

362. — Salzbourg et Munich entre 1780 et janvier 1781.

Idoménée, roi de Crète, *Opera seria en trois actes*. Texte de l'abbé Varesco, d'après la tragédie française.

K. 366.

Ms. à Berlin.

Recitativo

Quan.do avran fineo mai l'as.presventure mi.e

Personnages : Idoménée, roi de Crète.
Idamante, son fils, amoureux d'Illia.
Arbace.
Ilia, princesse troyenne.
Électre, fille de Clytemnestre, sa rivale.
Le Grand Prêtre, Marins crétois, etc.

Acte I. — Récitatif : Ilia. *Quando avran' fine.* — Air : *Padre! Germani!*
Air (adagio maestoso) : Idamante : *Non ho colpa.* — Chœur : (en sol) alle-
gro con brio. — Récitatif : Électre : *Estinto è Idomeneo?* Air : allegro assai :
Tutte nel cor vi sento. — Chœur : *Pietà!* — Air : Idoménée : *Vedrommi*
intorno l'ombra dolente. — Récitatif : Idoménée : *Spietatissimi Dei!* —
Air : Idamante : allegro. — *Il Padre adorato.* — Marcia. — Chœur (Ciac-
cona) allegro : *Nettuno s'onori!*

Acte II. — Air : Arbace : allegro. *Se il tuo duol.* — Air. Ilia : andante
sostenuto. *Se il Padre perdei.* — Récitatif et air : Idoménée : *Qual mi contur-
bai sensi equivoca javella?* — Air : allegro maestoso : *Fuor del mar.* — Réci-
tatif et air : Électre. *Chi mai del mio provò piacer più dolce!* — Air : andante :
Idol mio. — Marcia. — Chœur andantino : *Placido è il mar, andiamo!* — Trio :
Idoménée, Idamante, Électre ; andante. *Più di partir, oh Dio!* — Chœur :
Più allegro : *Qual novo terrore!* — allegro assai : *Corriamo, fuggiamo, quel*
mostro spietato.

Acte III. — Récitatif et Air : Ilia. — *Solitudini amiche.* — andante
grazioso : *Zeffiretti lusinghieri.* — Duetto : Idamante et Ilia : *S'io non moro a*
questi accenti. — Quartetto : allegro. — Idomeneo, Idamante, Ilia, Électra :
Ando ramingo e solo. — Récitatif et Air : Arbace : *Sventurata Sidon!* andante :
Se colà né fato e scritto. — Récitatif (Moderato) et chœur. Le grand prêtre :
Volgi intorno lo sguardo, o Sire! Adagio : *O voto tremendo!* Marcia ; Duetto :
adagio ma non troppo : Idoménée, le Prêtre. *Accogli, o Re del mar!* Chœur
allegro vivace : *Stupenda vittoria.* — Récitatif : Idamante. *Padre! Mio caro*
Padre! Air : allegro : *No la morte io non pavento.* — Récitatif : *Mà che più*
tardi? — La statue de Neptune : adagio : *Idomeneo cesse esser Re!* — Réci-
tatif et air : Idomeneo *O ciel pietoso!* Air : allegro assai : Électre : *D'Oreste,*
d'Ajax! — Récitatif et air : Idomeneo : *Popoli!* Air : adagio : *Torna la pace al*
core. — Chœur : *allegro vivace : Scenda Amor!*

1. Nous nous bornerons nécessairement à des vues générales sur les origines
de la pièce, ainsi que sur les caractères des personnages, ne pouvant, lorsqu'il
s'agit des grandes œuvres scéniques du maître, recommencer des analyses

Idoménée est une tragédie française dont on a fait un *opera seria* italien. Le sujet en est aussi beau, aussi grandiose, aussi pathétique que n'importe quel autre sujet de la tragédie antique, *Iphigénie* ou *Alceste*, par exemple. Le choix d'un librettiste, capable de réaliser un tel compromis demeure assez surprenant : on s'explique mal en effet que, pour le grand théâtre de Munich, on ait eu recours à la plume obscure du chanoine Varesco, à Salzbourg. Mais, tout nous porte à croire que les représentations des troupes allemandes favorisaient à ce moment les pièces françaises, très nombreuses, notamment à Salzbourg, et que la tragédie française prenait alors le pas sur le genre de l'*opera seria* italien, irrémédiablement condamné. Le maître de l'*opera seria*, l'illustre Métastase, parvenu à l'extrême vieillesse, et dont on ne peut nier l'inspiration harmonieuse et toute musicale, eût-il tenté de sauver encore le vieil édifice ? Nous ne pensons pas que, malgré son génie, il y ait pu réussir.

Son influence, cependant, est manifeste sur la langue et la pensée du chanoine salzbourgeois : mais, le résultat obtenu n'est, en somme, que celui d'une copie sèche et pauvre. Ce qui la dépare surtout, à notre avis, c'est une froideur aussi regrettable que tenace, dans l'expression des sentiments, et qui se traduit, surtout, dans le texte des différents airs, par une incapacité de faire naître l'émotion, même dans des situations réellement pathétiques. Les personnages se trouvent réduits, le plus souvent, à émettre des lieux communs, lorsqu'ils ne se lancent pas dans l'emploi de métaphores, très en usage, il est vrai, dans le jargon habituel du grand opéra, mais qui nous paraissent souvent hors de propos, ou même ridicules.

Et, malgré tout cela, le sujet d'*Idoménée* nous apparaît si beau, si noble, si empreint de l'impérissable beauté antique, que cette beauté semble planer au-dessus de toute chose, au-dessus même de celui qui s'efforce de le traiter.

