pentacorde apparaît nécessairement en mode majeur dans l'exposition, puis est ensuite repris en mode mineur dans la réexposition. Et pour ne pas trop détacher nos exemples de leurs corrélations, renvoyons immédiatement à la forme réduite du noyau d'intonation, simplifiée en accord parfait. Il n'est pas rare en effet que la variante mineure présente l'une des formes, et la variante majeure, l'autre.

Dans le groupe d'exemples qui suit, celui de Donna Elvira (Ex. 3a) mérite une attention particulière. Outre le fait que l'extrait est la réplique exacte en majeur de l'exemple 2d, la situation scénique du passage dévoile clairement sa signification et l'oppose à la première mesure de l'aria de Pamina (voir 1a). Tandis que les sentiments de Pamina naissent de sa conviction d'avoir perdu son amoureux, au début du trio, Donna Elvira vit dans l'illusion qu'elle va reconquérir Don Giovanni. (Je rappelle en passant que le trio en question de Don Giovanni est en *la* majeur à 6/8, formule caractéristique de l'entente amoureuse dans les opéras de Mozart, comme le passage en *la* majeur du quatuor de *L'Enlèvement au sérail* et la fin du duettino de Don Giovanni et Zerlina en témoignent !) Dans les exemples de Constance et Pamina, la variante en majeur (à l'instar du deuxième thème introduit dans la tonalité relative majeure dans une forme de sonate en mode mineur) jette un pâle rayon sur l'intonation mineure du chagrin, à la lumière du souvenir d'un bonheur passé. (Ex. 3b-1, 3B-2).

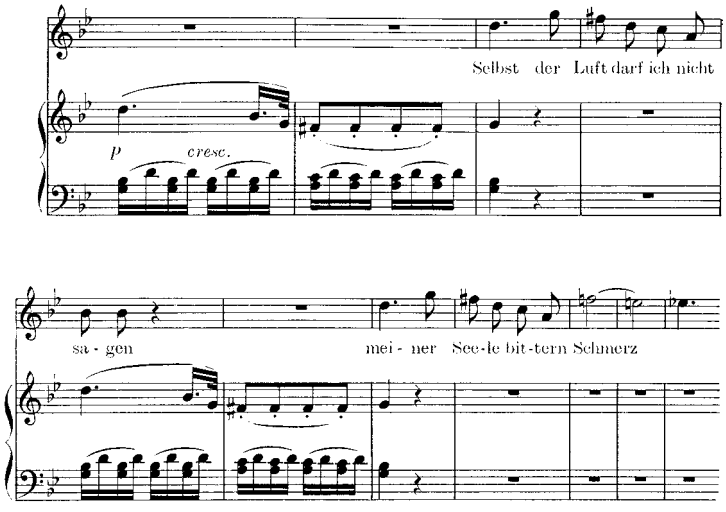
3.



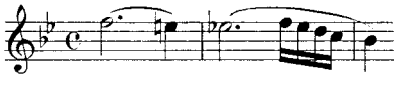
Exemple 3a : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, nº 16 – Donna Elvira.
Texte : « Ah tais-toi, cœur injuste! Ne palpite pas en mon sein! »



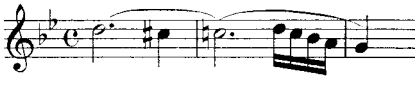
Exemple 3b-1 : W.A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, nº 10 – Constance.
Texte : « Même à la brise je ne peux pas dire la douleur amère de mon âme. »



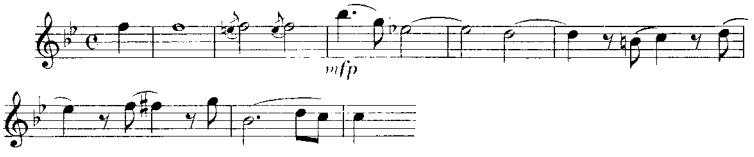
Exemple 3b-2 : W.A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, nº 10 – Constance. « Même à la brise je ne peux pas dire la douleur amère de mon âme. »



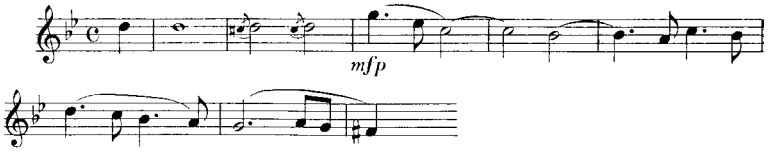
Exemple 3c-1 : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.



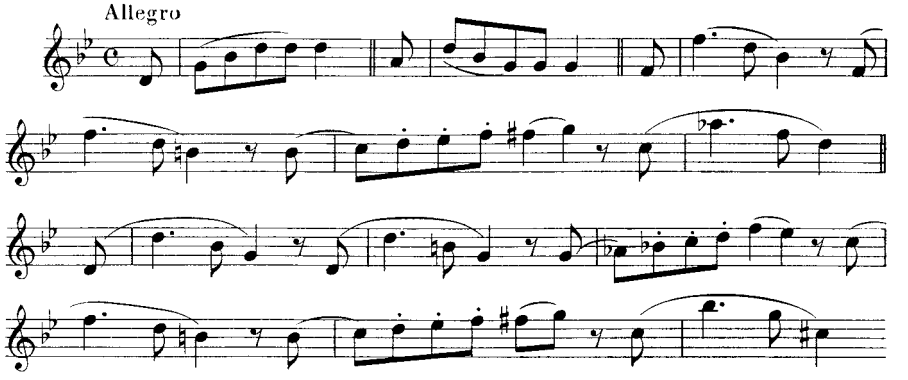
Exemple 3c-2 : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.



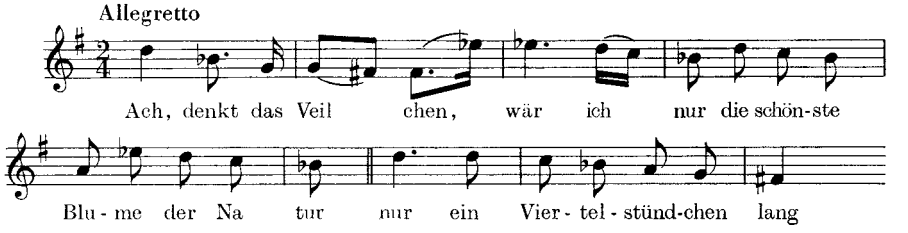
Exemple 3c-3 : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.



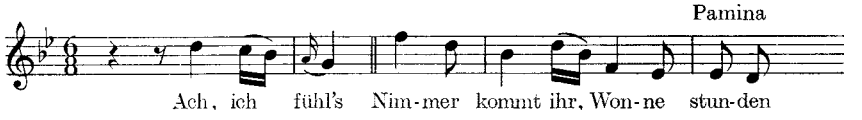
Exemple 3c-4 : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.



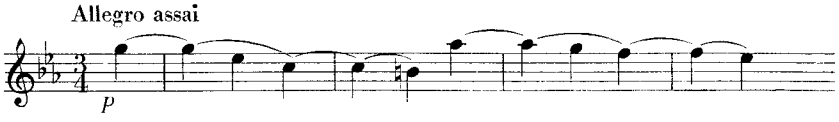
Exemple 3d : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, I.



Exemple 3e : W.A. Mozart, *Das Veilchen* K. 476. Texte : « Ah, pense la violette, pourvu que je sois la plus belle des fleurs de la nature !/Ne serait-ce qu'un petit quart d'heure ! »



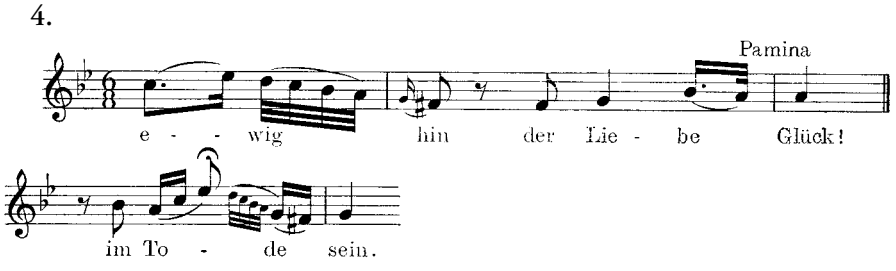
Exemple 3f : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 17 – Pamina. Texte : « Ah, je le sens/ Jamais plus, instants de bonheur, vous ne reviendrez […] »



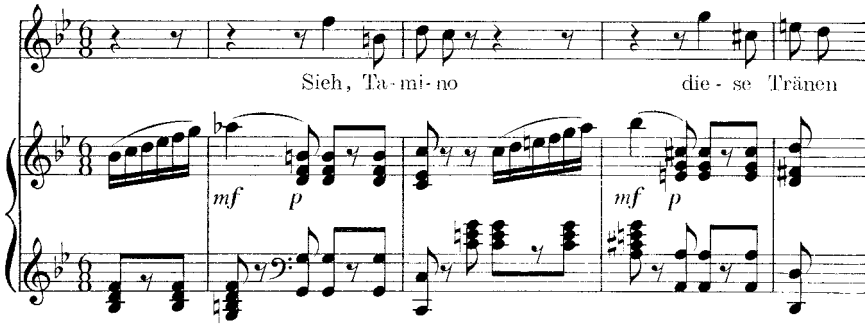
Exemple 3g : W.A. Mozart, *Sonate pour piano n° 14 en ut mineur*, K. 457, mouvement III.

Dans les cas énumérés jusqu'ici, nous avons déjà pu remarquer que le pentacorde descendant pouvait apparaître transposé à la seconde et à la tierce, et qu'en même temps il était complété au-dessus par la sixte de la gamme, en dessous par sa note sensible. Comme le montrent les exemples, cette transposition ne modifie pas sa signification. (Nous retrouvons ailleurs, dans la musique de Mozart, une transposition analogue dans d'autres intonations ; ainsi, dans le trio n° 6 de *La Flûte enchantée*, nous réentendons transposé d'une tierce plus haut le début de

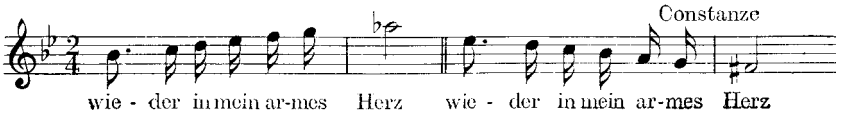
l'entrée caractéristique de Papageno, pour marquer encore sa réapparition sur scène). Mais le noyau d'intonation ainsi élargi revêt aussi une forme spéciale : une gamme descendant depuis la sixte du ton mineur jusqu'à la note sensible, d'ordinaire accompagnée par sa réplique en miroir. Il n'est pas rare que la note d'attaque soit mise en valeur en étant pointée. Le noyau d'intonation ainsi élargi possède déjà sa signification propre : une signification intensifiée par rapport à celle de la forme d'origine plus réduite : indignation, désespoir extrême, désir de vengeance, aspiration à la mort. L'emploi simultané des deux notes sensibles du ton mineur (sixte et note sensible, formant respectivement un intervalle de septième diminuée et de seconde augmentée) signifie donc l'émotion amplifiée du sentiment de base, celui de la douleur. On pourrait en énumérer d'innombrables exemples. Nous les retrouvons souvent reliés, juxtaposés à la première formule.



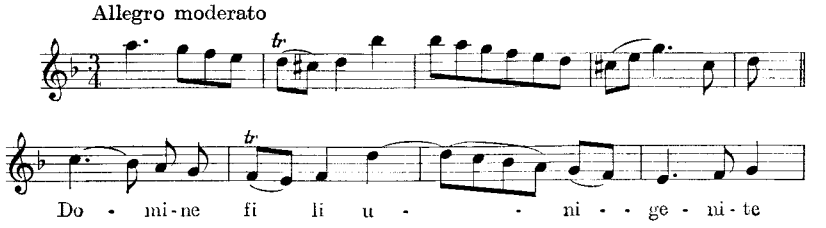
Exemple 4a-1 : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 17 – Pamina. Texte : « à jamais [évanouie], la joie de l'amour!/[Je trouverai le repos] dans la mort. » (Fin de la strophe en allemand : « *So wird Ruh' im Tode sein* »)



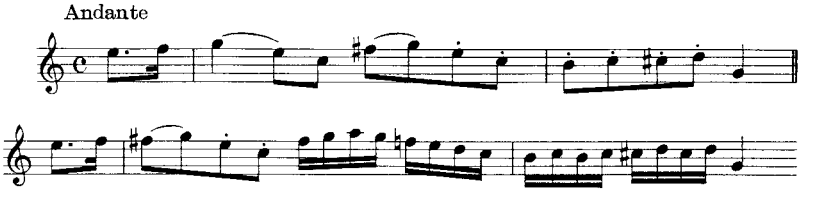
Exemple 4a-2 : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 17 – Pamina.
Texte : « Vois, Tamino! Ces larmes […] »



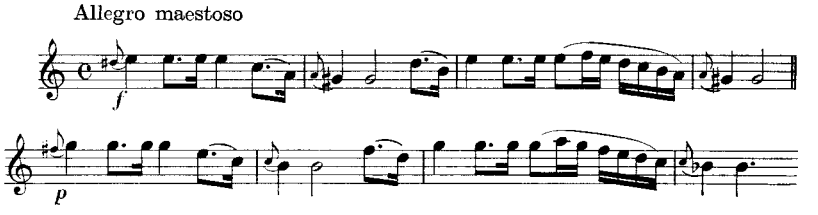
Exemple 4b : W.A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, n° 10 – Constance.
Texte : « [Elle respire toutes les lamentations] de mon pauvre cœur en retour. » (Texte complet original de ce passage : « *haucht sie alle meine Klagen/wieder in mein armes Herz* ».)



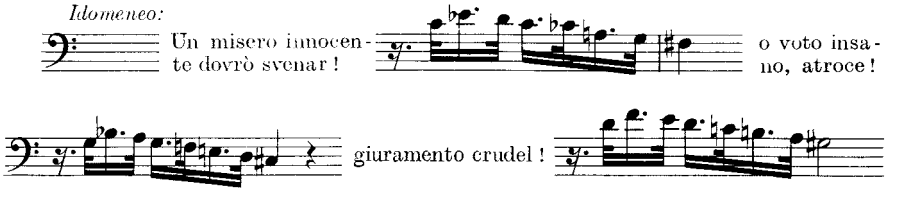
Exemple 4c : W.A. Mozart, *Messe en ut mineur* K. 427, « *Domine Deus* ».
Texte : « Seigneur, Fils unique »



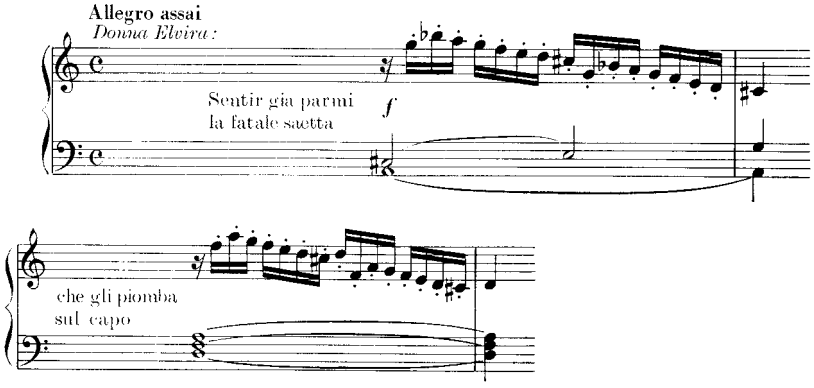
Exemple 4d-1 : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 8.



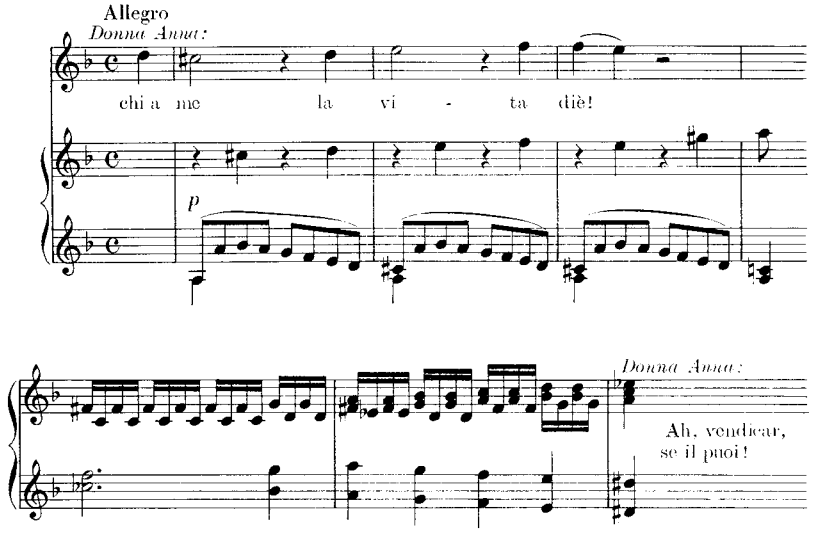
Exemple 4d-2 : W.A. Mozart, *Sonate pour piano n° 8 en la mineur* K. 310, I.



