

## *Mozart et l'opéra-comique*

Julian RUSHTON

Selon le catalogue des objets mobiliers de Mozart, celui-ci possédait à sa mort une copie de *Zémire et Azor* de Grétry en réduction pour piano réalisée de sa main, de même qu'une copie du *Diabole à quatre*, dit de Philidor et Gluck, et que des airs de *L'Arbre enchanté* de Gluck<sup>1</sup>. Certes, ces partitions ne représentent pas toute la connaissance de Mozart sur l'opéra-comique et, grâce à David Charlton, nous savons quels opéras Mozart a pu entendre à Paris au théâtre<sup>2</sup>. Mais ce qu'il connaissait précisément reste un sujet de conjecture. Je commencerai par considérer les lieux où Mozart a pu rencontrer l'opéra-comique, puis la manière dont il fut influencé par ce genre. Enfin, j'étudierai *La Flûte enchantée* et la façon dont elle s'éloigne de l'opéra-comique.

### **Mozart et sa famille à Paris**

Le père de Mozart a déclaré avec dédain que « la musique française ne vaut pas un sou<sup>3</sup> ». Si la musique de l'opéra-comique peut en partie échapper à cet anathème, c'est en raison de ses origines italiennes : grâce à Pergolèse et aux bouffons, à Duni et à Philidor qui, selon l'historien anglais Charles Burney, a

---

<sup>1</sup> Otto Erich DEUTSCH, *Mozart. A Documentary Biography*, traduit en anglais par Eric BLOM, Peter BRANSCOMBE, Jeremy NOBLE, Londres : Adam & Charles Black, 1965, p. 590-591. Musique : « No. 50 Le Barnveldt français [sic] Comédie en Music [sic] » ; « No. 62 Zémire et Azor. Comédie Ballet. Ms. Mozart » ; « No. 65 Partition du Diabole à Quatre par Chev. Gluck. Ms. » ; « No. 66 – des Airs de l'Arbre enchanté Opera comique par Chev. Gluck. Ms. ».

<sup>2</sup> Voir David CHARLTON, « Mozart and Paris (1778) », *Europa im Zeitalter Mozarts*, sous la direction de Moritz CSAKY et Walter PASS, Vienne : Boehlau Verlag, 1995, p. 185-189.

<sup>3</sup> Leopold MOZART, Lettre à Frau Hagenauer du 1<sup>er</sup> février 1764.

« beaucoup puisé dans les sources italiennes<sup>4</sup> ». Sans doute cette qualité italienne a-t-elle pu plaire même au goût sévère de Léopold Mozart, qui a rencontré Duni et Philidor pendant les séjours de la famille Mozart à Paris<sup>5</sup>. La famille passa quelque mois à Paris et à Versailles, à partir de novembre 1763, quittant la France en avril 1764. À Paris à cette époque, on représentait plusieurs opéras-comiques de Duni, de Philidor et de Monsigny<sup>6</sup>. Mais c'est alors surtout le clavecin qui occupait Léopold et ses deux enfants. Wolfgang n'avait que 8 ans, il était trop jeune pour passer de longues soirées au théâtre.

Après un séjour à Londres, la famille Mozart se trouva de nouveau à Paris pour quelques semaines en 1766. Au cours du voyage, en Hollande, les enfants furent gravement malades – Wolfgang était d'ailleurs toujours de santé délicate –, une autre raison de supposer qu'ils n'allèrent pas au théâtre. Cependant, la musique dramatique avait aussi une existence hors du théâtre. Les partitions étaient souvent imprimées ; et le jeune prodige a probablement connu au moins quelques airs d'opéra-comique.

Douze ans plus tard, en mars 1778, Wolfgang Mozart arrivait à Paris, où il passa six mois. Paris était fort occupée par la musique : c'est-à-dire par l'opéra. L'arrivée de Gluck, considérée par Marmontel et d'autres écrivains et critiques comme une révolution dans la musique française, avait inspiré une renaissance des fortunes artistiques de l'Académie royale de musique et de la querelle Gluck vs Piccinni<sup>7</sup>. Gluck était alors absent de la capitale française, il était rentré à Vienne le mois même de l'arrivée de Mozart à Paris. Quant à Piccinni, homme toujours aimable, dans sa correspondance, le père de Mozart conseilla à son fils d'éviter tout contact avec lui ainsi qu'avec d'autres compositeurs : surtout « il ne faut pas former de liaison amicale avec Grétry<sup>8</sup> », lui écrivit-il. Dans cette lettre, Léopold fait mention de Duni – « qui a composé quelques opéras comiques » – au sein d'une liste de musiciens « que nous connaissions autrefois », la plupart étant des instrumentistes. Il semble que le jeune Mozart, en général, ait suivi les

---

<sup>4</sup> « [Philidor] drinks hard at the Italian fountain » (Charles BURNEY, *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, édité par Percy A. SCHOLLS, Londres : Oxford University Press, 1959, p. 17).

<sup>5</sup> Journal de Léopold Mozart, citation tirée de Stanley SADIE, *Mozart. The Early Years 1756-1781*, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 49 et 98.

<sup>6</sup> Voir la liste dans Hermann ABERT, *W.A. Mozart*, édité par Cliff EISEN, traduit par Stewart SPENCER, New Haven : Yale University Press, 2007, p. 100.

<sup>7</sup> Abbé LEBLOND, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes. Texte des pamphlets*, introduction, commentaires et index par François LESURE, Genève : Minkoff, 1984.