Nous avons dit déjà que l'influence littéraire de la France s'exerce d'une manière particulièrement efficace sur le théâtre à Salzbourg : le fait est que, soit la compagnie de Böhm, dont nous parle souvent Mozart, soit le jeune et bouillant acteur Emmanuel Schikaneder, à la tête d'une troupe nouvelle, ce ne sont presque toujours que drames et comédies françaises. De sorte que Mozart, si assidu aux représentations de ce théâtre qu'il demande à sa sœur, pendant qu'il écrit *Idoménée*, à Munich, de le tenir au courant des programmes de chacune des représentations, a subi, après son retour au pays natal, une nouvelle imprégnation française, à peine moins efficace, quant à l'esprit, que celle qui a marqué son mémorable séjour à Paris ! Le choix d'une tragédie française, que le poète italianisant, de son propre aveu, « a imité en quelques-unes de ses parties¹ », n'a rien pour nous surprendre.

qui ont déjà été fournies, avec tous les détails les plus étudiés, par les commentateurs les plus autorisés.

Sur *Idoménée* : v. notamment OTTO JAHN 1^{er} Éd. — HERMANN ABERT, *W.-A. Mozart, I*, 838-869. — E. LERT : *Mozart auf dem Theater*, p. 293-311.

1. Préface du livret de Varesco.

Mais cette tragédie, où donc a-t-on pu aller la chercher ? Aurait-elle été représentée à Salzbourg ? La chose n'a rien d'impossible. Mais, nous n'en avons jusqu'ici point de preuve. Ce qui est curieux, c'est que la version de Varesco se rapprocherait plutôt des deux plus anciens drames français d'*Idoménée*. Alors que la tragédie de Lemierre avait paru en 1764, il semble bien que celles de Crébillon (1703) et de Danchet (1712) se rapprochent plus de la donnée à laquelle Varesco accorde ses préférences. Peut-être faut-il chercher la première trace de cette sombre terreur qui se dégage du vœu terrible d'*Idoménée*, dans l'œuvre de jeunesse, dans ce « coup d'essai » ainsi que le dit excellemment notre collègue, M. de la Laurencie, de notre vieux tragique bourguignon, Jolyot de Crébillon : telle est probablement la première source française du sombre effroi qui va inspirer, quelque quatre-vingts ans plus tard, les accents incomparables de Mozart !

C'est, cependant, à la tragédie de Danchet, mise en musique par Campra, que l'on fait généralement remonter l'origine lointaine de la pièce de Varesco : nous pensons que c'est plutôt l'*Idoménée* de Crébillon, de quelques années antérieur, qui doit s'inscrire en tête de liste des modèles français. Si Varesco a quelque titre à notre reconnaissance, il faut le lui décerner, dès maintenant, pour avoir fait disparaître de son livret la rivalité amoureuse d'*Idoménée* et de son fils : car, dans la pièce de Crébillon, Idamante est amoureux d'Erixène et *Idoménée*, lui aussi, aime Erixène ; cette rivalité, découverte par *Idoménée*, l'engage à se tuer lui-même, pour donner satisfaction à Neptune, sans tuer Idamante. Mais celui-ci, apprenant la résolution de son père, se tue lui-même, pour sauver l'auteur de ses jours et accomplir le vœu fait à Neptune.

« La nécessité d'accomplir ce vœu barbare est ce qui forme le nœud de la pièce ; mais la rivalité d'*Idoménée* et de son fils n'ajoute rien à la force du sujet. Est-il naturel et vraisemblable qu'un roi déjà vieux parle d'amour à une jeune princesse dont il a fait mourir le père, tandis que lui-même est obligé de sacrifier son fils, pour sauver son peuple ? Il est vrai que cette rivalité produit quelques scènes intéressantes : elle fournit à Idamante un motif de plus pour se tuer lui-même, et c'était peut-être la seule manière de dénouer cette pièce¹. »

Dans la pièce de Danchet, Varesco supprime à bon droit le prologue, les dieux nombreux, les allégories et deux des confidentes : il n'en conservera qu'un seul, Arbace. A la fin de la tragédie de Danchet, Némesis frappe *Idoménée* qui, après avoir abdiqué et renoncé à la main d'*Ilia*, demeure inconscient et tue son fils Idamante d'un coup de la hache destinée au sacrifice ; quant à *Ilia* elle se tue de sa propre main.

La version de Varesco n'adopte aucune de ces déterminations funestes. La voix de Neptune, soudain, se fait entendre : elle dicte au vieux roi son abdication et Idamante, devenu l'époux d'*Ilia*, lui succédera.

Il est tout de même plus vraisemblable de supposer que le chanoine de Salzbourg aura plutôt « travaillé » sur le canevas du dernier en date

1. Préface de l'*Idoménée* de CRÉBILLON, (édition de 1789).

des *Idoménées* français ; et qu'il n'a pas pu se livrer à de trop profondes et lointaines recherches littéraires. C'est peut-être l'œuvre de Lemierre qui lui a servi de premier point de départ. Il n'est pas impossible, avon-nous dit, qu'elle ait été représentée à Salzbourg. Le vœu d'Idoménée fait partie du fond général de la tragédie classique, au même titre que le sacrifice d'Iphigénie, ou l'aventure infernale d'Orphée, mais le sujet ne semble pas avoir été aussi fréquemment et surtout fameusement traité en musique. Nous avons vu, d'ailleurs, précédemment que c'est à une œuvre de Lemierre que l'on aura recours, pour y adapter, quelques années plus tard, la musique du *Thamos* de Mozart.

Voici, en un bref résumé le sujet.

Premier acte. — Après la chute de Troie, Idoménée, roi de Crète, rentre dans sa patrie, où il va retrouver son fils Idamante, alors parvenu à l'âge d'homme ; mais le chemin du retour sera sillonné de tempêtes et d'erreurs de route. La fille d'Agamemnon, Électre, après le meurtre de sa mère, s'est réfugiée en Crète, et a conçu un violent amour pour Idamante, lequel aime Iliia, fille de Priam, qu'Idoménée a envoyée en captivité en Crète. Celle-ci, au début de la pièce, est partagée entre son inclination et son honneur de princesse troyenne ; elle repousse Idamante un peu malgré elle. Les Troyens, libérés par Idamante, expriment leur joie dans un chœur plein d'entrain ; mais cette libération indispose Électre et, sur ces entrefaites, le confident Arbace apporte une fausse nouvelle : Idoménée aurait disparu dans un naufrage ; Idamante se retire alors, atteint d'une douleur profonde, et Électre donne libre cours à son désespoir.