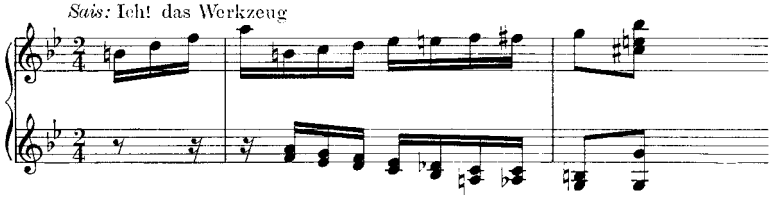
Exemple 4e : W.A. Mozart, *Idomeneo, re di Creta*, n° 6 – Idoménée.
Texte : « Il me faudra tuer un pauvre innocent/Ô vœu malsain, atroce! Cruel serment! »



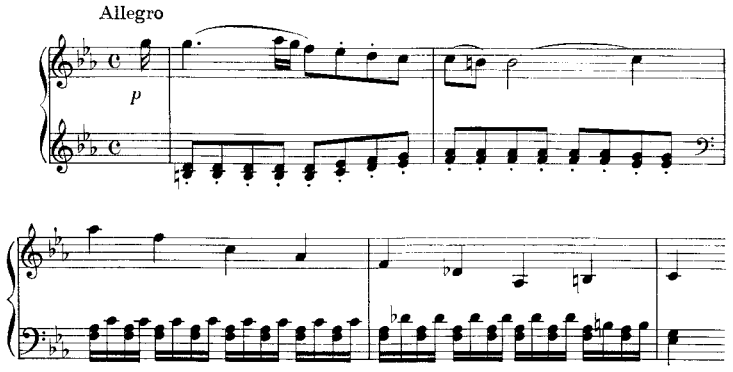
Exemple 4f : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, nº 23 – Donna Elvira.
Texte : « Je crois entendre déjà la foudre fatale tomber sur sa tête […] »



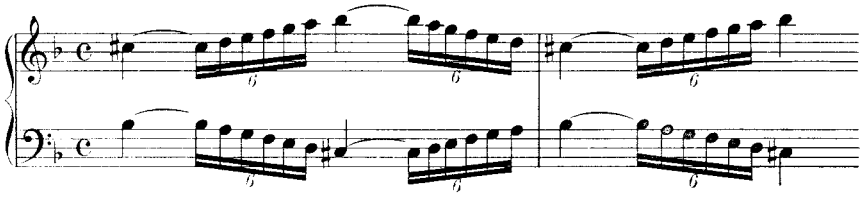
Exemple 4g: W.A. Mozart, *Don Giovanni*, nº 2 – Donna Anna.
Texte : « […] celui qui me donna la vie!/Ah! le venger, si tu peux […] »



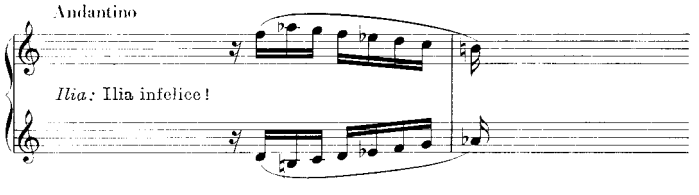
Exemple 4h : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 4 – Saïs.
Texte : « Moi, l'instrument […] »



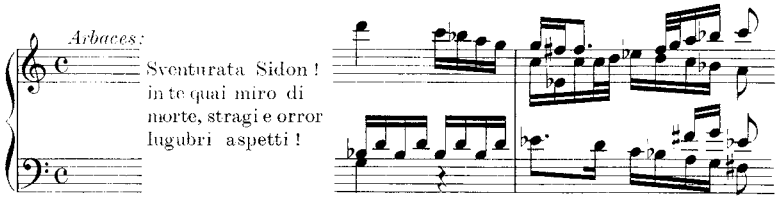
Exemple 4i : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 2 (« La Traîtrise de Phéron »).



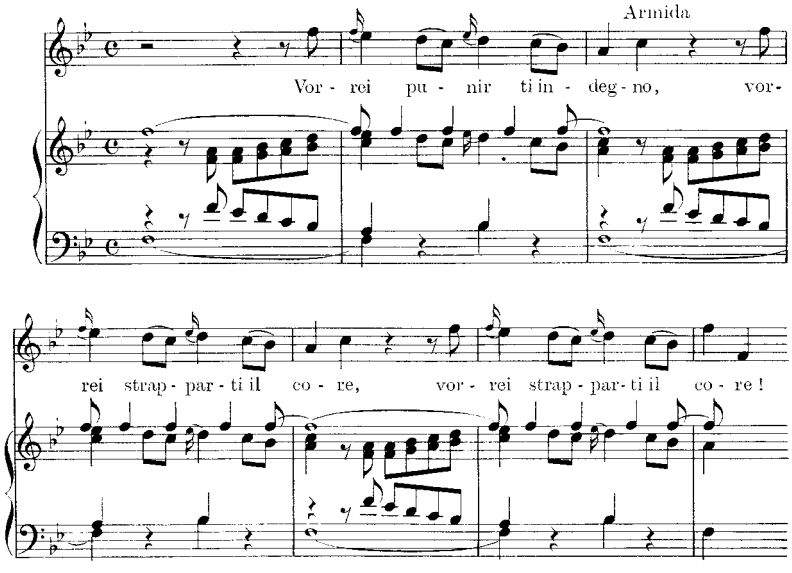
Exemple 4j : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 7a (« Le Désespoir de Phéron »).



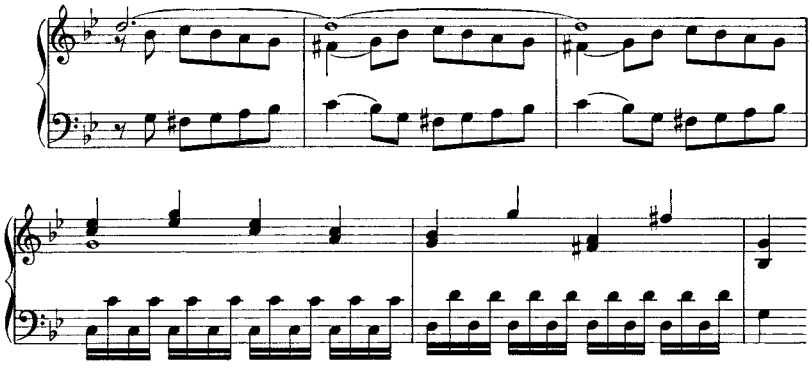
Exemple 4k : W.A. Mozart, *Idomeneo, re di Creta*, Acte I, sc. 1 – Ilia.
Texte : « Ilia malheureuse! »



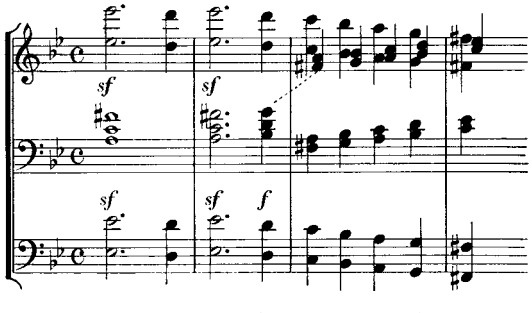
Exemple 4l : W.A. Mozart, *Idomeneo, re di Creta*, Acte III, sc. 5 – Arbaces.
Texte : « Malheureuse Sidon! Combien d'aspects lugubres de mort, massacres et horreur je vois en toi! »



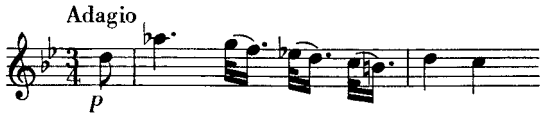
Exemple 4m-1 : W.A. Mozart, *La Finta Giardiniera*, n° 13 – Arminda.
Texte : « Je voudrais te punir, indigne, je voudrais te déchirer le cœur ! »



Exemple 4m-2 : W.A. Mozart, *La Finta Giardiniera*, n° 13 – Arminda.



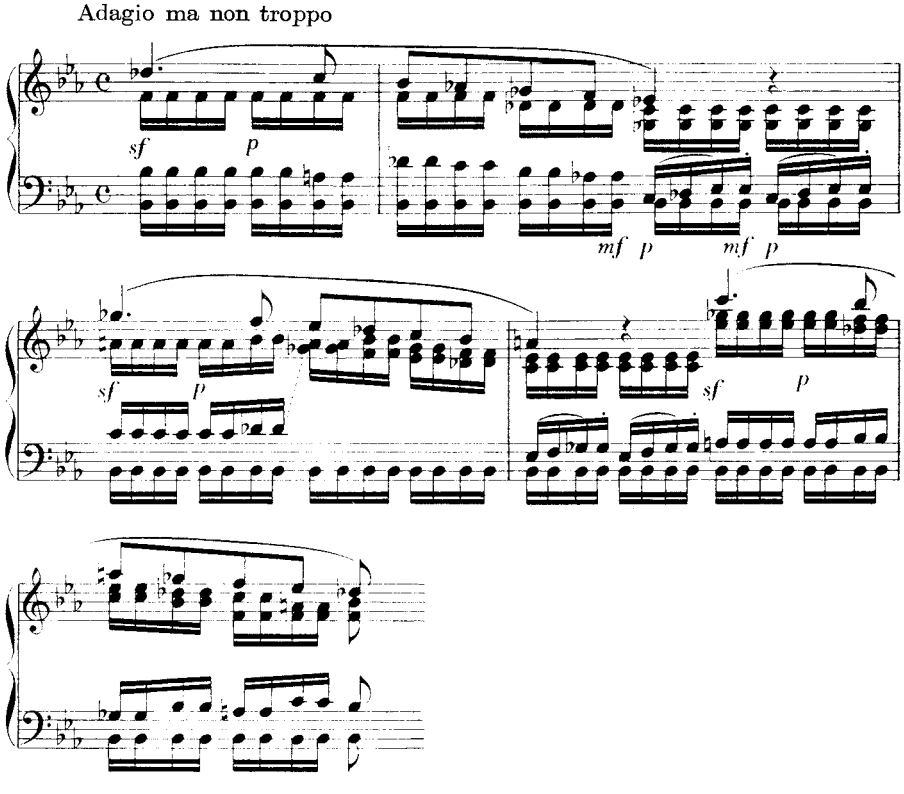
Exemple 4n : W.A. Mozart, *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550, IV.



Exemple 4o : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, IV.

Voici la transposition de cette configuration partant de divers degrés :

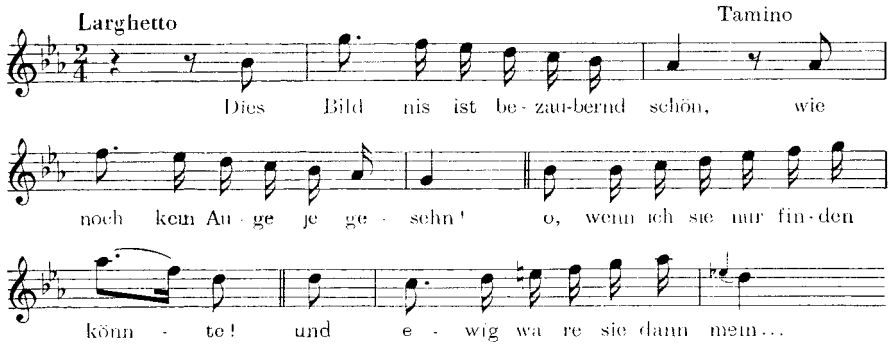
5.



Exemple 5 : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, III.

Ce dernier groupe de thèmes est significatif parce qu'il marque l'apparition d'une variante qui véhicule à nouveau une signification autonome et riche. La variante majeure d'un heptacorde descendant depuis la tierce ne signifie plus le chagrin, la désillusion, le désespoir, la révolte, mais le sentiment qui s'empare du jeune prince Tamino lorsqu'il aperçoit le portrait de Pamina.

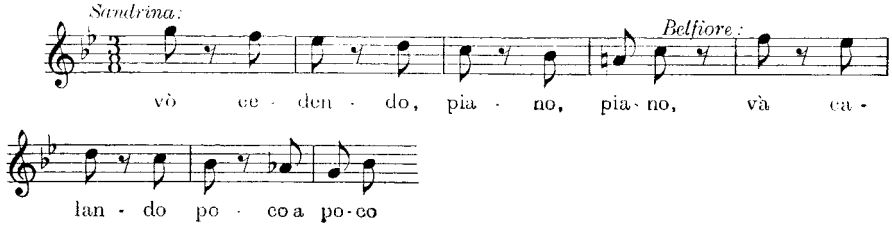
6.



Exemple 6 : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 3 – Tamino. Texte : « Ce portrait est d'une beauté magique comme nul n'en vit jamais de pareil!/Ah! Si je pouvais trouver l'objet de ce portrait!/[…] et elle serait mienne alors pour toujours. »

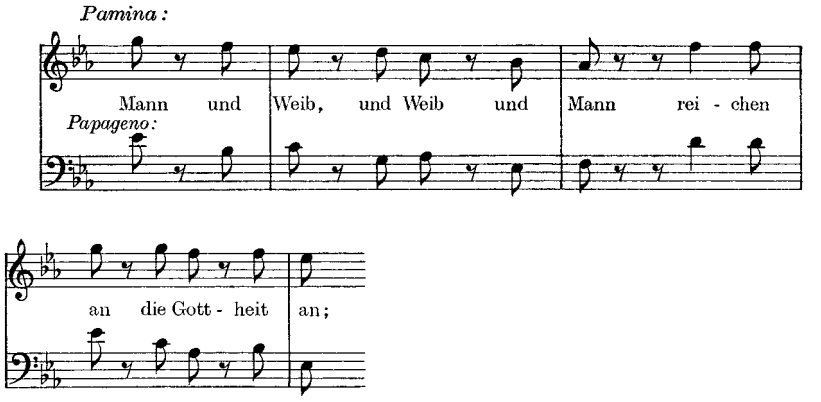
Quelques exemples avec parole nous orientent vers la signification de ce noyau d'intonation également. Dans ce qui précède, l'accent est clairement mis sur la pensée d'un amour pur qui s'éveille. Les exemples suivants tirés de *La Flûte enchantée* vont encore plus loin : la pensée d'un mariage sincère, issu d'un amour pur, transparaît dans les passages de tierces parallèles caractéristiques de cette intonation (Ex. 7b). En même temps, cet exemple éclaire parfaitement comment une modification aussi simple de l'intonation de base, alors même que sa ligne mélodique reste inchangée, apporte une nuance de sens, ou plutôt de sentiment exprimé.

7.

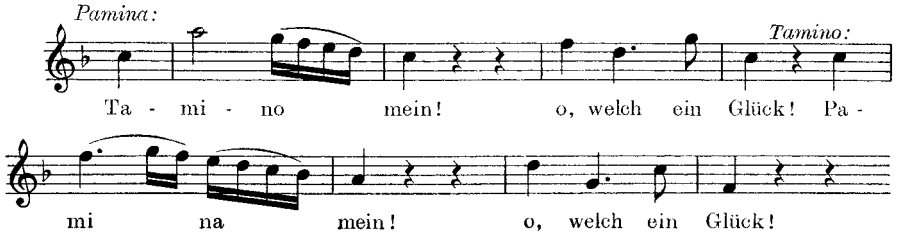


Exemple 7a : W.A. Mozart, *La Finta Giardiniera*, nº 27 – Sandrina, Belfiore. Texte : « Je cède doucement, tout doucement./Elle faiblit, peu à peu[4]! »

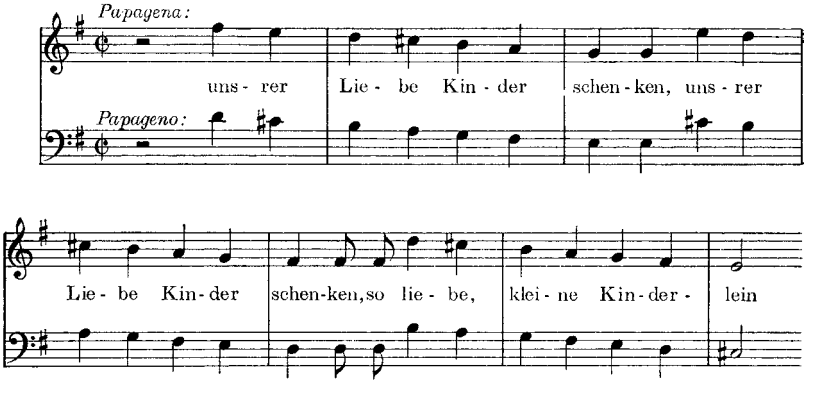
4. En italien: « Vò cedendo, piano, piano, và calando poco à poco ».