<sup>8</sup> Leopold MOZART, Lettre à Wolfgang A. Mozart du 9 février 1778. En retournant à Salzbourg en 1766, il semble que la famille ait rencontré Grétry à Genève, mais avant la représentation de son premier opéra-comique. Voir André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris : Imprimerie de la République, 1795, p. 84, cité par DEUTSCH, *Mozart. A Documentary Biography*, p. 477.

conseils de son père, en évitant ces contacts : exception faite de Jean-Christophe Bach, qui se trouva à Paris en août pour faire des recherches au sujet d'*Amadis de Gaule*<sup>9</sup>.

Une symphonie concertante perdue, une symphonie donnée avec succès au Concert spirituel, quelques sonates publiées et la mort de sa mère sont les seuls résultats de ce triste séjour. On ne commanda au compositeur aucun opéra : ni tragique, ni comique. Uniquement une musique pour *Les Petits Riens*, un modeste ballet de Noverre créé à l'Académie royale le 11 juin 1778. Est-ce que Mozart a fréquenté les théâtres d'opéra-comique ? On ne le sait pas. Le répertoire comprenait alors plusieurs opéras favoris – de Duni, Philidor, Monsigny – et de nouvelles pièces – de ces derniers, de Dezède et de Grétry. Les lettres de Mozart à son père n'en disent rien, ni avant ni après la mort de sa mère, infortune qui put rendre une visite au théâtre encore moins probable. Mozart était fort occupé, et s'il alla au théâtre il se garda d'en informer son père, lui aussi en deuil et animé par la pitié. Mais il faut rappeler que Mozart n'avait pas besoin d'écouter la musique pour l'entendre s'il en existait une partition.

Mozart le claveciniste, pour la délectation des aristocrates, et pour enseigner, improvisait des variations ; quelques-unes de ces variations devinrent même de véritables compositions, c'est-à-dire qu'elles furent couchées sur le papier. Les dates de composition sont difficiles à établir avec certitude, mais toujours est-il qu'à Paris, en 1778, un ami allemand de Mozart, Heina, publia les variations sur « Je suis Lindor » du *Barbier de Séville* ; présage de la composition à venir du *Mariage de Figaro*<sup>10</sup>. À Paris, Mozart a aussi composé ses variations sur « Lison dormait », un air de *Julie*, opéra-comique (1772) de Dezède redonné au théâtre en août, mais ces variations ne furent publiées que huit ans plus tard<sup>11</sup>.

Or l'opéra-comique, chanté et parlé en français, était à la mode partout en Europe – sauf peut-être en Angleterre. C'est probablement à Vienne, en 1781, que Mozart a composé ses variations sur « Ah ! vous dirai-je, maman » et « La belle Française » et, plus pertinent pour nous, sur le chœur « Dieu d'amour », tiré des *Mariages samnites* de Grétry<sup>12</sup>. Il est possible qu'il ait vu cet opéra à Paris, en 1778, au mois d'août, mais, là encore, ses lettres n'en disent rien.

---

<sup>9</sup> L'influence de Bach prend son origine à Londres et reste importante dans la musique instrumentale de Mozart, dans ses opéras et dans ses airs en italien.

<sup>10</sup> Variations sur « Ah ! vous dirai-je, maman » K. 354/300<sup>e</sup>. Köchel/Einstein ignorait cette édition. SADIE, *Mozart*, p. 480.

<sup>11</sup> Variations K. 264/315d, publiées en 1786 à Paris et à Vienne.

<sup>12</sup> Variations sur *Les Mariages samnites* K. 352 = 374c, composées en 1781, publiées à Vienne en 1786.

## L'opéra-comique à Vienne

La connaissance la plus profonde de l'opéra-comique chez Mozart semble d'origine allemande – l'adjectif étant entendu ici au sens géographique actuel (en incluant l'Autriche) et non pas au sens linguistique. Le monde germanique a en effet accueilli l'opéra-comique dans ses théâtres, surtout à Vienne. Les airs, sinon les partitions, ont circulé : le nom de Grétry, par exemple, apparaît sur plusieurs listes d'ariettes publiées en Allemagne. Et à Vienne, émergea – presque avant la maturité de ce genre à Paris – un opéra-comique autochtone. Le Comte Durazzo, directeur du Burgtheater (théâtre de la cour), a reçu de Favart, pendant plusieurs années, des livrets d'opéra-comique et des scénarios de ballet. Gluck a composé et arrangé des ballets, il a ajouté les accompagnements des timbres et, à partir de 1758, il a composé de nouveaux airs et des opéras entiers, en français, jusqu'à son chef-d'œuvre dans ce genre, *La Rencontre imprévue ou Les Pèlerins à la Mecque*, représentée en 1764<sup>13</sup>.

J'ai fait mention du *Diable à quatre* – opéra-comique d'origine anglaise, offert aux publics parisiens l'année de la naissance de Mozart<sup>14</sup>. Remanié par Gluck en 1759, cet opéra fut représenté de nouveau à Vienne en 1767. Cette année-là, la famille Mozart se retrouvait dans la capitale de l'empire des Habsbourg. Gluck avait cessé de composer des opéras-comiques, mais une troupe continuait à en représenter, toujours en français : en 1768, par exemple, pour la première fois à Vienne, c'est le cas d'*Annette et Lubin* de Blaise, de *La Clochette* de Duni et de *Tom Jones* de Philidor. D'autres opéras continuaient de figurer au répertoire des théâtres – des œuvres de Gluck (dont *Le Cadi dupé*), de Monsigny et d'autres compositeurs<sup>15</sup>.