Ici, un changement de décor. On aperçoit la flotte d'Idoménée près du rivage, la mer est démontée, et l'on entend les cris d'angoisse de l'équipage. Pour apaiser la colère de Neptune, — et c'est vraiment ici le nœud de la pièce, — Idoménée fait le vœu de sacrifier au dieu des mers le premier être humain qu'il rencontrera, après avoir mis le pied sur la terre de sa patrie. Et, plein d'effroi, il aperçoit son fils Idamante, qu'il reconnaît après un long entretien. Idoménée, remué jusqu'au plus profond de son être, s'enfuit et défend à son fils de le suivre ; et celui-ci, inconsolable devant l'incompréhensible sévérité paternelle, demeure seul. Pendant l'entr'acte, on entend une marche et un chœur des guerriers retrouvant leur patrie.

Deuxième acte. — Pour échapper à son terrible devoir, Idoménée décide d'envoyer Idamante avec Électre à Argos, où celle-ci doit monter sur le trône. Arbace est chargé de lui annoncer cette nouvelle. Iliia adresse ses vœux à Idoménée, vante la bonté d'Idamante, et assure le roi de son dévouement. Le roi soupçonne les sentiments de son fils pour elle, et se sent encore plus opprimé. Électre, elle aussi, le remercie de sa grâce ; il la laisse seule et elle chante sa joie, car elle voit enfin se réaliser son désir le plus ardent. Le départ des guerriers et des matelots s'annonce par une marche nouvelle suivie d'un chœur ; un trio d'Électre, Idoménée et Idamante, toujours en proie à sa douleur, permet à chacun d'exprimer ses sentiments différents. Mais, voici qu'une tempête ter-

rible se déchaîne encore : un monstre marin s'élève au-dessus des flots. Le roi, sentant sa faute, veut se sacrifier lui-même au lieu et place de son fils innocent. Les Crétois s'enfuient au milieu du désordre et de la tempête.

Troisième acte. — Ilia exhale son amour, en prenant à témoin les souffles de l'air qu'elle respire. Idamante survient alors et lui déclare qu'il a résolu de chercher la mort en combattant le monstre des mers, car son père le hait et elle le dédaigne. Ilia, au contraire, lui avoue son amour et tous deux s'unissent en un duo. Idoménée et Électre arrivent et, de nouveau, le roi ordonne à son fils de quitter la Crète, pour le soustraire à la mort : c'est le moment de l'admirable quatuor. Arbace annonce alors que le grand-prêtre s'approche, suivi du peuple : le grand-prêtre demande au roi de délivrer les Crétois du monstre ; et il exprime ses vœux pour le bonheur des souverains ; puis, il le presse d'accomplir le vœu et réclame le nom de la victime. Lorsqu'Idoménée nomme son fils, une grande déploration funèbre retentit parmi tout le peuple. Le sacrifice débute par une marche, suivie d'une prière du roi ; et voici qu'une joyeuse fanfare retentit au loin : Arbace annonce qu'Idamante, vainqueur, a tué le monstre. Ce dernier, couronné de fleurs, est mené au sacrifice : il sait tout maintenant et se déclare prêt à la mort. Mais, au moment où Idoménée va le frapper, Ilia tombe dans ses bras et veut mourir à la place de celui qu'elle aime. Après une longue discussion, pleine des plus nobles sentiments, l'on entend soudain l'oracle de Neptune : Idoménée doit renoncer au trône en faveur d'Idamante, qui régnera après s'être uni à Ilia. Électre éclate en imprécations et s'enfuit. Idoménée remercie les dieux et exprime sa joie. Idamante est couronné au milieu des chœurs et des danses.

La correspondance échangée entre Mozart et son père, au cours de l'hiver 1780-1781, est particulièrement active : elle nous permet de connaître, presque jour par jour, la genèse de l'œuvre capitale que va être *Idoménée*. Elle nous montre la personnalité des interprètes ; autant les rôles de femmes témoignent d'une liberté et d'une jeunesse merveilles, autant ceux des hommes nous semblent retouchés, élagués ou forcés. Nous sentons nettement que Mozart, dès les premiers airs d'hommes, se trouve comme ligoté par les exigences du genre, et surtout par la difficulté de mise au point de rôles réservés à des chanteurs, dont le principal est illustre et quasi aphone, un autre assez nul et inexpérimenté, et le troisième appartenant tout à fait à l'ancienne école. On ne peut s'étonner, dans ces conditions, des archaïsmes qui foisonnent dans les airs confiés à ces vénérables représentants de l'art de Bernacchi, et dont le beau temps s'écoulait vers 1750 !

Le premier auquel échoit le rôle d'Idoménée, n'est autre que le fameux Antoine Raaf, l'ami intime de Mozart, avec lequel il avait passé le plus dur de son temps de Paris. Né en 1714, il comptait alors 66 ans révolus. Malgré sa science vocale, il n'était plus que le reflet de lui-même, et exi-



GLUCK.

Il préféra les Muses aux Sirènes.

(Cliché Vizzarona)

zeait des airs minutieusement adaptés à sa mesure¹. On se demande avec anxiété comment il pouvait se tirer de l'air le plus travaillé de toute la partition, celui du second acte : *Fuor del mar*, que Mozart juge le plus beau, et où les colorations sur le mot *minacciar*, évoquent les tempêtes que fait naître la fureur du dieu des flots. Mais ce n'est pas tout et, à la fin de cet air, comme à celle du dernier air d'Idoménée, Mozart ménage au vétéran la possibilité d'intercaler encore une cadence libre, tout à fait comme dans les partitions de l'antique *opera seria*.