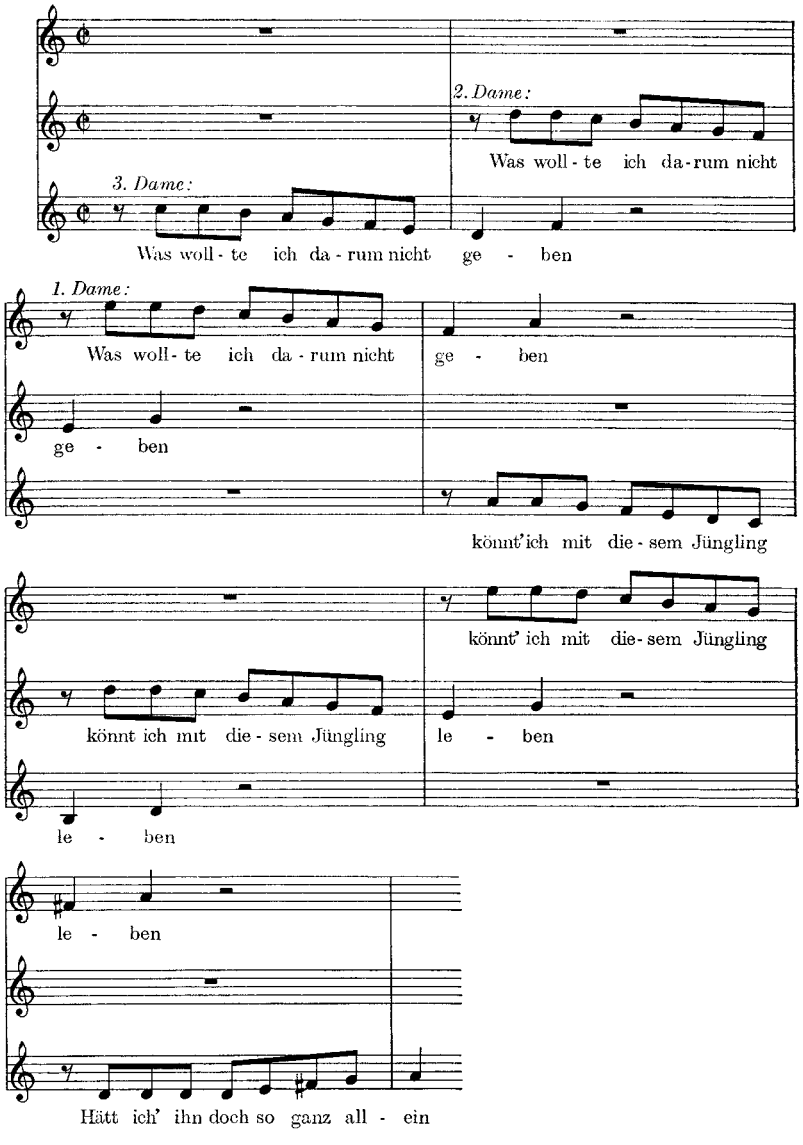
Exemple 7b : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 7 – Pamina, Papageno.
Texte : « Mari et femme, et femme et mari atteignent à la divinité. »



Exemple 7c : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, sc. 28 – Pamina, Tamino.
Texte : « Tamino est à moi ! Ô quel bonheur !/Pamina est à moi ! Ô quel bonheur ! »



Exemple 7d : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, sc. 29 – Papagena, Papageno.
Texte : « [les Dieux] offrent à notre amour des enfants, de gentils petits enfants. »

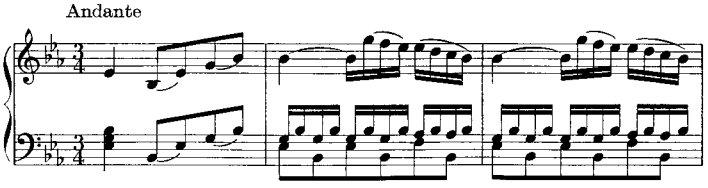


Exemple 7e : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte I, sc. 1 – Les trois dames.
Texte : « Que ne donnerais-je pas pour vivre avec ce garçon, et le garder pour moi seule! »

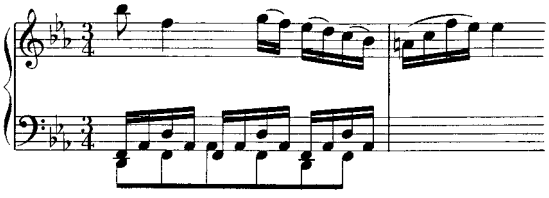
Nous avons aussi des exemples intéressants montrant la façon dont la signification originelle du sentiment amoureux (ou peut-être pas vraiment originelle du point de vue historique?) s'élargit, se transforme – logiquement – pour devenir l'expression musicale du sentiment de vertu, d'honnêteté et de pureté d'un jeune homme et de la sublimité ou de la noblesse d'âme. Peut-être l'univers musical de Mozart a-t-il vu le développement, en tant que trait de caractère, d'une certaine forme de « *kalokagathia* »? Quoi qu'il en soit, dans la caractérisation musicale de

Thamos, la place accordée à cette intonation n'est pas la moindre ; à un moment précis de l'action, elle représente même l'expression soulignée de l'honnêteté de Thamos face à la perfidie de l'intrigant Phéron (représentée, ce dernier, par des accents décalés et l'alternance majeur-mineur). Nous sommes proches ici, avec le profil de Thamos, de la profession de foi de « *Lieb und Tugend* » [Amour et vertu] connue de *La Flûte enchantée*.

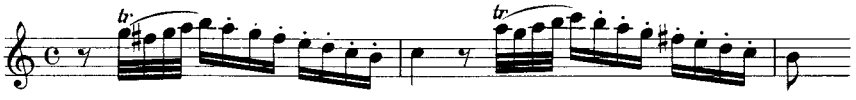
8.



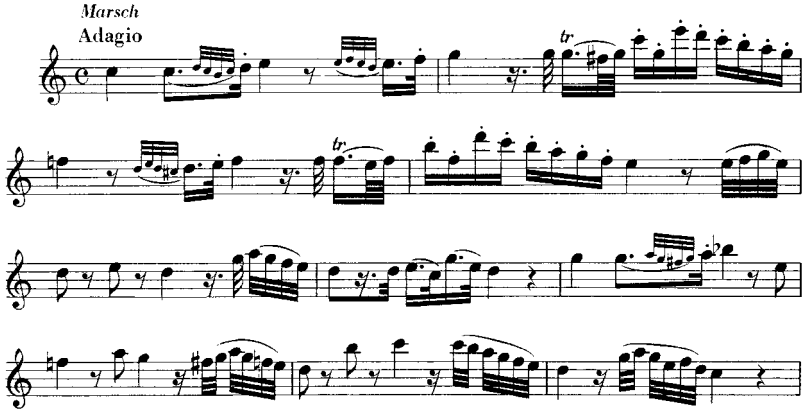
Exemple 8a : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 3./Entracte



Exemple 8b : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 3/suite : « *Thamos Ehrlichkeit* » (« L'honnêteté de Thamos »).



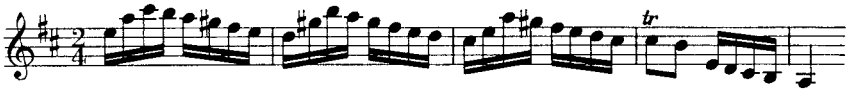
Exemple 8c : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 1, accompagnement du chœur d'ouverture.



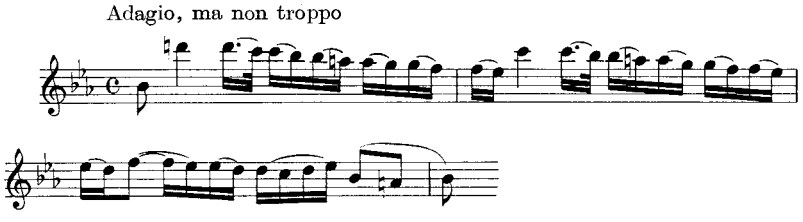
Exemple 8d : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, scène 28.

Nous présentons plus bas quelques variantes instrumentales de cette intonation, en y rajoutant celles aussi qui sont en mineur. L'exemple 9b tiré du *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516 est intéressant, parce qu'il apparaît comme thème final en majeur juste après le second groupe de thèmes cité dans l'exemple 5, à l'intonation sombre, au profil proche du requiem (c'est dans une telle alternance majeur-mineur que se dénoue le dernier mouvement de l'œuvre ; nous aurons l'occasion de reparler plus loin du rôle que joue dans l'art de Mozart l'emploi de thèmes indentiques ou semblables dans les différents mouvements d'une même œuvre).

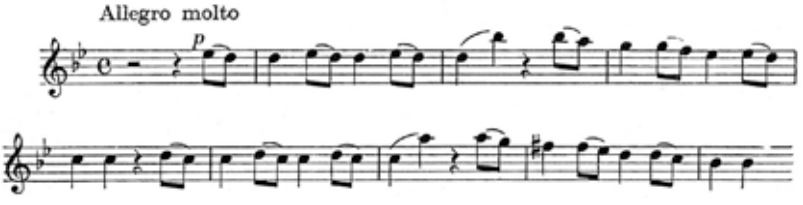
9.



Exemple 9a : W.A. Mozart, *Idomeneo, re di Creta*, nº 32, accompagnement du chœur, invocation d'Amor.



Exemple 9b : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, III.



Exemple 9c : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, I.

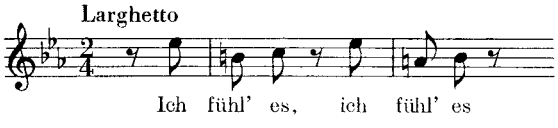
2.

Sur la base des exemples ci-dessus, nous n'avons pour le moment aucun droit de tirer des conclusions concernant l'art mozartien de former des caractères et de créer des types. Si nous traitons les groupes d'intonations que nous avons déjà présentés comme des expressions et des représentations musicales de sentiments déterminés, nous pouvons établir que Mozart, dans la manière dont il les emploie, s'avère un

maître exceptionnel de la théorie des affects. Cependant, nous devons à présent souligner que ces noyaux d'intonation, présentés surtout sous forme de motifs dans les exemples ci-dessus, apparaissent généralement en compagnie de tournures intonatives précises, placées dans un environnement déterminé. Examiner l'étude complète de la signification des passages chromatiques de différentes longueurs et directions nous conduirait trop loin. J'aimerais seulement attirer l'attention sur le fait bien connu que les intonations évoquées en tonalités mineures se présentent souvent avec des harmonies, des parties d'accompagnement fortement chromatiques, et dans un environnement mélodique et harmonique évoquant souvent une sorte de tonalité fluctuante, vagabonde. Au lieu d'une analyse plus ample de l'écriture chromatique mozartienne, passons plutôt en revue un ou deux passages caractéristiques de ce qui résulte des précédents.

À la variante majeure du noyau d'intonation cité dans les exemples 6 à 9, se rattache aisément un motif qu'on pourrait nommer « intonation du désir ». Sa forme la plus connue est sans nul doute la citation suivante de « l'air du portrait » de Tamino :

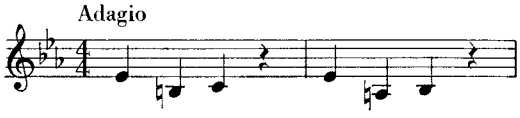
10.



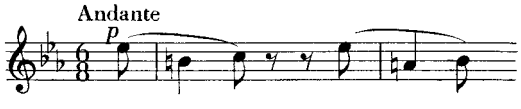
Exemple 10 : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 3 – Tamino. Texte : « Je le sens […] »

Dans sa version instrumentale, ce motif apparaît avec une grande force affirmative comme l'évocation du début dans le premier mouvement du *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, K. 171. Mais son rôle est tout aussi frappant dans le deuxième mouvement des symphonies en *sol* mineur, et particulièrement dans le troisième mouvement du *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516 que nous avons déjà mentionné plusieurs fois, bien que pour d'autres raisons.

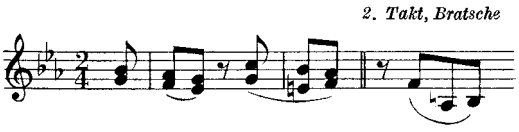
11.



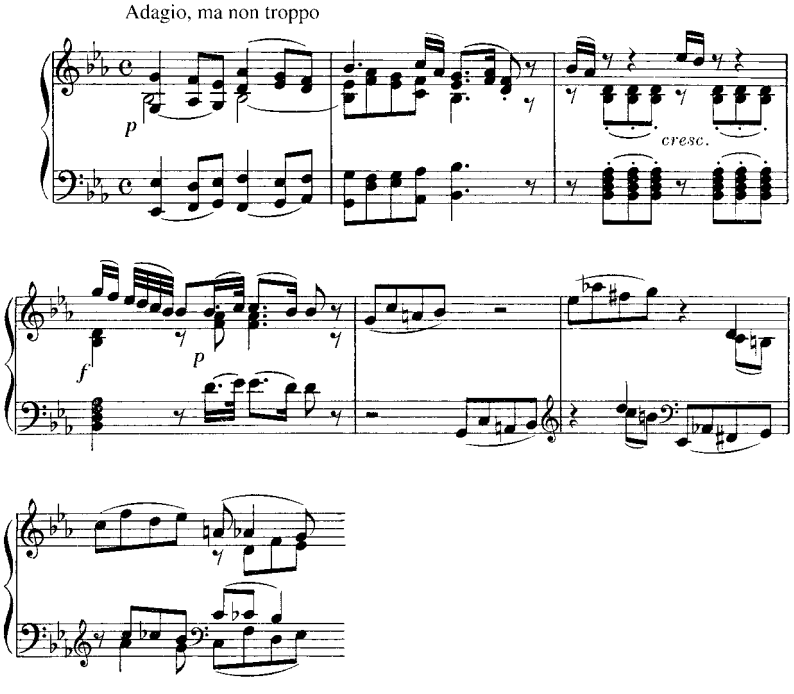
Exemple 11a : W.A. Mozart, *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* K. 171, I.



Exemple 11b : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, II.



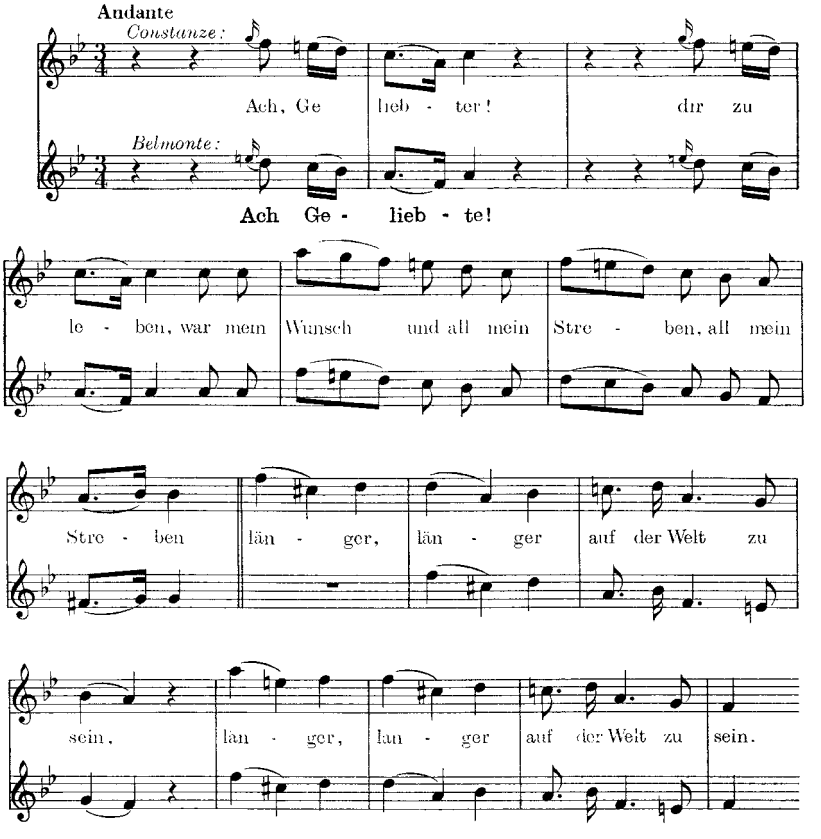
Exemple 11c : W.A. Mozart, *Symphonie n° 25 en sol mineur* K. 183, II.



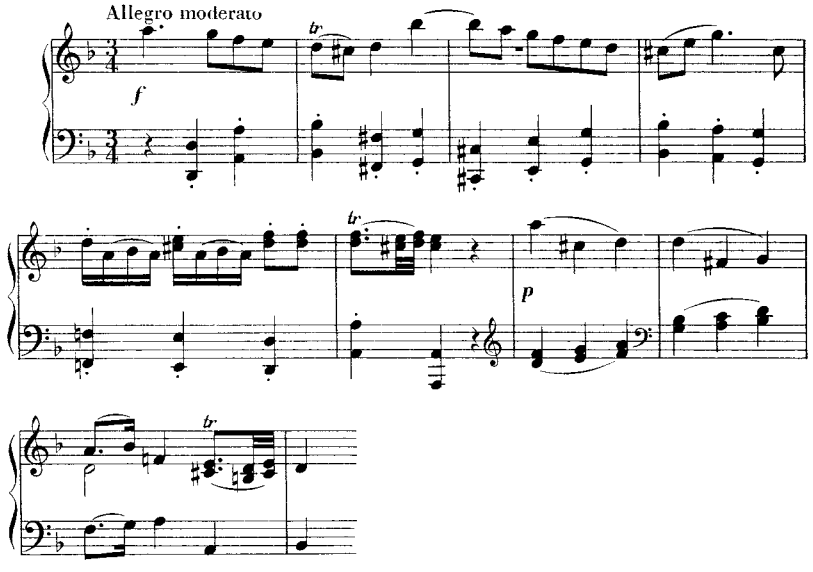
Exemple 11d : W.A. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, III.

Il apparaît sous une forme voisine dans les exemples suivants :

12.



Exemple 12a : W.A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, nº 20 – Constance, Belmonte. Texte : « Ah, mon aimé(e), vivre pour toi était mon désir et mon vœu ; sans toi demeurer sur la terre ne serait qu'une souffrance » (Texte complet original de la deuxième partie de la strophe : « *Ohne dich ist's mir nur Pein, länger auf der Welt zu sein.* »)



Exemple 12b : W.A. Mozart, *Messe en ut mineur* K. 427, « *Domine Deus* ».

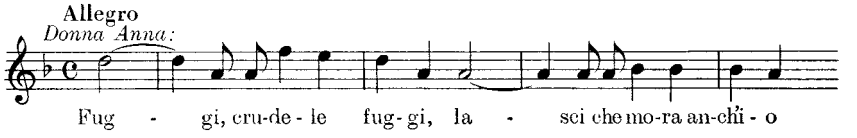
Ces derniers exemples indiquent, d'une part, qu'il existe aussi une variante mineure de cette intonation, et d'autre part, qu'elle se rattache aisément au groupe intonatif des exemples 1 à 4 également. C'est d'ailleurs assez naturel, puisque nous avons largement éclairé la parenté d'intonation des exemples 1 à 9.