Wolfgang Mozart avait souffert de la petite vérole pendant l'hiver précédent, mais en 1768 il se trouvait au théâtre viennois avec son père, pour apprendre l'art d'écrire la musique dramatique. Avant leur retour à Salzbourg, le jeune Mozart, âgé de 12 ans, composa deux opéras : l'opéra buffa *La finta semplice* et le Singspiel *Bastien und Bastienne. Les Amours de Bastien et Bastienne* de Favart étaient connues à Vienne depuis 1755, tout comme *Le Devin du village* de Rousseau dont elles sont la parodie<sup>16</sup>. Le petit opéra de Mozart a un livret

---

<sup>13</sup> Bruce Alan BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon Press, 1991 ; ID., « Opéra-Comique: Rivalry with Paris », p. 382-424.

<sup>14</sup> *The Devil to Pay*, traduit par Sedaine : *Le Diable à quatre*, Paris, Foire 1756, musique de divers compositeurs.

<sup>15</sup> BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Annexe : « Repertory of Opéras-Comiques in the Viennese Theatres, 1752-1765 », p. 479-485.

<sup>16</sup> Selon Brown, *Le Devin du village* est joué à Vienne depuis 1752, avec des représentations en 1760-1763.

traduit en allemand, et il fut joué chez Mesmer puis, plus tard, probablement aussi à Salzbourg.

Ainsi, contrairement à Hermann Abert, à Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, parmi d'autres, je considère qu'il est plus probable que Mozart ait pris ses modèles du répertoire français à Vienne, que d'hypothétiques souvenirs de son séjour à Paris<sup>17</sup>. Et il est bien curieux qu'Abert considère ce petit opéra *Bastien und Bastienne* comme un « intrus dans le monde théâtrale autrichien » de cette époque<sup>18</sup> : en effet, le sujet comme le style en étaient bien connus là-bas ; et l'œuvre constitue également, comme nous le verrons, le présage d'un opéra-comique allemand.

## Le Nationalsingspiel

C'est après son séjour à Paris en tant qu'adulte que Mozart s'intéressera de nouveau au Singspiel, ajoutant des modèles viennois et allemands aux modèles français. L'empereur Joseph II avait établi au Burgtheater un Théâtre national, avec une troupe d'acteurs à laquelle, à partir de 1778, il ajouta une troupe de chanteurs pour former le Nationalsingspiel, l'opéra-comique national. Il n'est évidemment pas possible de constituer un répertoire instantanément ; aussi les opéras déjà entendus à Vienne en français furent-ils traduits en allemand, en particulier ceux de Monsigny – *Rose et Colas* –, de Grétry – *Silvain, Les Deux Avars et Zémire et Azor* – et de Gluck – *La Rencontre imprévue* qui devint *Die unvermuthete Zusammenkunft oder Die Pilger von Mecca*. En 1784, Mozart trouva dans l'air « Les hommes pieusement », devenu « Unser dummer Pöbel meint », le sujet de ses variations pour clavecin les plus élaborées (K. 455).

En 1778, Mozart se rendit à Mannheim, Paris, Munich et Salzbourg, ville dans laquelle il resta jusqu'à la fin de 1780. Mais il était tout à fait au courant de ce qui se passait à Vienne ; et il avait envie de contribuer à ce répertoire. Avant le décret de Joseph II, le Singspiel était plus connu au nord de l'Allemagne, et c'est de là que Mozart obtint un livret de Sebastiani, *Das Serail*<sup>19</sup>. Ce qui reste de l'opéra que nous appelons *Zaïde* (1779-1780) – deux actes sans paroles – est un Singspiel presque entièrement sérieux, à l'influence italienne forte. Mais c'est probablement en France que le Singspiel a trouvé à la fois l'idée d'un opéra à dialogues parlés mais sérieux et celle d'un sujet oriental à l'image de *La Rencontre imprévue* (1764), dont l'origine remonte aux théâtres de la Foire<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Voir ABERT, W.A. *Mozart*, p. 100 ; voir aussi Théodore DE WYZEWA et Georges DE SAINT-FOIX, W.-A. *Mozart. Sa Vie musicale et son œuvre*, vol. I (1756-1777), p. 239.

<sup>18</sup> « [...] very much an interloper in the world of the Austrian theatre of the 1760s » (ABERT, W.A. *Mozart*, p. 102).

<sup>19</sup> SADIE, *Mozart*, p. 515-522 ; livret remanié par A. Schachtner à Salzbourg.

<sup>20</sup> *La Rencontre imprévue* de Dancourt, d'après la pièce de Lesage et d'Orneval (1726).

L'Orient était toutefois une préoccupation de toute l'Europe, et en particulier de Vienne, qui avait été encore récemment assiégée par les Turcs.