Le second rôle, celui du jeune premier (Idamante, le fils d'Idoménée) est confié à un castrat nommé del Prato dont la voix est très inégale, et que Mozart juge tout à fait insuffisant, très inférieur au chanteur attiré de la cour de Salzbourg, Ceccarelli.

Quant au dernier auquel échoit le rôle du confident Arbace, il est près d'atteindre la cinquantaine : c'est un remarquable chanteur de l'ancienne école, Don Panzacchi, qui, ainsi qu'Antoine Raaf, s'est fait entendre un peu partout, et notamment en Espagne, d'où il a rapporté toute une bibliothèque musicale. Mozart le traite comme un chanteur rompu aux habitudes de l'*opera seria*, et il ne fait pas faute de l'approvisionner de coloratures et même, aussi, d'une cadence qu'il est libre d'improviser. (Récitatif et air n° 19).

On ne peut donc s'étonner, après cela, que les premiers airs chantés par Idoménée, par Idamante et, plus tard, par Arbace laissent, notamment au premier acte, une impression assez terne, due, très certainement, aux changements répétés que Mozart, pour satisfaire ces illustres routiers du chant et non de la scène (car ni Raaf ni del Prato n'étaient bons acteurs), — que Mozart, disons-nous, s'est vu contraint d'apporter à sa musique. Aussi, par moments, avons-nous l'impression qu'il s'agit plutôt d'un oratorio, soit que, au troisième acte, l'air d'Arbace *Se colà ne fatto è scritto*, évoque même l'art de Haendel, soit que, dans son dernier air, Idoménée, en chantant l'air apaisant de la fin, *Torna la pace al core*, nous reporte au temps de Hasse, avec une partie intermédiaire des plus archaïques, séparant l'*aria* en deux parties égales.

Par contre, nous le répétons, les deux rôles de femmes témoignent d'une merveilleuse jeunesse : Les deux Wendling, mère et fille, sont des amies de Mannheim qui donnent au jeune maître toute satisfaction musicale : Mozart, pour elles, ne négligera aucun modernisme, et la liberté dont il jouit nous vaudra quelques-unes des plus belles trouvailles de toute la partition.

Dès son premier air (n° I), Ilia nous apporte toute la beauté poétique, le charme émouvant qui demeurent spécifiques de Mozart, et le maître va lui témoigner, à chacune de ses apparitions, une sympathie marquée. L'air du second acte (*Si il padre perdei*) (n° 11) se fait remarquer par un emploi des instruments à vent en quatuor qui n'a été surpassé dans aucune des partitions du maître : on sent là qu'il

1. On compare à cet égard le dernier air d'Idoménée à celui que Mozart a le mieux adapté à la voix de Raaf et qui a été écrit à Mannheim. (Köchel 295.)

avait affaire aux éminents musiciens de la chapelle de Munich, pour lesquels il allait composer, un peu plus tard, sa monumentale Sérénade en *si bémol*. De plus, la perfection formelle de l'air a donné lieu à une étude particulière, aussi minutieuse que remarquable d'Hermann Abert. Et de tous les airs, celui d'Ilia qui ouvre le troisième acte *Zeffiretti lusinghieri*, est demeuré le plus célèbre : tout empreint de tendre poésie et de ce chromatisme sensuel qui est caractéristique chez Mozart de la tonalité de *mi majeur*.

La physionomie des deux héroïnes donne lieu au contraste le plus frappant : autant Ilia demeure une création propre au génie mozartien, autant peut-on juger qu'Électre (sauf au second acte) est une véritable héroïne de Gluck. On ne peut aller plus loin dans l'expression des sentiments de violence et de fureur tragique. Dès l'air du premier acte (*Tutte nel cor vi sento*), Électre nous prépare au terrible chœur du naufrage ! Elle ne quittera pas la tonalité de *ré mineur*, et si ledit chœur déroule son agitation dans celle d'*ut mineur*, Électre, lorsque l'arrêt des dieux la condamnera et ruinera son espoir, ne pourra faire mieux que de choisir ce même *ut mineur*, pour crier sa fureur vengeresse et son désespoir. Cet air¹ avec le trait fulgurant qui l'achève, forme à lui seul une des scènes où l'on ne peut nier que le jeune Mozart ait dépassé les plus grands moments du théâtre tragique : une telle véhémence dans les imprécations n'a pas trouvé, croyons-nous, de plus puissant interprète musical.

*
* * *

Sans faire preuve d'un parti-pris qui doit demeurer étranger au calme regard de l'histoire, nous croyons réellement, véritablement, qu'il n'est pas non plus de poète tragique, depuis les plus grands, ayant jamais conçu et réalisé, sur des paroles aussi quelconques, l'équivalent de ces chœurs dont l'audition fait croire à une épopée, plus qu'à l'*opera seria* ! Plus aucune limite, ici, plus de contrainte : la liberté. Combien, aussitôt, Mozart prend son élan pour en profiter ! L'éclat, incomparablement varié et puissant, la joie entraînant qui soulève toute la grande chaconne mythologique (*Nettuno s'onori*) servant à clore le premier acte, avec ses intermèdes et divertissements à la française, forme le contraste le plus frappant et le plus efficace avec ce nouveau chœur du naufrage (*Pietà!*), où l'on sent, d'une façon directe, et pour la première fois ici, peser la malédiction divine sur tout un peuple². Quoi de plus inattendu au contraire, de plus souriant, de plus berceur et méridional

1. *D'Oreste, d'Ajax* ! Dans le récitatif qui précède cet air magnifique, se trouve tout un passage qui a été supprimé par Mozart, pour éviter de prolonger une action arrivée à son terme. Ce passage, explique le réviseur est tellement admirable qu'il devrait être rétabli au concert. V. *Revisions Bericht*, p. 67.