3.

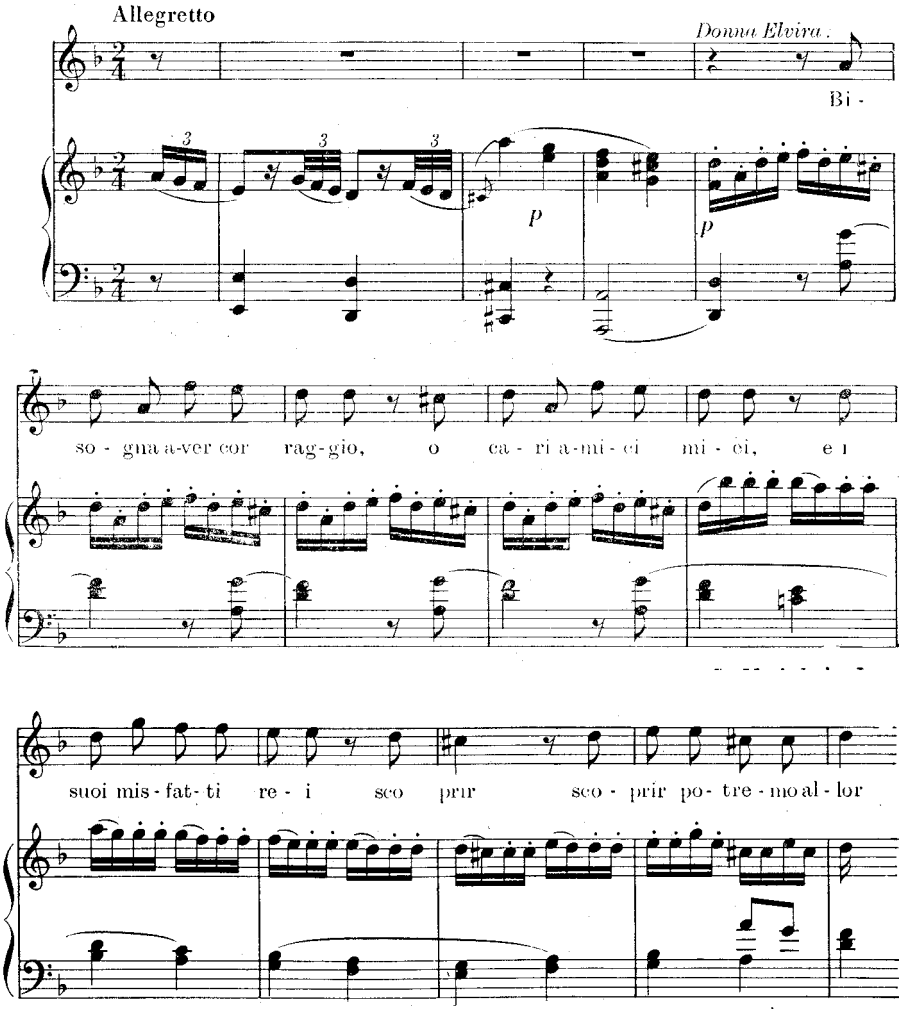
Parmi les intonations en mineur, nous devons accorder une attention particulière à l'intonation caractéristique accompagnant la soif de vengeance amoureuse de Donna Anna et Donna Elvira ; celle-ci exprime, à chaque fois qu'elle apparaît sous sa forme mineure[5], un sentiment de désillusion ou d'offense. Dans les exemples suivants, nous ne distinguons plus ses apparitions chantées et instrumentales mais nous tentons d'en présenter le plus grand nombre possible de variantes.

5. Voir aussi à ce sujet l'étude sur Don Giovanni de Pándi, Marianne *in* Kárpáti, János, Kovács, János, Kroó, György, Pándi, Marianne et Sólyom, György, *Mozart Operai*, [Les opéras de Mozart], Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1956, p. 170-172.

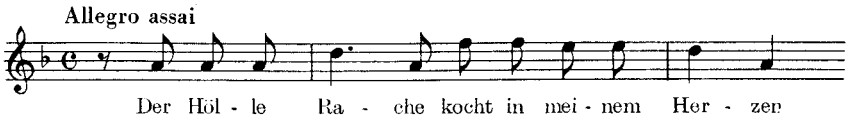
13.



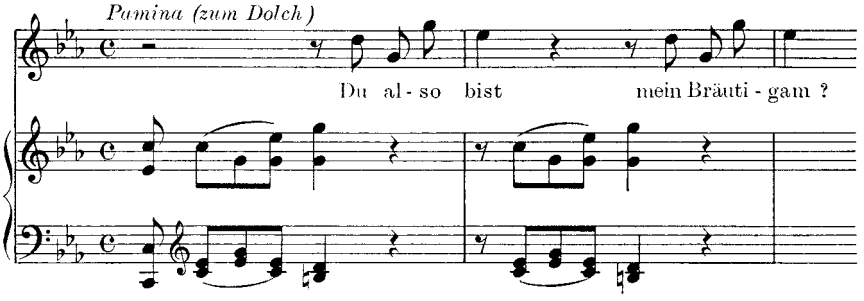
Exemple 13a : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, n° 2 – Donna Anna.
Texte : « Va-t-en, cruel ! Laisse-moi mourir aussi »



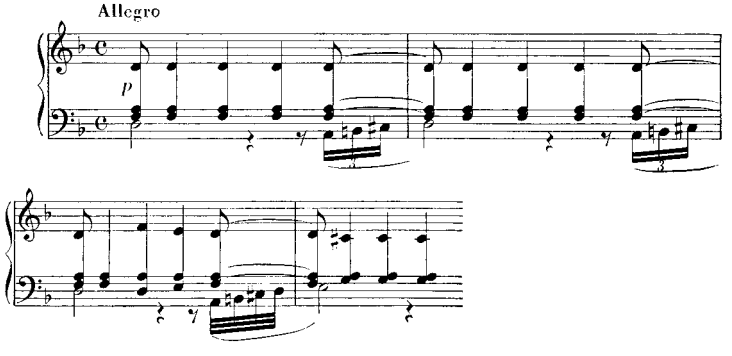
Exemple 13b : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, n° 13 – Donna Elvira. Texte : « Il nous faut avoir du courage, ô mes chers amis/Et ses coupables méfaits/Nous pourrons alors les dévoiler. »



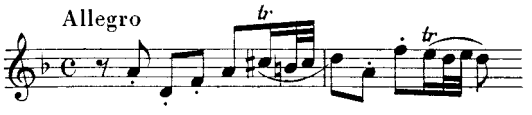
Exemple 13c : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 14 – La Reine.
Texte : « Un désir de vengeance infernal consume mon cœur […] »



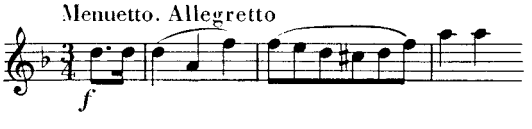
Exemple 13d : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, n° 21 – Pamina (parlant à son poignard)
Texte : « C'est donc toi qui sera mon époux ? »



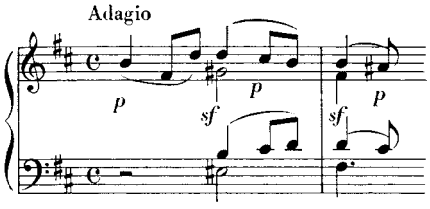
Exemple 13e : W.A. Mozart, *Concerto pour piano n° 20 en ré mineur* K. 466, mouvement I.



Exemple 13f : W.A. Mozart, *Quatuor à cordes n° 15 en ré mineur* K. 421, I.



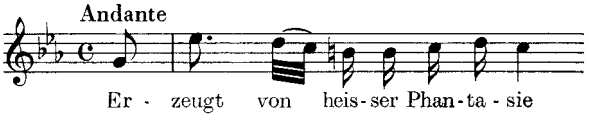
Exemple 13g : W.A. Mozart, *Quatuor à cordes n° 15 en ré mineur* K. 421, III.



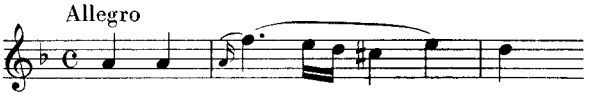
Exemple 13h : W.A. Mozart, *Adagio en si mineur* K. 540.

Dans le même cadre de signification, nous rencontrons aussi une autre variante :

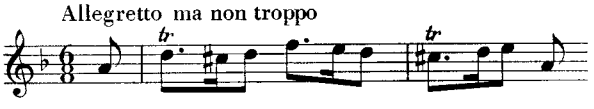
14.



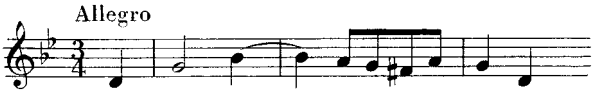
Exemple 14a : W.A. Mozart, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* K. 520. Texte : « Produit par d'ardents fantasmes […] »



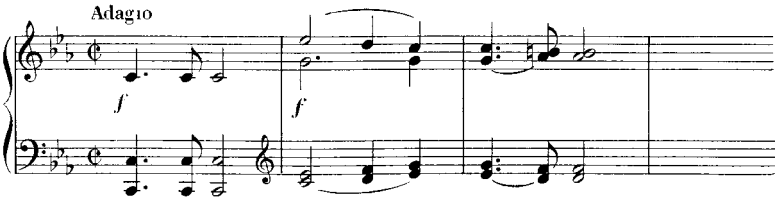
Exemple 14b : W.A. Mozart, *Concerto pour piano nº 20 en ré mineur* K. 466, I.



Exemple 14c : W.A. Mozart, *Quatuor à cordes nº 15 en ré mineur* K. 421, IV.



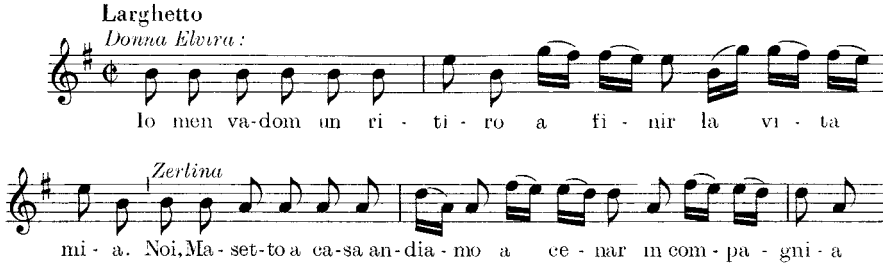
Exemple 14d : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, III.



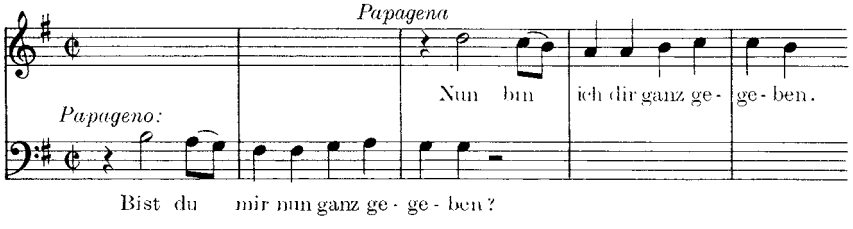
Exemple 14e : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, sc. 28.

Même si c'est plus rare, nous rencontrons aussi son pendant en majeur. Le rapport des significations des variantes mineure et majeure reste ici le même que dans les exemples précédents.

15.



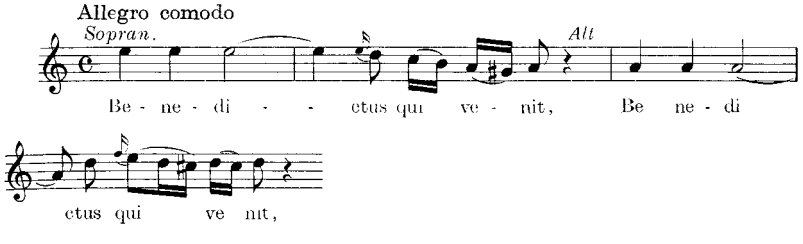
Exemple 15a : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Acte II, dernière scène – Donna Elvira, Zerlina.
Texte : « Moi je vais finir ma vie en un lieu retiré./Nous, Masetto, allons à la maison, pour dîner ensemble. »



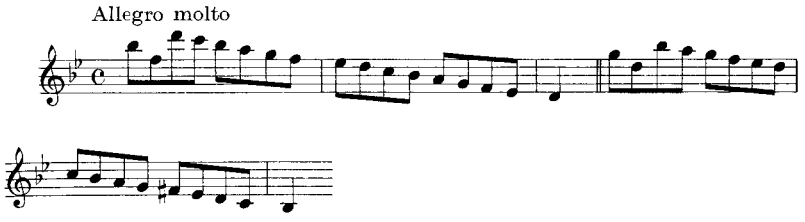
Exemple 15b : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, Sc.29. Papageno, Papagena.
Texte : « Es-tu à moi enfin, tout à fait?/Oui, je suis à toi maintenant, tout à fait! »

Enfin les exemples suivants présentent des corrélations variées et différentiées avec les formules intonatives précédentes. (De telles corrélations apparaissent déjà dans l'exemple 13b ; quant à l'exemple 16b, sa comparaison avec 8d est instructive).

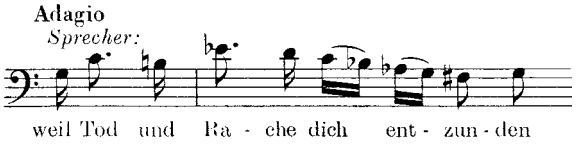
16.



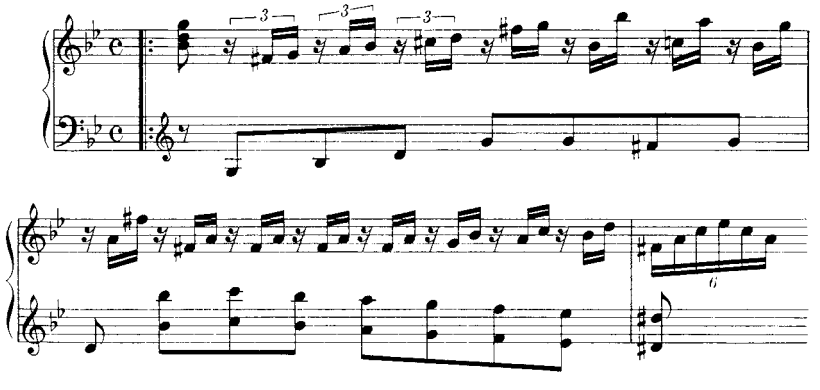
Exemple 16a : W.A. Mozart, *Messe en ut mineur* K. 427, « *Benedictus* ».
Texte : « Béni soit celui qui vient […] »



Exemple 16b : W.A. Mozart, *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550, I.



Exemple 16c : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte I, Finale – L'orateur. Texte : « ([…] mais la vengeance et la colère) Tu n'es pas guidé par l'amour et la vertu, puisque tu es possédé par l'idée de la mort et de la vengeance » (Texte complet original de ce passage : « *Dich leitet Lieb' und Tugend nicht, weil Tod und Rache dich entzünden.* »)

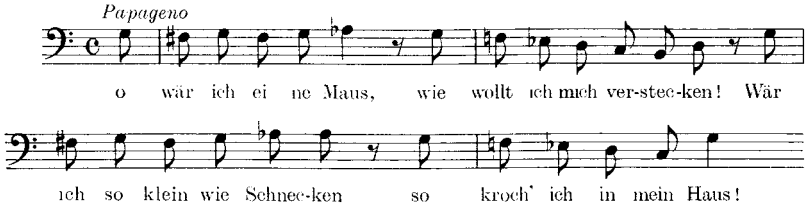


Exemple 16d : W.A. Mozart, *Concerto pour piano n° 20 en ré mineur* K. 466, II.

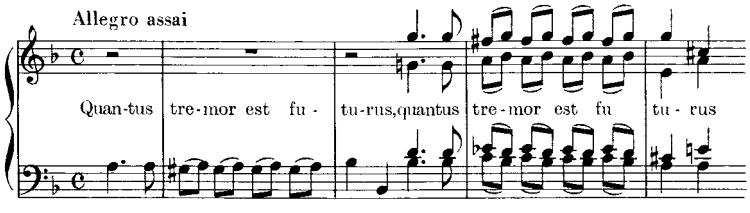
4.

Poursuivons l'énumération des intonations liées sans plus d'analyse ni de commentaire pour l'instant. La formule suivante exprime la crainte, la peur :

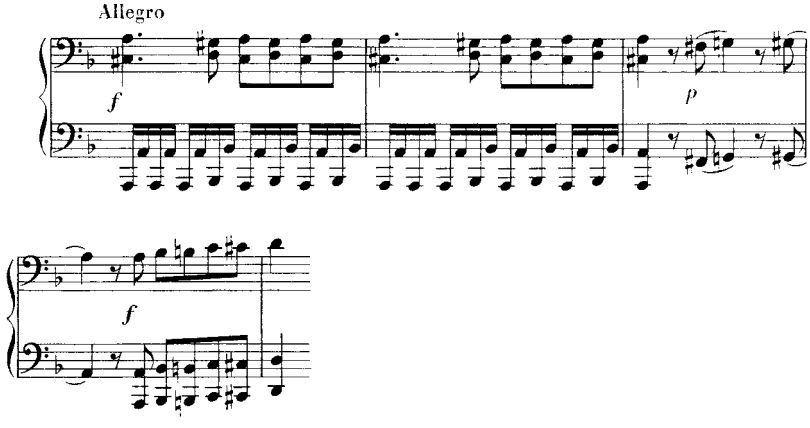
17.