Lorsque Mozart s'affranchit de la tutelle de l'archevêque de Salzbourg pour s'établir à Vienne, il offrit cette partition inachevée au Nationalsingspiel. Mais il s'agissait d'une pièce trop sévère pour la ville, « où les gens préfèrent les pièces bouffes<sup>21</sup> ». Si l'on songe à l'habitude de Gluck de refaire, et refaire encore, sa musique, il apparaît tout à fait étonnant que Mozart ait, semble-t-il, oublié *Zaïde* et composé un opéra tout neuf, sur un sujet très semblable : *L'Enlèvement au sérail*. Le livret était encore d'une provenance germinique, remaniée par Gottlieb Stephanie et par Mozart lui-même<sup>22</sup>. À la différence de *Zaïde*, *L'Enlèvement* contient une certaine dose de comédie. Il met en scène deux couples amoureux : un sérieux, aristocratique – Konstanze et Belmonte – et un comique, les serviteurs : l'Anglaise Blonde et son amant Pedrillo. Ces couples viennent de l'Occident chrétien ; Osmin, le gardien du sérail, le chœur, et le pacha – rôle parlé – représentent des personnages orientaux. L'intrigue, naturellement, concerne la réunion des amants, comme dans *La Rencontre imprévue*, malgré la menace d'Osmin et du pacha. La musique turque, avec cymbales, triangle, etc., était par ailleurs prisee à Vienne comme à Paris ; elle avait par exemple pu être entendue dans *Le Cadi dupé* et *La Rencontre imprévue* et elle le sera de nouveau plus tard, dans *La Caravane du Caire* et *Tarare*.

Les chanteurs du Nationalsingspiel n'étaient pas des acteurs qui chantaient, mais bien des chanteurs brillants ; parmi eux citons Aloysia Weber, ancien amour de Mozart, et Katarina Cavalieri (dite Cavalieri). En 1781, Weber étant enceinte, le rôle de Konstanze fut donné à Cavalieri<sup>23</sup>. Adamberger et Fischer, qui chantaient Belmonte et Osmin, étaient tout autant virtuoses. Par conséquent, les airs de *L'Enlèvement* sont d'une élaboration musicale plus proche de l'*opera seria*, Mozart ayant été obligé de « sacrifier un peu » l'un de ses airs « à la gorge souple de M<sup>me</sup> Cavalieri<sup>24</sup> ». Cependant, l'origine de ce genre reste l'opéra-comique, y compris dans la richesse de l'orchestration, également développée chez Mozart dans son *Idomeneo* – opéra de forme post-gluckiste (quasi piccinniste), dont le livret est traduit et remanié (comme *Roland de Piccinni* et *Amadis de Bach*) à partir d'une tragédie lyrique<sup>25</sup>. Quelques détails de *L'Enlèvement* sont redevables aux modèles de l'opéra-comique ; par exemple,

---

<sup>21</sup> Wolfgang A. MOZART, Lettre à son père du 18 avril 1781 (de Vienne).

<sup>22</sup> Thomas BAUMAN, *W.A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

<sup>23</sup> Lange l'a chanté plus tard, au théâtre Kärntnerthor.

<sup>24</sup> Wolfgang A. MOZART, Lettre à son père du 26 septembre 1781.

<sup>25</sup> Julian RUSHTON, *W.A. Mozart : Idomeneo*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993 ; SADIE, *Mozart*, p. 523-548.

le quatuor du deuxième acte, dans lequel Mozart emploie simultanément une mesure simple et une mesure composée (4/4 et 12/8). La mesure composée n'appartient qu'à Blonde, la servante. Est-ce que Mozart a lu, voire même entendu, *Tom Jones* de Philidor ? Dans cette œuvre, le premier morceau de musique vocale est le duo de Sophie et Honora, sa bonne : Sophie chante en mesure simple, Honora en mesure composée (également 4/4 et 12/8)<sup>26</sup>. Peut-être Mozart a-t-il admiré l'héroïne, Sophie, qui s'échappe de sa famille – comme le compositeur ! – et qui exprime son désespoir en récitatif obligé et grand air – comme Konstanze. Mozart a éventuellement aussi pu admirer l'écriture habile de Philidor des ensembles, jusqu'à sept voix. Et *l'Enlèvement* est le seul opéra de Mozart qui se termine par un vaudeville – interrompu par les menaces impuissantes d'Osmin.

### **Le sublime du quotidien : *La Flûte enchantée***

Tournons-nous désormais vers le chef-d'œuvre de Mozart dans ce genre, *La Flûte enchantée*. Nous sommes en plein dans le monde de l'opéra national (même nationaliste) : l'opéra qui, avant le *Freischütz* de Weber, semble être la quintessence d'un opéra allemand, même romantique. Mais rappelons ce qu'a dit le musicologue allemand Ludwig Finscher du *Freischütz* : « Il montre clairement des rapports avec l'opéra-comique à la fois sur des niveaux variés : détails de la musique, formes musicales et dramaturgie<sup>27</sup>. » Pouvons-nous appliquer cette même observation à la *Flûte enchantée* ?

Il faut rappeler que Mozart connaissait par la partition *Zémire et Azor*. Il est aussi possible qu'il ait vu une représentation de cet opéra – en allemand – au théâtre Leopoldstadt à Vienne en janvier 1790 ; en juin, ce théâtre présenta également l'œuvre de Dalayrac aux Viennois, avec une pièce larmoyante, *Nina*<sup>28</sup>. Ce théâtre était le rival du Theater auf der Wieden de Schikaneder, qui se souciait assurément de la concurrence. Au cours de l'année 1790, Mozart avait travaillé pour Schikaneder ; il semble avoir fourni quelques pages de l'opéra *Der Stein der Weisen – La Pierre philosophale* – composé par Henneberg, chef

---

<sup>26</sup> Philidor a aussi employé une combinaison de mesures simples et composées dans *Ernelinde*. Cet opéra ayant été publié en 1769 et ayant donné lieu à quelques représentations en 1778, il est possible que Mozart l'ait connu.