2. Mozart, ici, divise le chœur en *Coro lontano* placé dans la coulisse, et en *Coro vicino*, lequel figure sur la scène. Ce n'est pas la première fois que dans l'*opera seria*, cette division est adoptée : le *Coro lontano* est écrit à quatre voix, le *Coro vicino* à deux.

que ce *Placido é il mar*, tout gonflé du même souffle azuré dont *Così fan tutte* nous revaudra, en cette même tonalité de *mi majeur*, la caresse suprême ! Un trio seulement le sépare du chœur de la tempête, où l'art de combiner la description des éléments déchaînés avec le plus profond sentiment de l'angoisse humaine, atteint au paroxysme, et s'achève dans un silence bien plus terrible que si l'orchestre se déchaînait en éclats fulgurants¹ !

Mais le summum de la gravité et de l'émotion n'est pas encore atteint : lorsque ce peuple, personnage collectif et toujours participant à l'action, apprend enfin de la bouche du roi que la victime est son propre fils Idamante, il ne peut proférer une seule parole. Sur des neuvièmes plus poignantes et plus efficaces qu'elles n'ont jamais pu être, l'on entend, *adagio*, l'exclamation *O ! O ! O !* suivie, enfin, des mots *O voto tremendo !* dont l'effet, sur les lourds triolets, est si pesamment lugubre, qu'il ne paraît avoir été atteint souvent, et avec une semblable progression, dans tout le domaine de la musique.

Lorsqu'on a sous les yeux la lettre de ces chœurs, ou mieux lorsqu'on les entend, il n'est guère possible que, en pleine épopée tragique, la grande figure de Gluck ne vienne hanter notre esprit. Lorsque nous parvient la voix de l'au delà, accompagnée comme elle le sera dans *Don Juan*, et qui va résoudre le conflit en dictant l'arrêt des dieux, le souvenir de Gluck s'impose tellement, que l'oracle d'*Alceste* nous est aussitôt présent, presque palpable, oserons-nous dire. De plus, la conception de ce ballet d'*Idoménée* nous semble aussi proche que possible de celle de Gluck. Mais, avec tout cela, quelles énormes différences ! Nous sentons qu'elles foisonnent, et, lorsque nous cherchons à les fixer, nous croyons les voir se concentrer toutes dans cet orchestre, qui nous apparaît plus jeune d'au moins un demi-siècle que celui d'*Alceste* ou d'*Iphigénie*. Plus jeune, oui, par l'étonnante et opulente diversité de ses timbres, par sa psychologie instrumentale, où les « vents », déjà, atteignent des résultats insoupçonnés de tout musicien écrivant au cours de l'an de grâce 1780 ! Plus jeune encore, par sa variété, sa chatoyante diversité, par cette mobilité incroyablement « latine » de tous les sentiments ! Insondable profondeur que la science de ce jeune homme de 25 ans... Devant pareille richesse, devant pareille poésie, quoi dire ?

Avec tout cela, Mozart, ainsi que le constate Hermann Abert, dans une étude à notre sens inégalée², ne continue pas le théâtre de Gluck. Mozart certes, « approfondit et élargit par l'apport des chœurs », l'ancien *opera seria* ; mais, malgré tant d'innovations considérables, il demeure inféodé à l'ancien idéal italien de celui-ci. Mozart ne songe nullement à modifier l'ancien drame théâtral : il songe surtout à adapter ses airs aux moyens fléchissants de ses protagonistes, avec le plus de condescendance et d'attention possibles ; il ne se prive jamais, certes, d'approfondir le poème (de valeur moyenne) qui lui est confié ; il ne

1. La dernière mesure utilise la cadence liturgique qui met un terme aux audaces harmoniques de la dernière page de l'Ouverture.

2. H. Abert : *W. A. Mozart*, I, p. 838-869.

résiste qu'une fois à ses interprètes : c'est lorsque Raaf veut lui persuader de supprimer le quatuor, un des moments culminants du drame. Il déclare à propos de l'air d'*Ilia*, *Se il padre perde*, où le quatuor des « vents », tout à fait indépendant, joue un si grand rôle¹, « qu'il ne veut pas être tellement lié par les paroles ». Impossible, en tout ceci, d'être plus loin de Gluck.

A un point de vue très général, Mozart a sûrement rapporté de Paris le désir d'adjoindre à l'ancien *opera seria* italien d'autres éléments certainement issus du théâtre français : ce sont surtout, avant tout, ces chœurs que nous avons bien imprudemment tenté de décrire, puis ce sont ces danses, ces ballets, qui, nullement indépendants, s'incorporent à la pièce : élément français aussi, les divertissements ou intermèdes gracieux qui coupent une grande scène ou un grand chœur, (notamment la chaconne mythologique du 1^{er} acte qui pourrait se suffire sans les chœurs), et forment un épisode de charme et de repos. Peut-être ce compromis, ce désir de fusionner diverses tendances, n'a-t-il pu assurer à l'œuvre le durable succès final. Il faut plutôt parler ici de l'insuccès final, et de la disparition du chef-d'œuvre : car, au bout des quelques représentations de Munich, qu'est-il advenu d'*Idoménée* ?