Exemple 17a : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte I, Finale (Papageno).
Texte : « Oh! Que ne suis-je une souris, je me cacherais si volontiers et si j'étais aussi petit qu'un escargot, je rentrerais vite dans ma maison! »

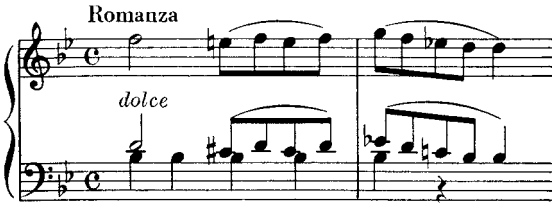


Exemple 17b : W.A. Mozart, *Requiem* K. 626, « *Dies Irae* ». Texte : « Quelle terreur à venir »



Exemple 17c : W.A. Mozart, *Concerto pour piano nº 20 en ré mineur* K. 466, I.

Mais à ce dernier extrait se rattache sa variante en majeur, exprimant un doux frémissement au début du deuxième mouvement du *Concerto pour piano en ré mineur* :

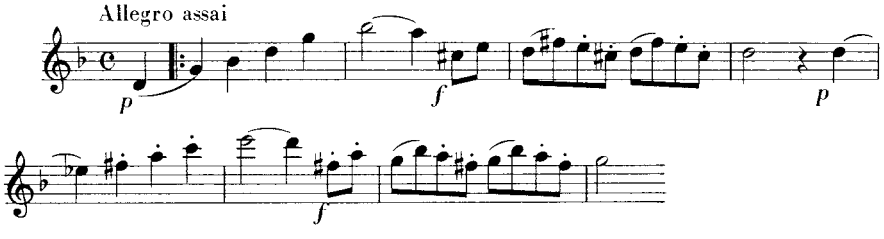


Exemple 18 : W.A. Mozart, *Concerto pour piano n° 20 en ré mineur* K. 466, II.

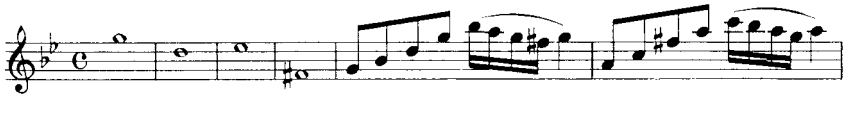
5.

Il n'est pas rare qu'autour des intonations précédentes, proches d'elles et même associées avec elles, apparaissent quantité de variantes du motif de « fusée » qui montent ou qui descendent. Leur parenté avec les formules triadiques de l'intonation exprimant la douleur (que nous avons présentées au début, Ex.1) est assez évidente. Les exemples suivants en donnent un aperçu. (Il est à noter que ces exemples représentent uniquement des formes instrumentales, et apparaissent généralement en accompagnement dans les versions vocales présentées précédemment).

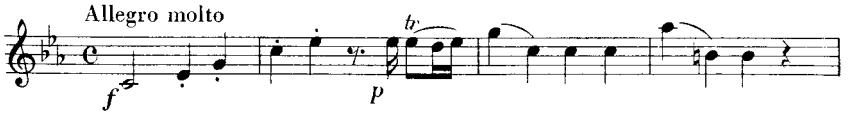
19.



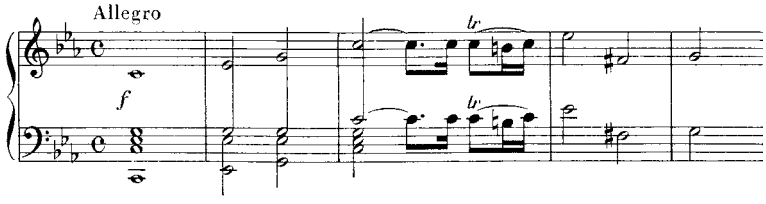
Exemple 19a : W.A. Mozart, *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550, IV.



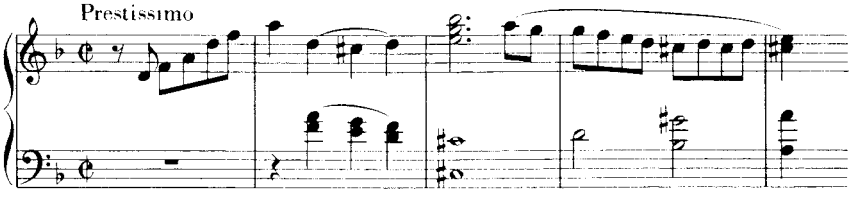
Exemple 19b : W.A. Mozart, *Symphonie n° 25 en sol mineur* K. 183, I.



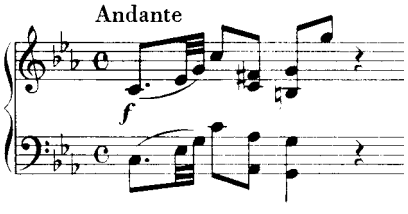
Exemple 19c : W.A. Mozart, *Sonate pour piano n° 14 en ut mineur* K. 457, I.



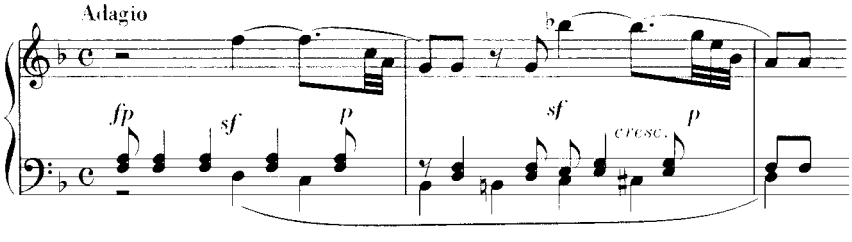
Exemple 19d : W.A. Mozart, *Sérénade nº 12 pour octuor à vent en ut mineur* K. 388, I.



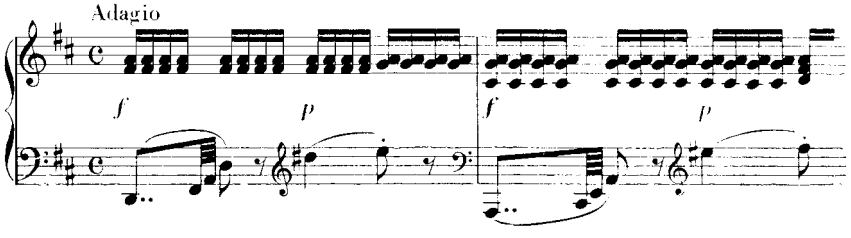
Exemple 19e : W.A. Mozart, *Concerto pour piano nº 20 en ré mineur* K. 466, III.



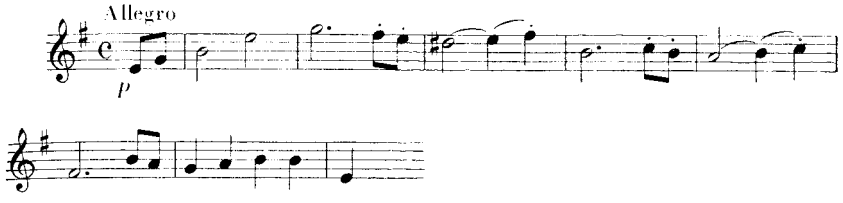
Exemple 19f-1 : W.A. Mozart, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* K. 520.



Exemple 19f-2 : W.A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, nº 20.



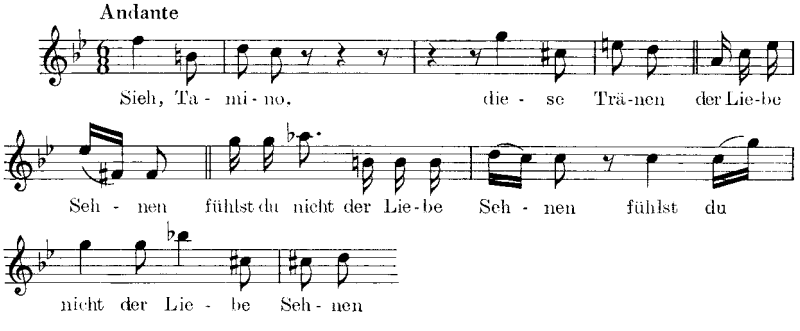
Exemple 19f-3 : W.A. Mozart, *Adagio en si mineur* K. 540.



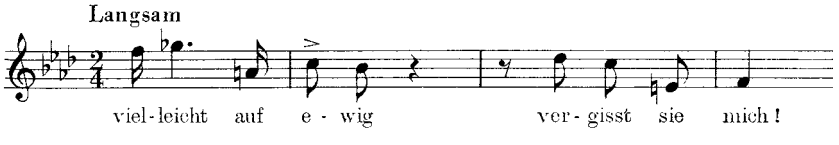
Exemple 19g : W.A. Mozart, *Sonate pour violon et piano en mi mineur* K. 304, I.

Les sauts de septième diminuée (à nouveau entre la sixte et la note sensible d'une gamme mineure), qui complètent les « fusées », le plus souvent en tant que geste final, apparaissent également dans une autre forme caractéristique au sein des sphères d'intonation déjà mentionnées, évoquant également une signification autonome, telle des cris ou d'une exclamation de douleur intense.

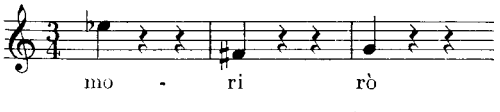
20.



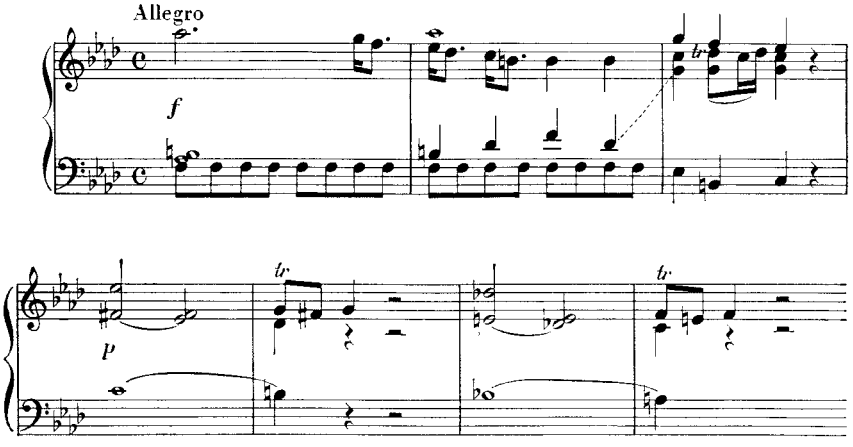
Exemple 20a : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 17 – Pamina.
Texte : « Vois, Tamino ! Ces larmes/tu ne ressens pas la peine d'amour »



Exemple 20b : W.A. Mozart, *Das Lied der Trennung* K. 519.
Texte : « Peut-être m'oubliera-t-elle pour toujours ! »



Exemple 20c : W.A. Mozart, *La Finta Giardiniera*, nº 26 – Ramiro.
Texte : « […] je mourrai. »



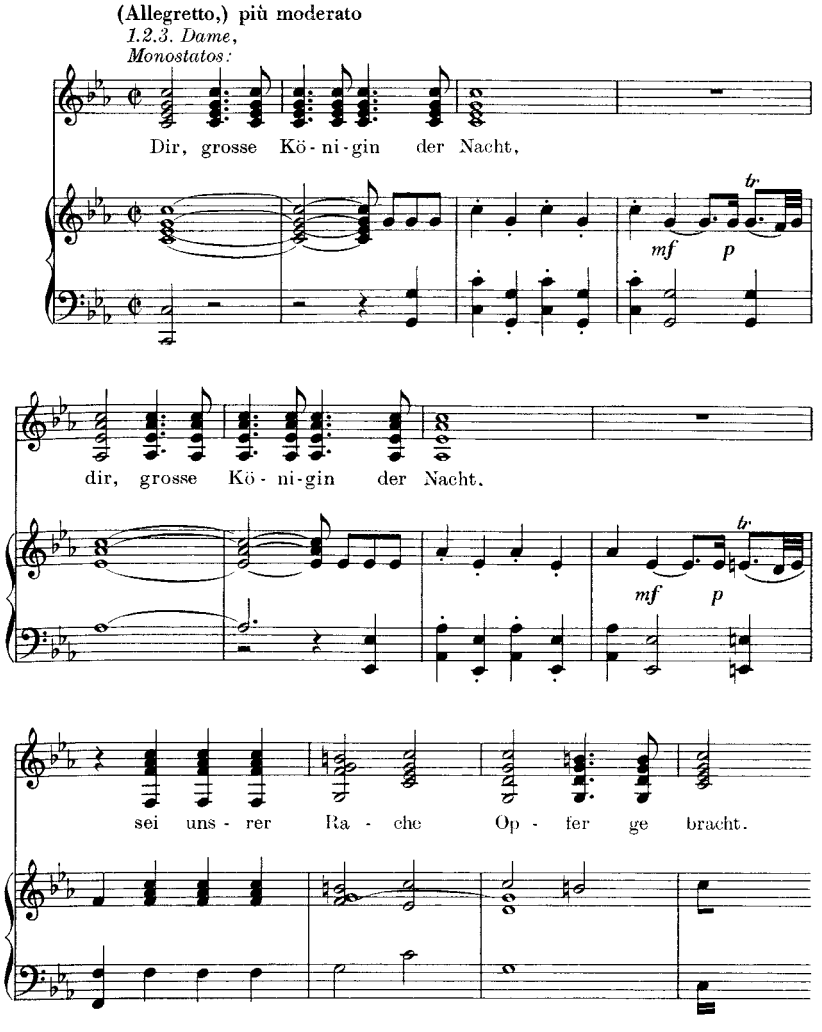
Exemple 20d : W.A. Mozart, *Sérénade n° 12 pour octuor à vent en ut mineur* K. 388, I.

Nous ne prétendons évidemment pas qu'avec ces quelques citations nous ayons fait un inventaire exhaustif des innombrables passages de ce genre.

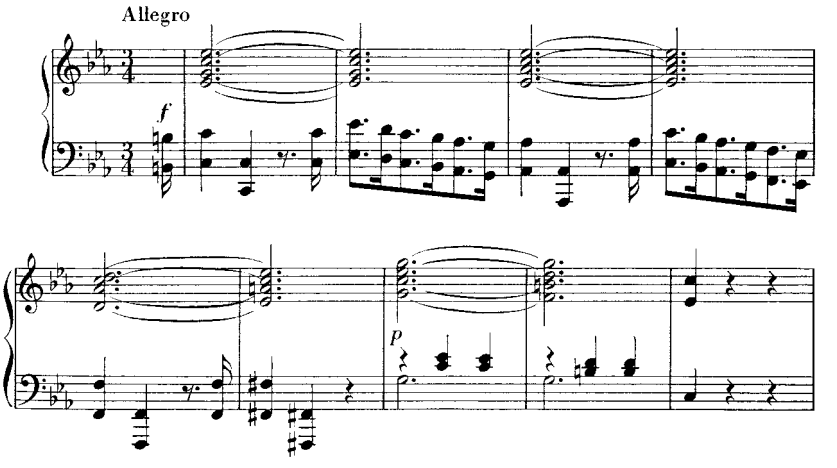
6.

La suite harmonique I-VI-IV (=II_5^6) est proche des sphères d'intonation déjà déclinées. Représentant la majesté et le pouvoir royal ou divin, elle apparaît comme une force destructrice dans sa version mineure, et en tant que sagesse, sérénité et bénédiction dans sa version majeure. La série d'exemples suivants donne un échantillon de ses variantes majeures et mineures, vocales et instrumentales.

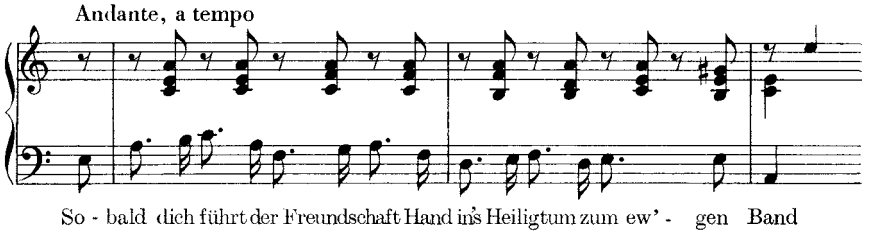
21.