<sup>27</sup> Ludwig FINSCHER, « Weber's *Freischütz*: Conceptions and Misconceptions », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1983-1984 (n° 110), p. 79-90. Finscher cite des observations similaires chez Dahlhaus et John Warrack (p. 79).

<sup>28</sup> Cette année le Burgtheater a aussi joué (en italien) la *Nina* de Paisiello.

d'orchestre du théâtre, et par Schack et Gerl, qui plus tard chanteront Tamino et Sarastro<sup>29</sup>.

On doit quelquefois se méfier des genres... *Zémire et Azor* est sans aucun doute un opéra : un ouvrage dominé par les voix et l'orchestre<sup>30</sup>. La musique de Grétry est originale, mélodieuse, bien colorée. L'œuvre fut présentée à Fontainebleau en tant que « comédie-ballet », mais la danse n'y est pas d'une si grande importance. On peut également qualifier cet opéra, de même que *La Flûte enchantée*, d'opéra héroïco-comique, ou féerique<sup>31</sup>. La peur du serviteur Ali est un élément de comédie, comme celle d'un Leporello ou d'un Papageno. La mise en scène est orientale, et comme dans *Zaïde*, mais contrairement à *L'Enlèvement au sérail*, les personnages sont tous originaires de l'Orient. Dans *La Flûte enchantée* non plus, les personnages ne sont pas Européens. Dans les didascalies, on peut reconnaître l'origine orientale de Tamino grâce à la description de son costume<sup>32</sup>. En réalité, lui et les autres appartiennent tous à un monde qui n'a jamais existé (même en Égypte, qui a inspiré la mise-en-scène), à la mythologie, et non pas au monde bourgeois occidental si souvent évoqué par l'opéra-comique et le Singspiel. Si le contexte de *L'Enlèvement* se situe dans les empires européen et ottoman, pour *La Flûte enchantée*, on ne peut identifier aucun lieu, aucune époque ; l'action est fantastique et symbolique – et, selon plusieurs critiques, incohérente.

En 1978, la question a fait l'objet d'un numéro de revue : « Ist die Zauberflöte ein Machwerk? » (*La Flûte enchantée* est-elle une bouillie ?)<sup>33</sup>. L'interrogation est due au mélange de sérieux et de comédie – de religion, de politique, d'amour, de farce – qui a amené Mozart à composer une musique d'une variété extraordinaire : style sévère – fugue, chorale ; style brillant, pour la Reine de la Nuit ; style rituel pour les prêtres ; style noble pour Sarastro ; style tendre, amoureux ; et style bouffon. Une variété telle que la pièce a été perçue par certains comme une œuvre qui manquait d'unité musicale. D'autres commentateurs ont cherché l'unité en prenant essentiellement en considération la tonalité et quelques traits qu'ils ont considérés avec optimisme comme une sorte de leitmotiv avant la lettre. Mais Erik Smith ne va-t-il pas un peu trop loin lorsqu'il écrit : « Mozart combine une grande variété de styles avec une

---

<sup>29</sup> *Der Stein der Weisen*, édité sous la direction de David J. BUCH, Middleton (Wisc.) : A-R Editions, 2007.

<sup>30</sup> David CHARLTON, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 98-108.

<sup>31</sup> En effet, c'est comme *dramma eroicomico* que *La Flûte enchantée* apparaît, en italien, à Prague (1794).

<sup>32</sup> Les livrets contemporains font allusion au costume de chasse javanais ou japonais.

<sup>33</sup> *Musik-Konzepte*, n° 3 : « Ist Die Zauberflöte ein Machwerk? », sous la direction de Heinz-Klaus METZGER et Rainer RIEHN, 1978.



homogénéité parfaite<sup>34</sup> » ? L'unité est-elle toujours la pierre de touche pour un artiste<sup>35</sup> ? La vie manque d'unité ; l'art peut bien refléter la vie. Le critique canadien Northrop Frye a affirmé que cet opéra établissait un « parallèle moderne et saisissant » avec *La Tempête* de Shakespeare<sup>36</sup>. Frye considère de telles œuvres comme des « contes vieillots » (« mouldy tales » en anglais : un terme qui ne s'applique pas moins à *Zémire et Azor* ou à *La Belle et la Bête*). Par conséquent, je ne suis pas d'accord avec Finscher lorsqu'il considère cet opéra comme l'un des Singspiel les moins typiques qui puissent être<sup>37</sup>. Les travaux plus récents (surtout ceux de David Buch) nous apprennent que *La Flûte enchantée* est particulièrement caractéristique d'une synthèse viennoise de différents éléments qui donna naissance à des opéras héroïco-comiques tournés vers la quête et la magie et contenant un peu de farce, celle-ci ayant été ajoutée pour plaire aux Viennois qui fréquentaient les théâtres de Singspiel, le Kärntnerthor, le Leopoldstadt et le Theater auf der Wieden. Citons, par exemple, les opéras *Der Stein der Weisen*, *Oberon* et *Kaspar der Fagottist*.