Son sort, en somme, ne se différencie guère de l'une ou l'autre partition née à la même époque. Et, cependant, que de richesses, que de nouveautés proprement musicales sillonnent cette partition unique, la plus riche, la plus encyclopédique pourrait-on dire, non seulement parmi celles de Mozart, mais dans toute la musique ! Contrairement à l'avis de Jahn, un travail récent² a montré jusqu'à quel point le maître a considéré *Idoménée* comme une mine, où il n'a cessé de puiser pendant toute sa vie, car il sentait bien que son œuvre ne pourrait revoir les feux de la rampe. Et la pénétrante critique d'Alexandre Oulibicheff, dès 1843, désigne déjà le quatuor d'*Idoménée*, « la plus haute merveille de tout l'ouvrage », avec son « caractère indéfinissable de majesté et de solennité », comme ayant fourni « quelques idées contrapontiques qui ont été utilisées dans le sextuor de *Don Juan* ». Mais, aux yeux du critique russe, l'arrêt des dieux, dans *Idoménée*, « est moins remarquable par ce qu'il est en lui-même que pour avoir fourni le choral sublime de la Statue du Commandeur. »

Les ensembles d'*Idoménée* se réduisent, en somme, à deux morceaux : le trio (*Idoménée*, *Électre*, *Idamante*) qui précède immédiatement le chœur de la tempête, et où les deux derniers personnages font leurs adieux au vieux roi. Ce morceau demeure dans une note atténuée où passe, sur les mots : *Seconda i voti, o Ciel!* un souvenir très net de l'ineffable *andante*, écrit quelques mois plus tôt par Mozart, pour sa

1. Signalons que la conclusion de cet air magnifique a de l'analogie avec la cadence qui achèvera le sublime *Incarnatus* de la messe en *ut mineur*, où les instruments à vent créent, de même, une atmosphère indéfinissable d'épuration.

2. V. A. Heuss. *Mozart's Idomeneo als Quelle für Don Giovanni und die Zauberflöte*. — *Z. f. M.* janvier 1931. — V. aussi A. M. Z. I, p. 53 (1798). Article de Rochlitz.

dernière symphonie salzbourgeoise. Mais ce trio n'approche pas du quatuor, dont le jeune maître a su imposer le maintien, rompant pour la première fois avec son attitude hésitante vis-à-vis des récriminations des chanteurs. « Dans un quatuor, écrivait-il à son père, ne doit-on pas beaucoup plus parler que chanter ? » Et c'est là que H. Abert étudie avec fruit les rapports du texte et de la musique. C'est là, ajouterons-nous, le premier grand ensemble dramatique de Mozart, celui où, nettement, nous touchons à la maturité.

Les commentateurs se trouvent d'accord pour déclarer que la situation tragiquement désespérée d'Idoménée, au moment où il débarque en Crète, n'est nullement traduite par ses premiers airs ; il en est de même aussi de la désolation d'Idamante, repoussé par son père, alors qu'il tombait dans ses bras. Nous avons vu que l'on met tout cela sur le compte de chanteurs vieilliss qui dictent leurs volontés. Mais ce manque d'énergie, de virilité dans les caractères, de ce sens de la dignité royale que Gluck, même dans sa jeunesse, eût été le premier à comprendre et à exprimer, et qui fait quelque peu défaut ici, tout cela résulte-t-il bien des déficiences de Raaf ou de del Prato ? Nous remarquons la même absence de mâle vigueur et de réaction virile dans le rôle de Titus, où la magnanimité de l'empereur se tempère d'une mansuétude quasi féminine. Il y a là peut-être, à notre sens, non pas seulement comme le dit Hermann Abert, un défaut qui marque les limites de l'*opera seria* où Mozart semble être parvenu ici, mais plutôt une résultante de son caractère individuel, de son être propre, très éloigné, et même hostile à toute sorte de pompe : sans aller jusqu'à voir là un signe du déclin du sentiment de la dignité royale, nous serions plus porté à croire que cette sentimentalité était inhérente à sa nature. En effet, la fin d'une tragédie comme celle d'*Idoménée* ou de la *Clémence de Titus* procure, avant tout, un sentiment d'apaisement, plus que de force et de grandeur, et dans toute œuvre scénique de Mozart, d'ailleurs, il en est ainsi : la libération paraît toujours marquer le point final. Mais il est indubitable que le dernier air d'*Idoménée* est plus proche de l'*adagio* d'une sonate que des sentiments qui accompagnent l'abdication d'un souverain.

Le caractère d'Idamante demeure, lui aussi, teinté de douceur et revêt toujours quelque chose d'élégiaque ; on peut lui reprocher le manque de réaction virile ; ce caractère soumis à la douleur, remarque H. Abert, est fréquent dans l'opéra italien ; et, en cela, Idoménée et Idamante, le père et le fils, ajouterons-nous, ont encore des raisons de se reconnaître. Les caractères féminins, par contre, nous semblent beaucoup plus accusés. Électre, nous l'avons dit, apparaît telle une héroïne de Gluck¹,

1. Son rôle est calqué, nous affirme Oulibicheff, sur celui de l'Hermione de Racine. D'ailleurs, toute la pièce est un pendant de l'*Iphigénie en Aulide*.

Comme dans *Iphigénie*, il s'agit du sacrifice fait par un père de son enfant : Électre, portrait de sa mère Clytemnestre, est le prototype de la fureur tragique : on voit toute une population décimée, sur laquelle pèse la colère des Dieux.

et la tendre Ilia une création propre de Mozart. N'oublions pas aussi que les rôles de femmes sont destinés aux deux Wendling, des Allemandes de Mannheim, qui n'ont point d'attaches directes, comme les hommes, avec l'ancienne école italienne. On sent qu'elles étaient beaucoup plus faites, en somme, pour se distinguer dans Schweitzer ou Holzbauer, que dans l'opéra de Jommelli ou de Traetta : mais il n'est pas moins certain que ces deux femmes demeurent deux frappantes créations scéniques de Mozart, et personnifient chacune l'idéal le plus élevé de la tragédie classique : les imprécations d'Électre, dans son dernier air, atteignent, comme nous l'avons vu, la limite du désespoir, sans jamais enfreindre aucune loi d'équilibre et de beauté.