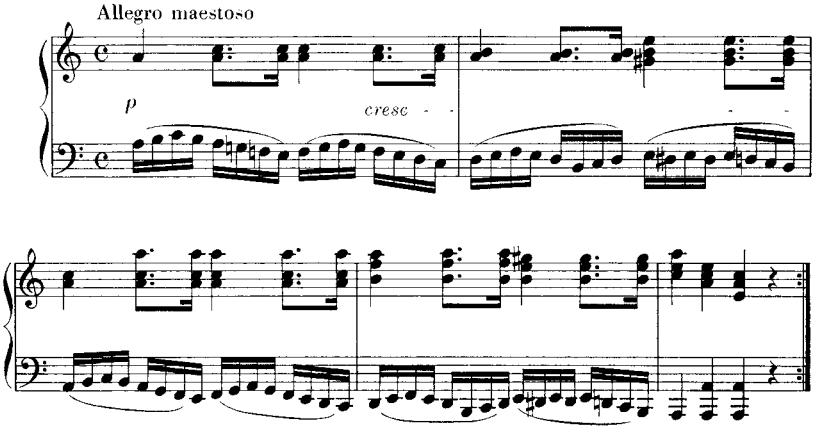
Exemple 21a : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, Finale, sc.30 – Les trois dames et Monostatos. Texte : « À toi, grande Reine de la Nuit, nous présentons notre offrande de vengeance. »



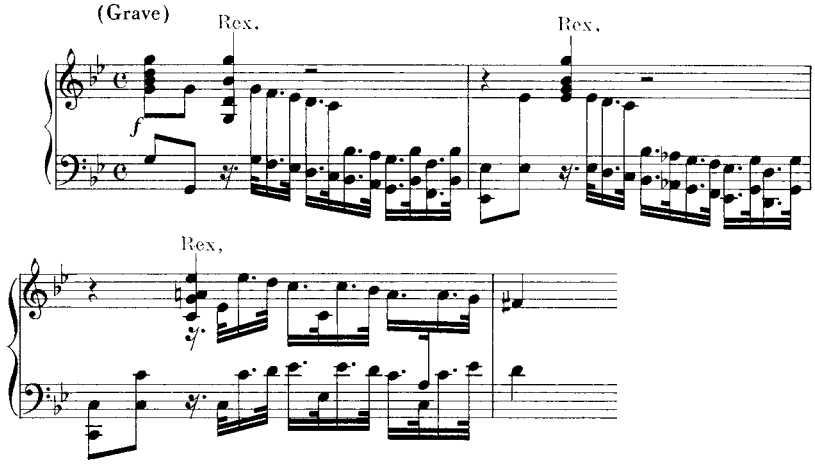
Exemple 21b : W.A. Mozart, *Concerto pour piano n° 24 en ut mineur* K. 491, I.



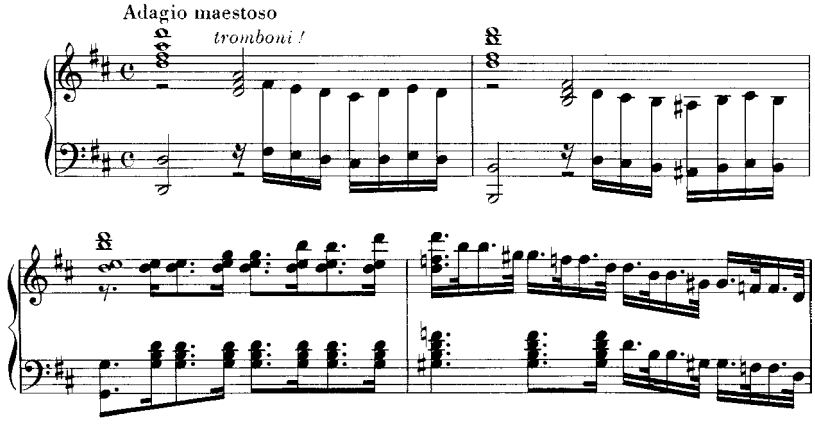
Exemple 21c : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte I, Finale – L'orateur. Texte : « Dès qu'une main amie t'aura conduit dans ce sanctuaire pour y former des liens éternels. »



Exemple 21d : W.A. Mozart, *Sonate pour piano n° 8 en la mineur* K. 310, I.



Exemple 21e : W.A. Mozart, *Requiem* K. 626, « *Rex tremendæ majestatis* ». Texte : « Ô Roi ».

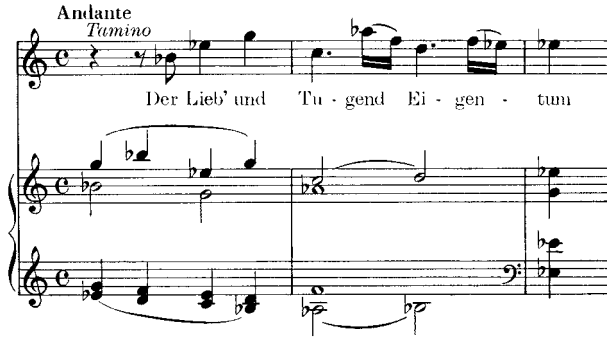


Exemple 21f : W.A. Mozart, *Thamos, König in Ägypten*, nº 6, mesures d'introduction avant l'intervention du chœur.

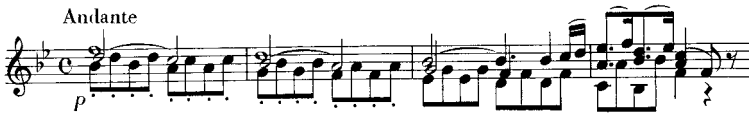
Il est aisé de reconnaître dans la structure harmonique de base une variante du topos musical de l'idéal humaniste de *La Flûte enchantée*, cette idée fondamentale, sans cesse récurrente, évoquant le monde de Sarastro[6].

6. Les corrélations d'intonation de *La Flûte enchantée* sont traitées de façon détaillée dans l'étude de György Kroó, dans l'ouvrage sur Mozart mentionné dans la note précédente.

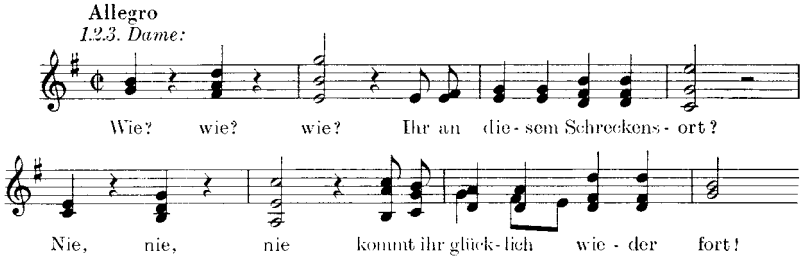
22.



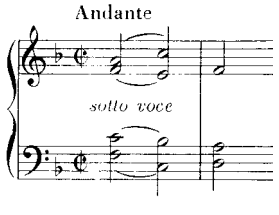
Exemple 22a : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte I, Finale – Tamino.
Texte : « [L'orateur : Qu'est-ce que tu cherches ici, en ce lieu sacré ? – Tamino :] Ce qui appartient à l'amour et à la vertu. » (Texte original complet de ce passage : « *Priester : Was suchst du hier, im Heiligtum ? – Tamino : Der Lieb' und Tugend Eigentum.* »)



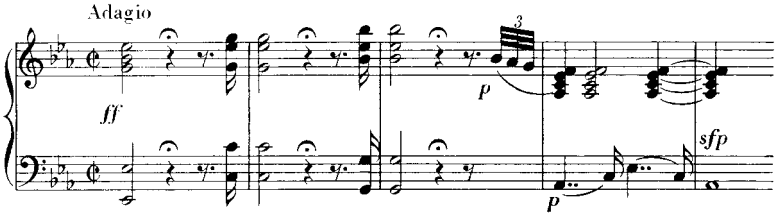
Exemple 22b : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 5.



Exemple 22c : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 12 – Les trois dames. Texte : « Comment ! Vous en ce lieu de terreur ? Jamais, jamais vous n'en sortirez vivants ! »



Exemple 22d : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, nº 9 « Marche des prêtres ».

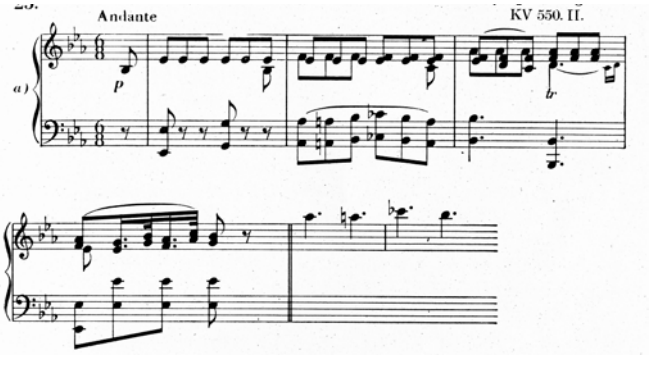


Exemple 22e : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Ouverture.

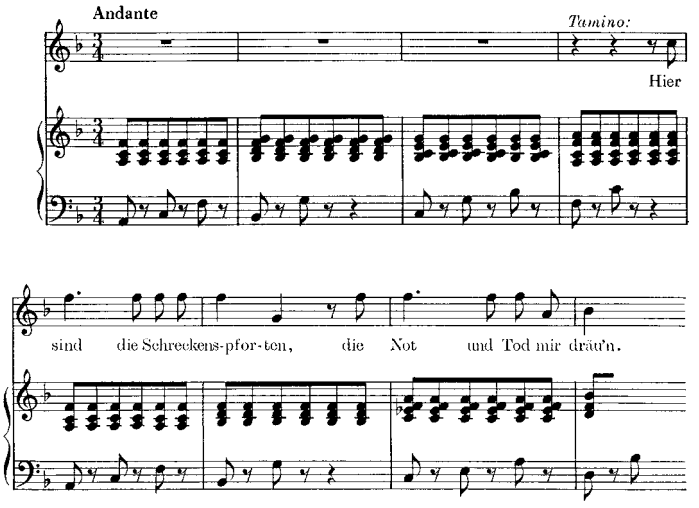
Avec ses propriétés et ses potentialités mélodiques, tonales et harmoniques, le thème de quatre notes (à valeur de noires pointée) qui, au début du deuxième mouvement de la *Symphonie en sol mineur* (K. 550), cite le dernier mouvement de la symphonie « Jupiter » (Ex.23a, mes.5), semble étranger à la famille assez bien circonscrite des intonations présentées jusqu'ici. Cependant, une comparaison avec quelques thèmes voisins peut révéler des qualités qui éclairent aussi sa parenté avec les domaines déjà étudiés. Sa particularité frappante est qu'il apparaît souvent dissimulé, enveloppé, très polymorphe, et qu'il assume volontiers un traitement en contrepoint. Dans les exemples suivants, nous présentons plusieurs variantes, dont les plus éloignées indiquent comment les variantes en mineur s'imprègnent du ton caractéristique de la note sensible et de la sixte mineure, tellement proches aux intonations mineures présentées auparavant.

Peut-être sommes-nous au plus près de la vérité concernant le sens de ce thème, lorsque nous le relions à l'idée de secret, de mystère ou d'énigme (juste par curiosité, je mentionnerais le « Sphinx » et les énigmes dans le *Carnaval* de Schumann). Nous en trouvons des indications non seulement dans les allusions textuelles (l'angoisse de l'inconnu devant l'épreuve du feu et de l'eau dans la *Flûte enchantée*, le mystère de la Sainte Trinité dans la *Messe en ut mineur*), mais aussi dans la tendance polyphonique et la richesse d'invention évidente de la *Symphonie « Jupiter »*, ainsi que dans le caractère pensif et tourmenté du deuxième mouvement de la *Symphonie en sol mineur*.

23.

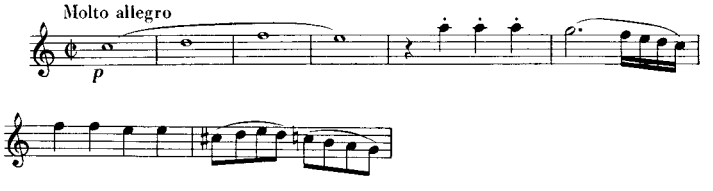


Exemple 23a : W.A. Mozart, *Symphonie nº 40 en sol mineur* K. 550, II.

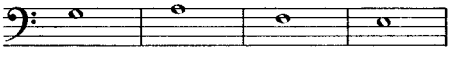


Exemple 23b : W.A. Mozart, *La Flûte enchantée*, Acte II, sc. 28 – Tamino. Texte : « Voici les portes de la terreur, qui me menacent de malheur et de mort. »

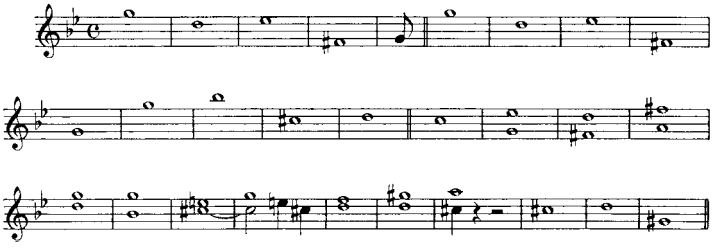
Exemple 23c : W.A. Mozart, *Messe en ut mineur* K. 427, « *Cum Sancto Spiritu* » (fugue). Texte : « Avec le Saint Esprit. »



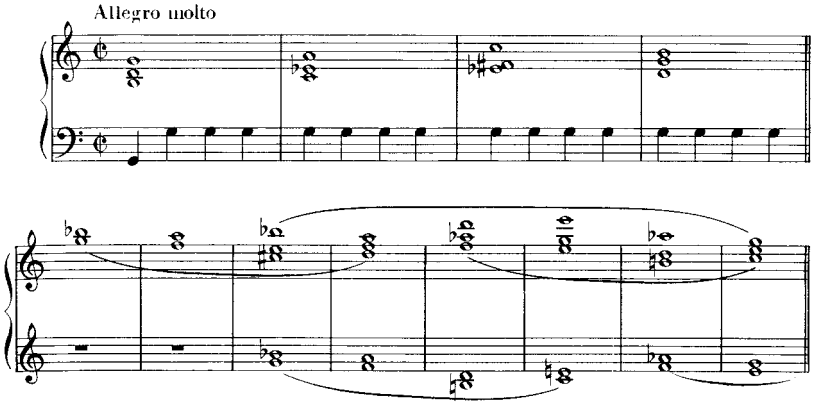
Exemple 23d-1 : W.A. Mozart, *Symphonie n° 41 en do majeur* dite « Jupiter » K. 551, IV.



Exemple 23d-2 : W.A. Mozart, *Symphonie n° 41 en do majeur* dite « Jupiter » K. 551, IV.

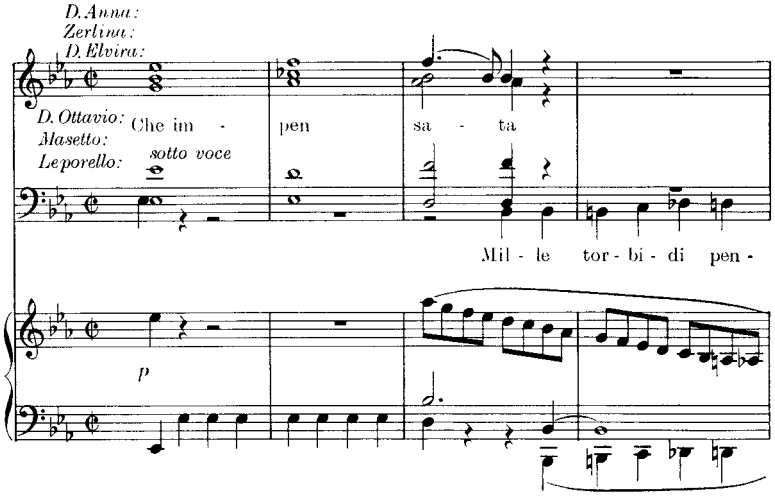


Exemple 23e : W.A. Mozart, *Symphonie n° 25 en sol mineur* K. 183, I.

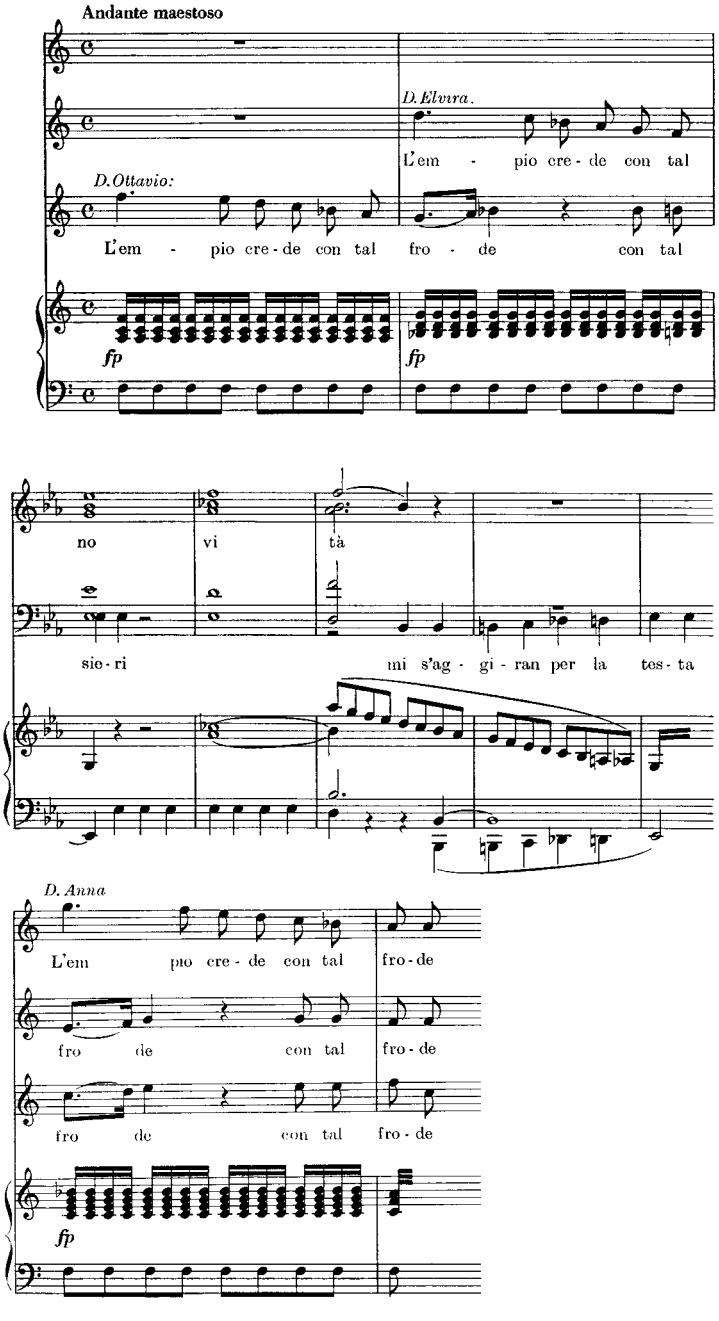


Exemple 23f : W.A. Mozart, *Symphonie n° 41 en do majeur* dite « Jupiter » K. 551, IV.