Les éléments sérieux de *La Flûte enchantée* ont fortement attiré l'attention. Rappelons que la première version entendue en France avait été remaniée (devenant, cette fois-ci, une véritable bouillie) et intitulée *Les Mystères d'Isis* – sujet qui touche assurément au sublime<sup>38</sup>. Le livret tire-t-il toute sa signification de ces allusions égyptiennes, maçonniques et minéralogiques<sup>39</sup> ? La Reine de la Nuit représente-elle l'Église catholique, Sarastro (dont les hommes armés chantent en style luthérien) le maître d'un ordre religieux, voire d'une Église protestante ? Ou Sarastro est-il une figure du siècle des Lumières, à l'image d'Ignaz von Born ? Le mariage de Tamino et de Pamina représente-t-il le triomphe des Lumières, ou même du féminisme ? Je ne veux pas rouvrir ces questions de religion, de science, de politique et d'interprétation psychologique ;

---

<sup>34</sup> « Mozart combines a great variety of styles with perfect homogeneity » (Erik SMITH, « The Music », *W.A. Mozart: Die Zauberflöte*, sous la direction de Peter BRANSCOMBE, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 111-141, ici p. 138). Voir aussi Daniel HEARTZ, *Mozart, Haydn and early Beethoven, 1781-1802*, New York : Norton, 2009, p. 285-288.

<sup>35</sup> L'unité des opéras de Mozart est une question considérée par James WEBSTER dans « Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity », *Cambridge Opera Journal*, 1990 (n° 2), p. 197-218.

<sup>36</sup> « [...] a striking modern parallel » (Northrop FRYE, *A Natural Perspective: the Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York : Columbia University Press, 1965, p. 25).

<sup>37</sup> Avec *Fidelio*, « one of the most atypical Singspiele imaginable » (FINSCHER, « Weber's *Freischütz* », p. 81. J'ai pour ma part parlé du caractère viennois de *La Flûte enchantée* au congrès « 1000 Years Austria » (Ottawa 1996) : « An Austrian Epiphany: Grand Style and the Comical Sublime in *Die Zauberflöte* ».

<sup>38</sup> Voir BRANSCOMBE, p. 165.

<sup>39</sup> Philippe AUTEXIER, « Freemasonry », *The Mozart Compendium*, sous la direction de H. C. ROBBINS LANDON, Londres : Thames and Hudson, 1990, p. 132-134 ; Alfred WHITTAKER, « Mineralogy and *The Magic Flute* », *Mitteilungen Oesterreichisches Mineralogisches Gesellschaft*, 1998 (n° 143), p. 107-134.

aussi fascinantes qu'elles peuvent être, toutes tendent à négliger la nature de « conte vieillot » de la pièce et son statut de soirée de grand plaisir théâtral, accessible même aux enfants. La dernière lettre de Mozart à sa femme décrit le plaisir de son jeune fils Karl Thomas<sup>40</sup>. Il s'agit d'une comédie – une comédie en grande partie sérieuse, mais pas moins typique du genre –, dont la trajectoire, pour citer encore Northrop Frye, consiste en « une pulsion vers l'identité », qui s'achève « lorsque la société dominante du début de la pièce, avec ses lois déraisonnables, ses désirs sexuels et ses lubies tyranniques, est dissoute et qu'une nouvelle société se cristallise autour du mariage des personnages principaux<sup>41</sup> ».

À la fin de *La Flûte enchantée* sont célébrés deux mariages : le mariage des personnages héroïques et le mariage des personnages bouffons. Je suggère que ce dernier – le mariage de Papageno et Papagena – revêt une importance quasi analogue à celle du mariage des personnages nobles. Tamino et Pamina entrent dans l'ordre des prêtres ; s'ouvre à eux un avenir inconnu, mystérieux, qui sera exploré dans un opéra héroïco-comique, sur un autre livret de Schikaneder, *Das Labyrinth*<sup>42</sup>. Pour Papageno et Papagena, plusieurs enfants...

Pour associer ces derniers au sublime, j'ai recours au genre et à la musique. Le genre : un conte vieillot, où sont employés des instruments magiques, qui explique que les personnages apparemment vertueux, sympathiques, deviennent vicieux (la reine et ses dames), qu'un tyran (Sarastro) devient vertueux, que des amitiés inconcevables se forment, tel qu'entre Tamino, un prince, et Papageno, et que des événements improbables, des coïncidences se produisent, des secrets servent seulement à retarder le moment de l'agonie. Par exemple, personne n'a informé Pamina que Tamino ne doit pas lui parler ; elle prend alors son silence pour de l'indifférence, pour un manque d'amour. Elle chante, en *sol* mineur (tonalité préférée de Mozart pour peindre la détresse des femmes), « Ach, ich fühl's<sup>43</sup> ». Parvenue au comble du désespoir, au finale, elle est sur le point de se suicider ; heureusement – un pur hasard ? – les trois garçons (ou génies) sont là pour l'en empêcher.

---

<sup>40</sup> Wolfgang A. MOZART, Lettre à sa femme du 14 octobre 1791.

<sup>41</sup> « The nature of the comic drive [...] [is] [...] a drive toward identity [...] which emerges when the ascendant society of the early part of the play, with its irrational laws, lusts and tyrannical whims, is dissolved and a new society crystallises around the marriage of the central characters » (FRYE, *A Natural Perspective*, p. 118).

<sup>42</sup> *Das Labyrinth* ou *Der Kampf mit den Elementen* (la lutte contre les éléments, sous-titre qui rappelle le prologue de *Tarare*), paroles de SCHIKANEDER, musique de Peter VON WINTER, 1798. L'opéra de Mozart a aussi inspiré le romantisme, avec des projets inachevés de Goethe et de Tieck. BRANSCOMBE, p. 167.