Une autre résultante de la nouvelle école du mélodrame qui a tant frappé Mozart, est le récitatif où l'orchestre d'*Idoménée* commente, avec une précision et une richesse étonnantes, les sentiments exprimés par le texte. Dans le récitatif n° 19 qui encadre l'air d'Arbace, par exemple, on trouve des procédés et jusqu'à des thèmes directement empruntés à l'*Ariane à Naxos* de Benda : Mozart, avant d'écrire une sorte d'air d'oratorio, s'est souvenu de ces mélodrames qui l'avaient tant occupé naguère ; et il a voulu en incorporer les procédés et jusqu'à des rythmes même, dans le récitatif, qu'il traite partout avec le soin le plus minutieux. Il va jusqu'à rappeler, au cours de certains airs, tels épisodes, tels rythmes, que l'on a entendus pendant le récitatif précédent ; ou encore, par contre, il inscrit dans ces récitatifs des fragments d'airs précédents et arrive à personnifier ainsi certains types, ou à suggérer certains mouvements de l'âme. Dans *Idoménée* plus que dans toute autre de ses œuvres scéniques, Mozart a insisté sur les récitatifs accompagnés et a donné à l'orchestre le rôle du commentateur le plus expressif et le plus « moderne ». Mais le *recitativo secco*, lui non plus, n'a pas été la moindre de ses préoccupations, et il ne craint rien autant que la longueur de ce rapide dialogue. Il craint, d'ailleurs, toute longueur : à l'égard de la « voix souterraine » il donne une curieuse appréciation qui fixe certainement ses préférences : « Dans *Hamlet*¹, écrit-il, le discours de l'esprit serait meilleur s'il était moins long. » Et il n'hésite pas à raccourcir le passage où l'on entend la voix de Neptune dictant l'arrêt suprême : il existe d'ailleurs trois versions différentes de ce passage capital, l'on ne sait trop à laquelle des trois versions il s'est arrêté².

Il y a lieu de remarquer aussi avec quel soin sont établis les liens qui unissent le récitatif à l'air suivant : dans nulle autre œuvre, Mozart n'a poussé ce souci aussi loin, et il en résulte un progrès lyrique tout à fait prépondérant, qui peut se constater à peu près chaque fois qu'un air succède à un récitatif, ou bien lorsqu'un air se trouve enchassé dans un récitatif qui se poursuit encore après la fin de l'air.

Mais il est un double point de vue au sujet duquel l'étude de la par-

1. L'œuvre de Shakespeare, revue par Schröder, avait été représentée par Schikaneder à Salzbourg le 13 octobre 1780.

2. La plus longue des trois contient, dans un grand récitatif, de telles sublimités qu'on pourrait la rétablir dans une audition au concert.

tition d'*Idoménée* paraît inépuisable: c'est celui de l'harmonie et de l'orchestration. Prise dans son ensemble ou considérée en des cas particuliers, cette harmonie offre une audace âpre et excessive, des duretés méditées: l'emploi de la neuvième, croyons-nous, n'a pas encore été expérimenté de telle façon. Nous avons signalé plus haut son étonnante efficacité dans le chœur *O voto tremendo*, nous pourrions renouveler les exemples de tentatives où s'affirme cette âme et ce métier tout « modernes ». C'est ainsi, notamment, que dans le chœur de la tempête qui clôt le deuxième acte, H. Abert remarque « la conduite en imitation des voix qui, ensuite, se répondent par des motifs anxieux en triples croches, ou en de longs appels étendus, pour aboutir à une désagrégation du tout: les dernières phrases ne sont plus que des lambeaux qui retentissent dans le lointain »; et Oulbicheff, déjà frappé de ce passage au point de vue harmonique, déclare que « l'harmonie subit une désorganisation complète ». Nous ne faisons qu'effleurer ce sujet.

Pour ce qui est de l'orchestration, Mozart n'a pas été plus loin. Il nous suffira de donner ici les groupements instrumentaux les plus caractéristiques de la partition.

Au second air d'*Ilia*, *Se il padre perdei*, est adjoint un quatuor d'instruments concertants (flûte, hautbois, basson et cor) où se retrouvèrent les quatre fidèles instrumentistes de Mannheim, pour lesquels Mozart a écrit, à Paris, sa grande *Symphonie concertante*. Leur commentaire se fonde d'ailleurs, de façon merveilleuse, dans la trame orchestrale.

Dans le *Terzetto* n° 16, où l'expression est plus atténuée, le maître se contente de deux hautbois et deux cors, qui s'ajoutent aux cordes; tandis que dans la tempête qui fait suite, deux flûtes, deux hautbois et quatre cors (en *fa* et en *mi bémol*) se partagent ou s'unissent; puis, au moment où tout le peuple s'enfuit devant les éléments déchaînés, lors du chœur final du second acte, nous entendons, mêlés dans l'admirable polyphonie du quatuor, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons et quatre cors.

Lors de l'air idyllique et charmant d'*Ilia*, *Zeffiretti tusinghieri*, Mozart se contente de deux flûtes, deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Ce même dispositif des « vents » figurera encore, à l'un des moments culminants du drame, pour le magnifique quatuor, dont la tonalité de *mi bémol* favorise particulièrement l'intervention des instruments à vent¹.

Le grand récitatif (n° 23) qui précède l'inoubliable chœur *O voto tremendo* est soutenu par deux hautbois, deux cors, deux trompettes et timbales; quant au chœur lui-même, voici le détail caractéristique de son orchestration qui permettra de juger de sa signification funèbre: deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes *con sordini*, timbales en *ut* et en *sol* (couvertes).

Dans la prière d'*Idoménée*, l'orchestre est fort important, et sa mise

1. Le début instrumental du quatuor correspond aux mesures initiales de l'Ouverture du *Roland* de Piccinni.

en œuvre très complexe deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes en *ut*, deux bassons, deux cors s'unissent aux *pizzicati* des violons, qui se répondent ; pendant ce temps, le chœur placé derrière la scène est soutenu par deux trompettes et des timbales. Le récitatif qui précède l'oracle est pour le quatuor seul ; l'oracle est accompagné par trois trombones et deux cors. L'intervention des trombones revêt toujours, chez Mozart, une signification de solennité particulière. Il ne faudra pas moins de deux flûtes, deux bassons, deux hautbois, deux cors, et le violoncelle distinct de la basse, dans le récitatif qui précède les imprécations d'Électre. Lorsqu'elles retentiront, Mozart leur adjoindra encore deux cors (ce qui fait quatre) deux trompettes et timbales, corsant ainsi jusqu'au plus haut degré, l'éclat de l'orchestration.