Les citations suivantes de *Don Giovanni* nous confortent encore plus dans cette hypothèse. Le premier extrait se rapporte à la découverte du déguisement de Leporello : « *Che impensata novitá!* » (« Quelle nouvelle inattendue ») – le groupe des vengeurs dupés sont sidérés (Ex. 24a). Le second extrait est plus intéressant et plus complexe. Don Giovanni, pressé de toutes parts, veut faire endosser à son serviteur l'accusation du viol de Zerlina. Les vengeurs le percent à jour, arrachent leurs masques et demandent ouvertement au séducteur d'assumer ses responsabilités. Cependant, ce n'est pas tant la signification amoureuse qui est mise au premier plan par une intonation apparentée à celle de Tamino, mais plutôt le sens de l'honnêteté et de la droiture, comme nous l'avons clairement vu dans le cas de Thamos face à Phéron. Ici, l'usage de cette intonation naît donc plutôt de l'idée d'un aveu honnête et droit et du geste d'ôter son masque. Le complot, la fraude (« *frode* » dans le texte italien) et le secret sont suggérés par les quatre notes de l'intonation de « l'énigme », jouées avec insistance dans la partie du premier violon de l'accompagnement orchestral (Ex. 24b).



Exemple 24a : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Acte II, Finale – Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Ottavio, Masetto, Leporello. Texte : « Quelle [nouvelle] inattendue…/ Mille pensées troubles… »



Exemple 24b : W.A. Mozart, *Don Giovanni*, nº 13 – Ottavio, Donna Elvira, Donna Anna.
Texte : « L'impie [l'outrage] croit, par cette ruse/
[Mille pensées troubles] Tournent dans ma tête »

II.

Pour le moment, nous arrêtons d'énumérer les formules musicales [les thèmes ou motifs] appartenant à des sphères de signification similaires ou comparables. Non parce que notre corpus serait complet, mais parce qu'à partir des exemples assez caractéristiques que nous avons présentés, nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. Le tableau récapitulatif suivant, il est vrai, ne résout sûrement pas nos problèmes, mais peut nous aider éventuellement à systématiser nos données. Pour faciliter la récapitulation, nous avons regroupé ensemble dans le registre supérieur horizontal du tableau, les numéros des groupes d'exemples qui sont proches ou parents selon leur signification[7].

Types selon les affects présentés et groupés	**1, 2, 3 tristesse**	**4, 5 désespoir**	**13, 14, 15, 16 Colère, vengeance**	**19, 20 Motif de fusée, héroïsme, cris**	**21, 22 Pouvoir majestueux**	**6, 7, 8, 9 Amour-portrait de la vertu**	**10, 11, 12 Désir**	**17, 18 Peur**	**23, 24 Secret, mystère**
Pamina	1a, 3f	4a	13d	20a		7b, 7c			
Constance	3b	4b		19f-2			12a		
La Reine de la Nuit	1d		13c, (16c)		(21a)				
Donna Elvira	3a	4f	13b, 15a						24a, 24b
Donna Anna		4g	13a						24a, 24b
Ilia		4k							
Saïs		4h							
Arminda		4m							
Louise			14a	(19f-1)					
Veilchen	3e								
Das Lied der Trennung				20b					
Tamino		4d-1			22a, 22b	6, 7c, 8d	10		23b
Thamos						8a, 8b			
Belmonte				(19f-2)			12a		
Idamante	1b								
Ottavio									24a, 24b

7. C'est nous qui rajoutons les mots clés concernant les affects au tableau de J. Ujfalussy, en vue d'une plus grande visibilité (N.D.L.R.).

Types selon les affects présentés et groupés	1, 2, 3 tristesse	4, 5 désespoir	13, 14, 15, 16 Colère, vengeance	19, 20 Motif de fusée, héroïsme, cris	21, 22 Pouvoir majestueux	6, 7, 8, 9 Amour-portrait de la vertu	10, 11, 12 Désir	17, 18 Peur	23, 24 Secret, mystère
Papageno			15b		22b	7b, 7d		17a	
Papagena			15b			7d			
Zerlina, Masetto			15a						
Sandrina, Belfiore	1c					7a			
Les trois dames					21a, 22b, 22c	7e			
Idoménée		4e							
Arbaces		4l							
Phéron		4i, 4j							
Ramiro				20c					
Monostatos					21a				
Sarastro					(21c) (22a) (22b) (22d) (22e)				
Musique de *Thamos*					21f	8c			
Musique d'*Idomeneo*						9a			
Requiem					21e			17b	
Messe en ut mineur K. 427		4c	16a				12b		23c
Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550	2b	4n	14d	19a		9c	11b		23a
Symphonie n° 25 en sol mineur K. 183				19b			11c		23e
Quintette à cordes en sol mineur K. 516	2a, 2c	4o, 5				9b	11d		
Quatuor à cordes en mi bémol majeur K. 171							11a		
Quatuor à cordes n° 15 en ré mineur K. 421			13f, 13g, 14c						
Quatuor à cordes n° 13 en ré mineur K. 173	2d								

Types selon les affects présentés et groupés	1, 2, 3 tristesse	4, 5 désespoir	13, 14, 15, 16 Colère, vengeance	19, 20 Motif de fusée, héroïsme, cris	21, 22 Pouvoir majestueux	6, 7, 8, 9 Amour-portrait de la vertu	10, 11, 12 Désir	17, 18 Peur	23, 24 Secret, mystère
Concerto pour piano nº 20 en ré mineur K. 466			13e, 14b, 16d	19e				17c, 18	
Sonate pour piano nº 14 en ut mineur K. 457	3g			19c					
Concerto pour piano nº 24 en ut mineur K. 491					21b				
Sérénade nº 12 pour octuor à vent en ut mineur K. 388				19d, 20d					
Sonate pour piano nº 8 en la mineur K. 310		4d-2			21d				
Sonate pour violon et piano en mi mineur K. 304				19g					
Adagio en si mineur K. 540			13h	19f-3					
Symphonie nº 41 en do majeur dite « Jupiter » K. 551									23d, 23f

Tableau 1 : Récapitulatif des groupes d'intonations présentés.
Les chiffres entre parenthèses signalent que la formule musicale de l'exemple n'est pas chantée par le personnage indiqué, qu'elle ne s'y rattache pas directement, mais qu'elle y fait allusion.

Examinons tout d'abord les formules musicales et les intonations des exemples énumérés en tant que manifestations musicales de certains sentiments distincts, donc en tant que traductions des « affects ». Nous y sommes aidés par l'examen du tableau dans le sens vertical.

Ce qui saute tout de suite aux yeux, c'est la fréquence à laquelle apparaît le type d'émotion ou d'expression musicales présenté dans le groupe d'exemples 4 et 5. Cette tournure mélodique et harmonique caractéristique, qui relie la sixte à la note sensible de la tonalité mineure par un passage hexacorde, apparaît comme la manifestation musicale d'une douleur intense, d'une indignation ou d'un désespoir ;

elle marque, chez des personnages fort différents, des sentiments et des passions identiques ou très ressemblants. Divers personnages féminins et masculins « se comportent » ainsi sous le coup de leurs émotions. De telles expressions de désespoir, aux gestes amples et orageux, accompagnent à certains moments Pamina, Constance, Anna et Elvira, les personnages féminins d'*Idomeneo*, de *Thamos* et de *La Finta Giardiniera*, ainsi qu'Idoménée, Phéron, et Arbaces eux-mêmes.

La formule musicale de la douleur (voir le groupe 1-2-3) chez Pamina montre une affinité avec les personnages féminins. Elle caractérise également Constance, qui ressemble en tout à Pamina ; mais c'est encore le même ton qu'utilise la Reine de la Nuit lorsqu'elle pleure son enfant perdue, tout comme les deux jeunes amoureuses déjà mentionnées pleurant leurs amoureux qu'elles croient disparus. Une manifestation caractéristique de la douleur de Sandrina dans *La Finta Giardiniera* se rattache encore à ce groupe. Il n'est pas surprenant qu'Idamante, tout en étant un homme, utilise le même ton, puisque l'un des points sensibles d'*Idoménée* est justement rôle contradictoire d'Idamante, entre une voix féminine et un caractère masculin. Pareillement, même avec la meilleure volonté du monde, nous ne pourrions imaginer le héros souffrant du *Veilchenlied*, cette pauvre petite violette, avec une voix d'homme et des traits de caractère masculins, si désespéré que soit l'amour qui le consume pour une bergère.

De la même façon, le groupe d'exemples 13 à 16 signale des personnages féminins. Jamais un seul personnage masculin n'utilise le ton de la Reine de la Nuit avide de vengeance, de Pamina se préparant au suicide, d'Elvira déçue, de Louise trahie et abandonnée et d'Anna blessée. Des cas particuliers de l'usage de cette intonation, ou plus précisément de l'usage de la phrase mélodique avec intonation modifiée en majeur, sont le duo de Papageno et Papagena et les adieux de Zerlina et Masetto. Dans les deux cas, le changement du sens d'origine se produit lorsqu'intervient une telle transformation mélodique.

La septième diminuée et la « fusée » des exemples 19 à 20, tant par leur signification que par leur forme musicale, se rattachent respectivement à l'intonation des exemples 4 et 5. La septième diminuée se comporte indifféremment vis-à-vis du sexe des divers personnages cités qui extériorisent leurs sentiments décrits auparavant dans des œuvres chantées et scéniques. La « fusée », de par son caractère, se présente plutôt dans des œuvres instrumentales, dans l'accompagnement instrumental d'œuvres chantées, mais se relie facilement et directement à l'exclamation des septièmes dans l'exemple 19.

Le ton des hommes amoureux et le soupir plein de désir de l'aria de Tamino révèlent le sentiment exprimé dans les formules musicales des exemples 10-11-12. Constance n'exprime ses sentiments sous la même forme que lorsqu'elle se prépare à la mort avec Belmonte, et se languit d'une vie heureuse.

L'hexacorde caractéristique de l'aria de Tamino, qui descend d'une tierce majeure et se répète de façon séquentielle, semble à nouveau beaucoup plus général (exemples 6-7-8-9). Comme nous l'avons vu, c'est l'image musicale de l'amour pur et épanoui, du mariage heureux, mais en même temps des sentiments purs

de la jeunesse intègre, vertueux et sincère – du *kalokagathia* – dans un contexte qui ne se réfère pas nécessairement à l'amour. En effet, c'est ainsi que Sandrina et Belfiore cherchent la voie de la réconciliation dans *La Finta Giardiniera*, c'est sur ce ton que les Dames expriment l'éveil de leur inclination pour Tamino. C'est aussi le ton de la noblesse de Thamos, de l'heureux mariage tant désiré du jeune couple dans *Idomeneo*, et même Papageno et Papagena y trouvent le bonheur de l'accomplissement de leur amour. Cependant, un examen plus approfondi montre aisément à quel point le sentiment amoureux de Tamino et des autres jeunes gens altiers du même genre diffère de la paix familiale de Papageno ou même de la réconciliation de Sandrina et Belfiore : il y a entre eux une nuance, et cette nuance, c'est Pamina qui la montre le plus clairement. C'est sur le même ton qu'elle chante avec Papageno sur le mariage heureux, mais sa rencontre avec Tamino lui montrera un sens plus élevé, plus spirituel du bonheur en amour. C'est sur ce ton altéré qu'elle se réjouit, lorsqu'elle revoit l'homme qu'elle aime avant l'épreuve du feu et de l'eau. La différence entre les deux n'est exprimée sur le plan musical que par la prolongation de la note aiguë initiale ou le mouvement parallèle de tierces. Pourtant, quelle différence gigantesque : ce sont deux mondes différents ! (Ex.7b, 7c).

L'intonation exprimant la majesté souveraine et la dignité divine (exemples 21-22), ni sous sa forme destructrice ou terrifiante, ni sous sa forme sacralisée ou exaltée, ne peut être associée aux sphères intonatives des jeunes amoureux. Ce ton annonce Sarastro et la Reine de la Nuit, ou encore la divinité de Thamos. Mais ces personnages ne l'emploient pas eux-mêmes : seuls leurs fidèles le font en s'adressant à eux ou en chantant à leur sujet. Sarastro n'est d'ailleurs même pas une divinité, mais seulement le représentant de quelque concept spirituel plus puissant, plus glorieux que lui, dont il est lui-même le serviteur. Tamino emploie ce ton dans le double récitatif quand il affirme ses idéaux, son noble dessein devant le prêtre qui l'interroge impitoyablement. En même temps, il indique aussi qu'au bout de son chemin l'attend le bonheur des initiés (bien que lui-même, naturellement, n'en sache rien encore, et que le librettiste n'en dise rien non plus ; seule la musique de Mozart permet de le supposer) (Ex.22a).

Nous avons déjà suffisamment dégagé la signification de l'intonation du secret et du mystère (exemples 23-24) à travers les exemples. Elle paraît se rattacher plutôt à une situation qu'à un comportement défini de certains personnages. Nous reviendrons ultérieurement sur son importance.

Ce qui précède a déjà pu nous convaincre que chaque type de sentiment et son expression musicale ne peuvent être uniformément rapportés à tous les types de personnages. L'examen horizontal de certaines lignes du tableau complète les résultats du classement ci-dessus. Cette perspective montre quels sentiments sont globalement caractéristiques de tel ou tel personnage. Un tel examen montre l'importance et les proportions de certaines manifestations de sentiments dans la façon d'agir et le comportement de tel ou tel personnage. Dans le monde sentimental riche et multiple de Pamina (comme dans celui de Constance), c'est

l'amour qui l'unit à Tamino qui occupe le devant de la scène : dans ses manifestations heureuses autant que malheureuses. Le sentiment de l'émoi, de blessure la possède seulement lorsque, dans son désespoir extrême, elle se prépare au suicide. Dans le profil de la Reine de la Nuit, la formule musicale de la soif de vengeance prend beaucoup plus de poids. Les sentiments de pouvoir destructeur et de sombre majesté complètent la description de son monde affectif. (Ses coloratures présentent des aspects héroïques qui sont très étrangers aux sphères abordées ici. Cet aspect la rapproche, de façon intéressante, de Constance qui, face à Belmonte, apparaît avec son lyrisme comme une jeune femme amoureuse, mais qui est contrainte de défendre sa vertu et sa fierté, face au pacha Selim, comme une véritable figure féminine héroïque.) La soif de vengeance est également l'un des principaux traits de caractère de Donna Anna (et en partie d'Elvira), ce qui la rend comparable à la Reine de la Nuit.

Il est intéressant de mentionner que lorsque Tamino (l'un des plus beaux exemples mozartiens du jeune ténor amoureux) manifeste en musique ses sentiments les plus essentiels, ces manifestations sonores les plus soulignées ne l'associent pas tellement à Ottavio ou à Belmonte (qui sont reliés par plusieurs traits communs, non traités ici), mais plutôt aux figures amoureuses féminines aux sentiments profonds et héroïques, ainsi qu'à Sarastro. Il en va de même pour Thamos, le précurseur de Tamino, mais Idamante montre aussi des sentiments plus proches de ceux de Tamino que de ceux des nobles jeunes gens mentionnés plus haut. Ceux-ci – Ottavio et Belmonte – peuvent plutôt être rapprochés de certains sentiments de Ferrando dans *Cosi fan tutte* (cf. les arias en *la* majeur de Belmonte et Ferrando !).

Si nous analysons les formules musicales et leurs caractéristiques dans les œuvres instrumentales – sans paroles et non scéniques –, nous obtenons un résultat surprenant : dans certaines de ces œuvres, les traits qui caractérisent les personnages scéniques se rencontrent et s'unissent exactement comme s'il s'agissait d'autant de Pamina, de Tamino, de Reine de la Nuit et de Donna Elvira[8]. Les symphonies en *sol* mineur, et en particulier la K. 550, regroupent dans leurs divers mouvements les caractéristiques les plus importantes des deux amoureux de *La Flûte enchantée*. De même, le *Quintette à cordes en sol mineur* K.516 se rapproche de cette sphère de sentiments. Le *Quatuor à cordes en ré mineur* K. 421 et le *Concerto pour piano en ré*

8. Dans son analyse comparative des types de mélodies de Mozart, Walther Siegmund-Schultze consacre une attention particulière à l'interaction de différents genres, ainsi qu'aux divers mécanismes de référence détectables dans ceux-ci (*Mozarts Melodik und Stil*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1957). Dans un chapitre à part, il traite des rapports réciproques du style des œuvres vocales et instrumentales (p. 111-140). À un endroit, il parle des « évidentes allusions programmatiques » de certaines œuvres instrumentales (45. I.), ailleurs des « rapports directs et indirects » des trois dernières grandes symphonies avec « l'univers des opéras qui les précèdent et les suivent », et de « leur véritable programmatisme » (88.1.). Dans un exposé ultérieur, il rapproche directement les caractéristiques de certains des « Quatuors Haydn » de Mozart de celles de certains opéras (« *Mozarts 'Haydn' Quartette* », *in* Szabolcsi, Bence et Bartha, Dénes (éds.), *Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*, Budapest, 1961, p. 142-144 I.).

mineur K.466 se distinguent plutôt par l'utilisation récurrente et répétitive du ton vengeur de la Reine de la Nuit et d'Elvira. (Que l'on nous permette de rappeler ici une spécificité de certaines œuvres de Mozart : au sein des mouvements ou dans des mouvements successifs[9], les mêmes formules musicales reviennent avec un esprit de suite quasi monothématique : des exemples tirés du *Quintette à cordes en sol mineur*, du *Quatuor à cordes en ré mineur* et du *Concerto pour piano en ré mineur* le démontrent clairement).