<sup>43</sup> Steven JAN, *Aspects of Mozart's Music in G minor*, New York : Garland, 1995.

Le sublime est généralement connu comme une sensation quasi-religieuse, qui fait perdre tout contact avec la vie ordinaire ; et parmi tous les arts, c'est surtout la musique qui nous amène à l'éprouver. Comme l'écrivit Hoffmann en 1810 : « La musique révèle à l'homme un monde inconnu n'ayant rien en commun avec le monde matériel et extérieur qui l'entoure<sup>44</sup>. » Rien en commun, pourrait-on dire, avec les appétits grossiers d'un Papageno ! Quand on dit « sublime », on pense plutôt à la musique de Sarastro et des prêtres. On peut rapprocher le style pur de la marche des prêtres et du chœur « O Isis und Osiris » de celui utilisé par Gluck, en particulier dans les scènes de rituel d'*Alceste* et des deux *Iphigénie*. C'est Grétry qui avait introduit ce style dans l'opéra-comique, avec *Les Mariages samnites* – dans la prière des femmes (« Dieu d'amour ») choisie par Mozart pour des variations<sup>45</sup>.

Le docteur Joseph Frank rencontra Mozart au cours de l'année 1785, ou peu après, autour de la date de publication des variations sur « Les hommes pieusement », dont il parla avec le compositeur<sup>46</sup>. Frank vit que Mozart étudiait toujours les partitions des opéras français, et il lui demanda : pourquoi pas celles des opéras italiens ? Mozart répondit que les opéras italiens étaient certes supérieurs du point de vue mélodique, mais pas dans leurs effets dramatiques. De plus, Grétry mis à part, les opéras qu'il lisait étaient de Gluck, de Piccinni et de Salieri, ouvrages qui « n'ont rien de français sauf les paroles ». (Cette opinion est celle de Mozart, et non la mienne.) Frank ne nomme aucun opéra de Grétry, mais il convient de remarquer que *Richard Cœur-de-Lion* était joué au théâtre Kärntnerthor, en janvier 1788. Quant à *Zémire et Azor*, l'œuvre contient une scène, justement célébrée, qui consiste en un effet de magie par lequel l'héroïne voit de loin sa famille en deuil – une sorte de « télé-vision ». On trouve un effet de magie comparable dans la manière dont Tamino tombe amoureux du portrait de Pamina.

Il est facile d'identifier l'influence de l'opéra-comique dans le personnage de Papageno. L'un des traits prisés par le genre, surtout chez Philidor, consiste en un air dans lequel un personnage se présente en expliquant son métier (par exemple, parmi les opéras de ce compositeur, dans *Le Bûcheron* ou dans *Le Maréchal-Ferrant*). C'est précisément de cette façon que Schikaneder, couvert

---

<sup>44</sup> « Music unlocks for man an unfamiliar world having nothing in common with the external material world which surrounds him » (E.T.A. Hoffmann cité dans *Beethoven: Symphony No. 5 in C minor*, éditée par Elliot FORBES, New York : Norton Critical Scores, 1971, p. 151).

<sup>45</sup> David Charlton a indiqué certaines ressemblances entre des thèmes de Grétry et de Mozart. Voir CHARLTON, « Mozart and Paris ».

<sup>46</sup> Ces variations sont la septième composition enregistrée dans le catalogue (« Verzeichnüss ») de ses œuvres commencé par Mozart en 1784 (facsimile édité par Albi ROSENTHAL et Alan TYSON, Londres : British Library, 1990).

de plumes, se présente en tant que Papageno, chasseur d'oiseaux – quoiqu'il dise aussi attraper les jeunes filles.

Mais je vois aussi un rapport entre Papageno et le sublime. C'est en effet avec lui que la plupart des spectateurs, qui ne sont ni princes ni prêtres, peuvent s'identifier. C'est lui qui représente le commun des mortels, qui ne veut pas entendre parler de rites solennels, d'épreuves de silence, et encore moins d'épreuves du feu et de l'eau. Il s'obstine à ne désirer que le vin et l'amour. C'est là quelque chose de normal ; ce n'est pas méprisable. Par conséquent, c'est à son sujet que le critique anglais Stephen Fry a forgé le concept de « sublime du quotidien<sup>47</sup> ». C'est là que réside le caractère sublime du mariage des personnes qui ont souffert (y compris Papageno et Papagena), mais aussi le sublime d'une vie simple, normale, concrète. D'ailleurs, si l'on juge Tamino à l'aune de ses actions et de son discours, il n'est pas si extraordinaire que cela. Dans le déroulement de l'opéra, il n'accomplit pas beaucoup d'actions. Il a peur du serpent vivant, comme Papageno a peur du serpent mort. Tamino est sauvé par les trois dames, il est guidé par les trois garçons, il est protégé par la flûte et il endure beaucoup moins de tourments que Pamina. Il est de plus naïf, croyant tout ce qu'on lui dit : il croit Papageno, il croit la reine et ses dames, il croit les prêtres, il croit les petits génies, etc. Du coup, il n'a pas peur et n'exprime pas la peur de perdre Pamina. C'est Pamina qui souffre de leur séparation et des menaces de Monostatos et de sa mère. Même ici, dans l'air de Monostatos, on trouve un aspect bouffe, du fait de son caractère vif et de l'instrumentation légère et de la situation qui voit la reine arriver au moment précis où il essaye de donner un baiser. Certes, Mozart a pris au sérieux les scènes des prêtres, en nommant un bonhomme qui rit de tout « Papageno<sup>48</sup> ». Mais il a composé le duo des prêtres, « Bewahret euch vor Weibertücken », qui met en garde contre les artifices des femmes, en style bouffon. Même le dialogue de Sarastro avec les prêtres comporte une part de comique, lorsqu'il est dit de Tamino : « Peut-il survivre aux épreuves ? C'est un prince. » Et ce sont les prêtres qui taquent Papageno. Par conséquent, dans cet opéra, il est impossible de séparer le monde quasi-religieux du monde quotidien, et même trivial.