Du corpus d'exemples ressortent également quelques caractéristiques qui créent le lien avec d'autres œuvres instrumentales. Dans cette sphère d'idées, l'importance des œuvres en *ut* mineur est frappante, mais en même temps compréhensible. Plus intéressante encore est la place considérable des œuvres en *la*, *mi* et *si* mineur. Nous y reviendrons plus loin.

Il semble donc que nous puissions tirer de l'examen précédent l'enseignement suivant : tous les personnages ne se comportent pas de la même manière (encore une fois, nous entendons par là le comportement « musical ») dans des circonstances identiques. Une forme d'expression particulière aux sentiments bien définis caractérise certains types et groupes de personnages. Le comportement est donc conditionné par deux facteurs : la situation dans laquelle se trouve le personnage et ses qualités ou défauts propres, à l'aide desquels il s'adapte de telle ou telle manière à cette situation. L'apparition récurrente de certains sentiments dans des situations réitérées devient l'une des forces de caractère qui forge le personnage lui-même, et les sentiments éprouvés de cette façon deviennent un trait de caractère, telle la soif de vengeance chez une Elvira, qui, à l'origine, était peu vindicative et plutôt sympathique. Le regroupement, dans des proportions variées, de sentiments ou affects isolés, et l'association de leurs traits caractéristiques musicaux avec les manifestations de certains personnages font partie des outils les plus importants de la création de caractères ou de portraits chez Mozart. Ainsi, de « l'affect » naît un trait de caractère et la situation, par ses réitérations, finit par créer des traits de caractère récurrents.

La combinaison incomparablement riche et différenciée de pareils outils rend vivant et animé l'univers des personnages de Mozart. L'amour de Pamina et de Tamino dans *La Flûte enchantée* ressemble, il est vrai, aux types d'intonation de la *Symphonie en sol mineur* ou du *Quintette à cordes en sol mineur*, mais, en fin de compte, chaque œuvre façonne quand même son destin à sa manière. Le destin, l'évolution de l'amour représentés dans la grande *Symphonie en sol mineur* est plus tragique, et sa Pamina [lire : le pendant de la figure scénique évoqué dans la symphonie] est plus passionnée. On trouve, sous les traits de son Tamino, cet alter ego instrumental symphonique, l'attribut caractéristique de la méditation et du mystère. Mais, alors que dans le dernier mouvement de la *Symphonie « Jupiter »* le dénouement de ce mystère de nature cosmique apporte l'allégresse resplendissante

9. D'une œuvre cyclique (N.D.L.R.).

de la libération, dans la *Symphonie en sol mineur*, c'est en vain que l'on attend ce dénouement : l'amour d'une femme passionnée et d'un homme contemplatif s'achève tragiquement. C'est encore un autre dénouement qu'apporte le *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516. Ici, la résolution sereine, voire joyeuse, des passions obscures indique que la sensibilité des personnages, malgré toutes les difficultés, peut surmonter les ténèbres et que, oubliant tous les sacrifices et toutes les souffrances endurées, ils peuvent trouver la joie de vivre. (En comparant ceci à une violette foulée qui trouve son bonheur dans l'acte de périr sous les pieds de la jeune fille adorée.)

Le lecteur remarquera que nombre de figures ou personnages mozartiens sont absents de l'énumération des sentiments caractéristiques de notre corpus d'exemples. Mais c'est naturel, car nous ne présentons qu'un échantillon de la riche panoplie mozartienne des affects. Des cas comme celui de Papageno montrent très bien que les traits essentiels de certains personnages peuvent être tout à fait autres, même si certaines de leurs qualités se rattachent à notre cercle d'échantillons. Le pauvre Papageno n'y est pour rien, si la nouvelle de la venue de Sarastro lui cause un effroi tout aussi terrible que celui que ressent tout l'univers quand vient le « Jour de Colère » du *Requiem*. Il est fondamentalement un brave type honnête, un enfant de la nature. Ce qui le caractérise le mieux est un style de chant populaire, totalement étrangère à la noblesse de Tamino, mais assez proche de la sérénité naïve de Pamina. Le bonheur du mariage, qui est la première aspiration de Pamina mais que Tamino n'envisage pas sous une forme aussi simple et directe, signifie pour Papageno l'accomplissement suprême des buts terrestres. Le fait d'avoir atteint ce but le rend comparable à Tamino, mais à un degré inférieur. Ce ton populaire associé à son personnage évoluera plus tard en symbole d'innocence rustique, pure et enfantine à travers le « Heidenröslein » de Schubert et jusqu'à Richard Strauss. Même dans son suicide, Papageno n'atteint pas l'héroïsme de Pamina. Le ton qu'il adopte alors est banalement et bourgeoisement triste, un peu ridicule, comme il l'est lui-même dans son ensemble. Il ressemble au *Concerto pour piano en ut mineur* K. 491 et au dernier mouvement de la *Sérénade n° 12 pour octuor à vent en ut mineur* K. 388, et il n'est pas difficile d'identifier l'un de ses successeurs ou parents : la variation n° IV en *sol* mineur des « *Six variations sur un thème de Paisiello* » de Beethoven, WoO 70.

Le monde musical de Mozart est immense et très peuplé. Caractères et types y grouillent, issus de toutes les couches de la société. Le côté social et plus actuel des comédies comme *Les Noces de Figaro* et *Così fan tutte* limite de façon évidente leur rapport au pathos romantique des sphères intonatives traitées ci-dessus. Les proches de Papageno sont dans la famille des Zerlina, Masetto, Despina et d'autres figures populaires, tous loin du pathos noble. Le Comte, Don Giovanni et Guglielmo montrent encore un autre aspect de la société. Le ton des divertimentos et des sérénades participe de façon fort diverse et variée à la mise en évidence de tel ou tel trait de caractère, et à la détermination de l'atmosphère des situations ou des

œuvres dans leur ensemble (par exemple dans *Così fan tutte* ou dans les second et troisième mouvements des concertos pour piano). Mais si vaste qu'il soit, ce monde est cohérent et homogène, dans les oeuvres tant scéniques et chantées (avec parole) qu'instrumentales.

L'intonation des exemples tirés de la *Messe en ut mineur* K. 427 et du *Requiem* mérite aussi une remarque. Nous aimerions souligner à cette occasion que même dans ses œuvres liturgiques, Mozart insiste surtout sur les sentiments religieux de *l'Homme* et que le monde intonatif de ses œuvres liturgiques n'est ni différent, ni étranger de celui de ses autres créations. Il nous fait presque penser aux grands maîtres de la Renaissance qui, dans le cadre de la représentation des sujets religieux, peignaient la vie de façon tellement humaine. Nous retrouvons le ton de Pamina dans la *Messe en ut mineur* : un ton plus anxieux et douloureux dans la section « *Domine deus* », mais avec une intonation plus confiante et pleine d'espoir dans la section « *Domine fili* ». Si nous y rapportons l'intonation du mystère de la Sainte Trinité, la réalité vivante de la foi de Mozart se révèle à nous dans le miroir des sentiments humains.

Sans vouloir traiter plus en détail le système chronologique et historique du développement des intonations et des caractères dans l'atelier de Mozart, nous hasarderons quand même, après avoir passé en revue les expériences et les exemples ci-dessus, la remarque suivante : la formation de certaines intonations et sphères intonatives *a vraisemblablement commencé d'abord dans les œuvres instrumentales de Mozart*. Le rôle de quelques compositions de jeunesse de Salzbourg, Mannheim et Paris, y compris celles que nous avons citées, le démontre. Il est probable que *des types de sentiments déjà modelés se sont cristallisés plus tard dans certains personnages des œuvres scéniques*, puis que cette formulation a inspiré de nouvelles œuvres instrumentales, et que cette création de types peaufinés a pu s'élever jusqu'aux dernières grandes œuvres.

Nous estimons qu'il est indispensable de mentionner le rôle de l'« éthos » des tonalités dans ce contexte. Les exemples nous éclairent indubitablement sur le lien de certaines tonalités prédominantes avec certains caractères, intonations, types et situations. Mais l'éthos de la tonalité n'est pas déterminé dans le monde de Mozart de manière aussi simple et catégorique que nous voudrions le croire. À première vue, le motif de la vengeance chez Donna Elvira et la Reine de la Nuit est relié au *ré* mineur. Il apparaît également ainsi chez Donna Anna, dans le *Quatuor à cordes en ré mineur*, et dans le *Concerto pour piano en ré mineur*. Sa réapparition en *ut* et *sol* mineur ne signifie pas qu'il s'écarte beaucoup de la tonalité présumée. Mais lorsque s'y associent *la* mineur, *mi* mineur et *si* mineur, lorsque Elvira cite l'un de ses passages antérieurs en *mi* mineur, il s'avère que *ce n'est pas la stabilité tonale qui est le trait le plus important de l'intonation*. Nous pouvons d'ailleurs dire la même chose concernant d'autres passages cités. Il est assez notoire que chez Mozart, le ton de l'amour lyrique est *mi* bémol majeur. Mais alors, que viennent faire dans cet éthos les arias en *la* majeur de Belmonte et Ferrando ? Plus d'une fois, nous sommes témoins d'une signification semblable ou comparable du *fa* mineur et

du *fa* dièse mineur. Nous devons creuser davantage cette piste et découvrir la clé significative du système des corrélations entre la tonalité et l'intonation.

Voyons enfin si, lorsque nous partons à la recherche des intonations et des significations dans notre exploration de l'art mozartien de création de types et de caractérisation musicale, nous ne tombons pas dans la chasse à la symbolique musicale. Nous devons premièrement observer que, lorsque nous avons tenté d'appréhender ou de circonscrire la signification émotionnelle de certaines formules musicales, nous sommes toujours restés conscients de notre incapacité à égaler, par la verbalisation, la richesse, la profondeur et le contenu de la signification musicale. C'est justement parce qu'elle ne peut être exprimée en mots qu'elle demande à l'être par la musique. Deuxièmement, nous devons remarquer que ceux qui continuent à prendre pour du « symbolisme » les traits récurrents du mode de composition musical et du style de Mozart sont très loin de concevoir le terme de façon exacte. L'image artistique en tant que phénomène renvoie toujours à une sorte d'« essence ». La mimésis, si elle est adéquate, est en relation organique, vivante avec une essence en perpétuelle évolution auquel elle fait référence. *C'est donc à travers son propre processus d'évolution qu'il présente l'essence* dans ses corrélations. Dès que l'image, le phénomène, perd son rapport organique avec l'essence qu'il veut exprimer, il se fige. Sa relation à sa propre essence meurt et se transforme en mystique, et il n'est plus capable de présenter la réalité en évolution. Le symbolisme, en tant que méthode et vision artistique, a justement la particularité de désintégrer la dialectique vivante de la mimésis, d'arracher le singulier, le phénomène, à la permanente et véritable unité dialectique de l'« essence-phénomène », mais veut faire apparaître le phénomène figé, séparé, isolé dans une relation mystique et impénétrable avec une essence, et ainsi, la fige en symbole.

Donc, si nous affirmions que la méthode reconnue de Mozart pour créer des types est la « symbolique musicale », cela reviendrait, dans une certaine mesure, à dire que Mozart compose ses œuvres comme une mosaïque d'expressions figées de sentiments et d'affects. Or notre analyse démontre exactement le contraire.

Nous avons dû employer le terme « intonation » dans son sens actuel[10] pour certains éléments caractéristiques de l'expression mozartienne, justement parce que nous savions d'expérience que certaines tournures mélodiques, certaines tonalités, certaines harmonies ne se figent pas en une seule signification, mais qu'au contraire, des tournures mélodiques identiques ou similaires dans les tonalités les plus diverses, avec une harmonisation en majeur ou en mineur, dans tel ou tel tempo, avec une rythmique, *expriment encore et encore d'autres nuances, en fonction de la nécessité d'extérioriser de façon individuelle des traits généraux communs*. De loin en loin, elles se modifient dans les diverses situations d'une même figure. L'hexacorde en majeur descendant de Tamino, qui d'un côté ressemble au mariage heureux de Papageno, évoque aussi directement – dans sa variante en mineur et

10. L'article date de 1957 (N.D.L.R.).

avec ses transpositions séquentielles – les ténèbres du *Requiem* dans le troisième mouvement du *Quintette en sol mineur*. Son intonation, tout en conservant des traits communs de la ligne mélodique, devient tout autre par la transformation de la tonalité et de l'harmonisation. Ainsi, le pentacorde descendant en tonalité mineure, portant l'affect du chagrin d'amour de Pamina signifie, dans sa variante majeure chez Elvira, une lueur d'espoir amoureux. La transformation fondamentale de l'intonation est accentuée par son association, exceptionnelle, avec le champ sémantique de *la* majeur à 6/8, manifestation typique de l'entente amoureuse (par ex. : fin du duettino de Don Giovanni et Zerlina ; voir aussi dans *L'Enlèvement au sérail*, quatuor : apaisement après la jalousie).

Les intonations en elles-mêmes n'ont pas de signification autonome, mais chacune ajoute un ou deux traits au portrait et ne reçoit son véritable sens que dans sa relation avec l'ensemble. Ainsi, nous trouvons dans des caractères ou comportements humains très éloignés ou même tout à fait opposés des traits analogues voire identiques, dont la signification se conforme cependant à chaque fois à l'intégrité du caractère du personnage en question. La mélodie du « trallalera » dans le refrain de la première aria en *sol* mineur d'Ozmin dans l'*Enlèvement* est précisément la même que celle du chagrin amoureux de Pamina. Cela signifierait-il qu'Ozmin et Pamina sont des âmes sœurs ? Pas du tout. Grâce à sa connaissance extraordinairement aiguë et raffinée de la nature humaine, Mozart a découvert chez Ozmin, poche à venin fruste et grossière, avide de vengeance, l'une des faiblesses des tempéraments similaires : le narcissisme sentimental et susceptible, et l'apitoiement sur soi-même. Ce trait apparaît de façon frappante dans la chansonnette lyrique du début, pour finalement compléter le portrait d'Ozmin par l'aria de la vengeance terrible, et par l'accès de fureur en *la* mineur de l'aria du premier acte, et du vaudeville du dernier acte. L'art de caractérisation mozartien est bien éloigné autant de l'application rigide et primitive de la théorie des affects que de la symbolique. C'est un art vivant qui, à partir des traits communs des personnes observées, forme sans cesse de nouveaux sujets, de nouveaux types porteurs eux-mêmes de ces traits communs.

Il serait trop long d'aborder ici la question du *discernement* : dans quelle mesure Mozart était-il conscient d'utiliser ces outils dans son art de développer les caractères ? Les extraits connus de sa correspondance, en tout cas, montrent qu'une conscience artistique et esthétique élevée le guidait dans sa création. Reste à savoir si, dans certains cas, l'emploi des outils techniques était conscient dans tous ses détails, ou bien si Mozart utilisait naturellement, implicitement et inconsciemment des formules toutes faites déjà établies d'un langage commun[11] et de son style personnel ; mais ce n'est pas une question essentielle quant à l'esthétique de sa méthode de création de types. Pourtant, s'il n'avait pas réfléchi, de temps à autre, à ses créations depuis le contenu jusqu'à la technique, il aurait vraisemblablement perdu de sa capacité de rester fidèle à la réalité qui est en évolution permanente. Alors, au lieu

11. Dans le sens d'un consensus de l'époque (N.D.L.R.).

de dessiner des caractères, son art serait devenu un ramassis de procédés maniérés, une mosaïque d'affects et de symboles.

En conclusion, j'aimerais réitérer mes réserves préliminaires. Étudier de cette manière l'art de Mozart n'autorise en rien à généraliser hâtivement quoi que ce soit. Au contraire : cela nous encourage à examiner chez chaque auteur séparément, en fonction de sa propre nature, l'emploi des outils de la création de types et de chaque méthode artistique. En ce qui concerne l'art de Mozart, au cours du repérage d'autres sphères d'intonation, nous pourrons encore rencontrer des données qui influenceront et compléteront nos constatations précédentes. Car le champ que nous avons parcouru est assez étroit. Un autre aspect de la question peut être éclairé par l'examen, du même point de vue, de plusieurs compositeurs de telle ou telle époque, des rapports de l'art de Mozart avec celui de ses contemporains, précurseurs ou successeurs.

Pour finir, je tiens à remercier tous ceux qui, comme l'académicien Bence Szabolcsi et mon ami Lajos Lesznai, ont attiré mon attention au cours de mon travail sur telle ou telle corrélation. Je remercie aussi mes étudiants en cinquième année de musicologie à l'Académie de musique de Budapest, dont la collaboration active ou passive, tout au long de nombreux débats et discussions, a été pour moi très stimulante, surtout dans la première période de la rédaction.

Article publié pour la première fois en hongrois en 1957,
et réédité sous une forme légèrement abrégée en 1980.
Article traduit par Sophie Kepes
et revu par l'équipe qui assistait la direction d'ouvrage.