À la fin, Papageno, tout comme Pamina avant lui, a vu puis perdu son amante ; il est désespéré et pense au suicide. Il faut remarquer ici que Schikaneder, acteur du rôle mais aussi auteur du livret de l'opéra et directeur du théâtre où il est créé, est un tragédien qui a joué Hamlet. Il connaît aussi la musique. Ses deux airs sont formés de couplets, folkloriques, faciles, mais il chante aussi dans les

---

<sup>47</sup> « The everyday sublime » (Stephen FRY, Entretien avec Tim Lihoreau, *Stephen Fry's Incomplete and Utter History of Classical Music*, vii, ix, Londres : Pan Books, 2004, p. 2).

<sup>48</sup> Wolfgang A. MOZART, Lettre à sa femme du 8-9 octobre 1791.

ensembles. Et son troisième air – car c'est presque un air – est partie intégrante du finale du deuxième acte. Il s'agit d'une forme musicale relativement complexe, le rondeau-sonate, forme développée par Mozart dans quelques-unes de ses sonates pour clavecin. Dans le cadre d'un rondeau vocal, il est normal que les reprises de musique coïncident avec les reprises de parole. Mais le discours de Papageno est long (plus de 30 lignes), sans répétitions. Mozart compose une musique qui exprime son désespoir à travers son obsession résumée en une phrase – en soi assez élégante – qui revient après chaque excursion hors de la tonalité principale (Ex. 1). Cette phrase est répétée, bien qu'avec des paroles différentes à chaque reprise, et provoque une modification de l'anacrouse. La forme de cette section musicale suit le schéma d'un rondeau : ABACA/B, le retour de B en *sol* majeur formant un élément indispensable de la forme sonate.

A. *Sol* majeur : « Papagena! Papagena! Weibchen! » : thème de fanfare, semblable à une musique de triomphe, devenue musique de désespoir ; puis la phrase : « Und drum ges-/ chieht es mir schon recht » (anacrouse de 3 croches, Ex. 2).

B. Épisode en *mi* mineur (VI, mineur relatif) puis *ré* majeur (V).

A1. Reprise : « Papagena! Herzensweibchen! », puis la phrase sur ces mots : « Sterben/ macht der Lieb' ein End... » (anacrouse de 2 croches, Ex. 3).

C. Épisode en *sol* mineur puis *si bémol* : trait mélodique qui ressemble à la phrase (« Schöne Mädchen, denkt an mich ») ; retour vers *sol* mineur.

A2. *Sol* majeur, « Keine hört mich! Alles stille! », puis la phrase : « Papagena, frisch hinauf! ende deinen Lebenslauf! » (anacrouse de 2 croches, comme Ex. 2).

B. En *sol* majeur, puis coda : « Un, deux, trois » : intervention des génies.

Ainsi les scènes sérieuses comportent-elles des éléments comiques et les scènes comiques des éléments sérieux. C'est comme la vie elle-même. Le suicide interrompu de Pamina nous fait pleurer, celui de Papageno nous fait rire ; mais Schikaneder-librettiste et surtout Mozart font des parallèles entre ces deux personnages que nous avons appris à trouver sympathiques, aimables même. Est-ce une coïncidence si les deux morceaux du finale emploient la même tonalité – *sol* mineur, avec une inflexion de la sixte napolitaine (*la bémol*) – que l'air tragique de Pamina<sup>49</sup> ? C'est là au contraire un vrai parallèle, créé par Mozart et absent du livret. Ce parallèle est préparé par le duo du premier acte, entre Pamina et Papageno, « Bei Männern, welche Liebe fühlen ». Quintessence du « sublime du quotidien », de l'élévation de la vie domestique, il se termine sur ces mots : « Mann und Weib, Weib und Mann reichen an die Gottheit an »

---

<sup>49</sup> Passages précédents de *La Flûte enchantée* en *sol* mineur : au premier acte, air de la reine (*Larghetto* « Zum Leiden bin ich ausserkoren ») ; au deuxième acte, fin du quintette (Papageno : « Oh weh! ») ; air de Pamina : « Ach, ich fühl's » ; Finale, fin de la scène de Pamina (« Ha! des Jammers Maass ist voll! ... dieses Eisen töte mich! »).

(« Mari et femme, femme et mari atteignent à la divinité »). Et c'est en raison de ce parallèle que Papageno, qui vit une comédie humaine, touche au sublime. Ce miracle peut avant tout être attribué à la musique, mais aussi à une tradition considérée comme typiquement viennoise, qui n'existerait pourtant pas sans l'influence fondatrice de l'opéra-comique français. Le tribut fut payé en retour pendant un siècle ou plus, grâce à l'influence heureuse de Mozart sur l'opéra-comique français, que l'on ressent par exemple chez Berlioz (*Béatrice et Bénédict*), Bizet, Chabrier et chez ce grand admirateur de Mozart que fut Maurice Ravel.

© Julian RUSHTON