Pour la dernière scène, deux clarinettes en *mi bémol* et deux cors, s'adjoignant au quatuor, donneront une impression d'apaisement ; et lorsque la voix d'Idoménée se fera entendre une dernière fois, calme et apaisée, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, s'ajouteront au quatuor, où seront distinctes encore les parties du violoncelle et de la basse.

Mozart adopte plusieurs coupes différentes dans les airs d'*Idoménée* : le vieil air d'*opera seria* avec partie intermédiaire dans un rythme distinct de celui de l'air (dernier air d'*Idoménée*) véritable spécimen de l'art ancien ; l'air où deux parties s'opposent, soit que le début soit lent (*Idoménée* : *Vedrommi intorno*) ou vif (*Idamante* : *No, la morte non pavento*) : ici le mouvement lent se trouve enchassé dans l'*Allegro*. Le plus grand nombre des airs est d'un seul mouvement, avec une rentrée ; la partie intermédiaire, très expressive, se trouve comprimée dans la partie centrale de l'air, et la rentrée est une refonte merveilleuse de la première partie. Exemples : *Ilia* : *Padre Germani* (1^{er} acte) : *Idoménée* : *Fuor del mar* (2^{me} acte) : *Ilia* : *Zeffiretti lusinghieri* (3^{me} acte). L'air le plus dramatique, celui d'Électre, *D'Oreste, d'Ajax* dans son exaltation, n'autorise pas la rentrée tonale. On trouve encore un exemple de l'air gracieux, adouci, presque dans l'esprit de Jean-Christien Bach : Électre : *Idol mio* (2^{me} acte) qui, lui, comporte une rentrée.

Arrivé au terme de son existence Mozart a atteint, avec des moyens plus simples ou plus restreints, des régions plus profondes ou plus hautes, mais il n'a pas été plus loin qu'*Idoménée* dans l'utilisation des ressources matérielles d'un orchestre. Lorsqu'il fait venir de Salzbourg des trompettes bouchées¹, lorsqu'il fait recouvrir les timbales pour leur donner la sombre résonance du glas funèbre, Mozart songe à des effets de théâtre qu'il ne renouvellera plus. Et la scène des prêtres où, manifestement, il songe d'abord à Glück², se transforme, au moment de la prière du roi en la plus haute expression d'un art d'origine

1. V. lettre du 29 novembre 1780.

2. V. la marche en *fa majeur* où les violoncelles marchent avec les basses, mais deux octaves plus haut, ce qui produit l'effet d'une merveilleuse consonance.

italienne, c'est certain¹, mais imprégné du coup de génie « mozartien », ce qui en fait une des plus merveilleuses et des plus originales créations du maître. Là aussi, l'orchestration offre des détails tellement caractéristiques (accords ou *pizzicati* suggérant l'idée des harpes, et donnant lieu à des imitations avec les « vents »), que l'on a l'impression que ces procédés remplissant si parfaitement leur objet, ne pourront plus se retrouver ailleurs. L'atmosphère a une grandeur, une solennité qui s'allie de façon enchanteresse à la plainte, à la rêverie émouvante de Mozart. Encore une fois, mainte particularité mériterait d'être signalée, poétiquement et orchestralement, pourrions-nous dire, à peu près à toutes les pages de la tragédie d'*Idoménée*! Qu'il s'agisse de l'air le plus formaliste (*Fuor del mar*), ou de la scène la plus librement réaliste et dramatique, l'orchestration de Mozart semble ne pas connaître de limites, ni dans l'invention, ni dans la réalisation. Peut-être même pourrait-on se l'imaginer, par moments, moins surchargée.

Si nous considérons uniquement le domaine des instruments à vent, nous constaterons que Mozart n'hérite plus d'influences étrangères : il est devenu le seul maître, après Dieu, de son propre génie. Il s'est assimilé les conquêtes réalisées au cours de ses voyages, son style est formellement constitué, son individualité a désormais acquis sa marque géniale : son pouvoir dramatique ne sera égalé, dans la tragédie classique, que dans la scène de l'incendie de Rome, d'une brièveté et d'une force saisissantes, à la fin du premier acte de *Titus*. Chose curieuse, des anticipations de cette ultime tragédie de Mozart, figurent dans *Idoménée*, non seulement si l'on considère la parenté des deux rôles principaux, mais si l'on constate un souvenir très net du premier chœur de la tempête d'*Idoménée*, persistant dans l'ouverture de *Titus*.

Un esprit aussi libre, aussi « moderne » que celui de Mozart semble ne pas devoir se plier aisément à toutes les exigences d'un genre depuis longtemps préétabli. Mais Mozart, avec toute la richesse et l'invention de son orchestre, avec tous ses dons qui lui permettent de saisir les nuances des passions humaines, dans leurs manifestations les plus subtiles, les plus changeantes, n'a pu, en écrivant *Idoménée*, transformer de fond en comble, le vieil *opera seria* : bouleversement qui, par ailleurs, n'est jamais entré dans ses intentions. Les airs, d'une part, demeurent fixés, pour la plupart, dans le moule de l'*opera seria* italien, même en tenant compte des trouvailles expressives ou instrumentales que l'on y remarque : les chœurs, d'autre part, apportent bien une création véritable et nouvelle dans l'ordre musical, scénique, et pour ce qui est du traitement de l'orchestre. Mais, même à ce point de vue, on ne peut dire qu'il s'agisse d'un coup de maître survenu sans que n'existe aucun précédent : en effet, sont issus déjà de son œuvre immense, et d'une même veine d'inspiration où se côtoient le gracieux, le grandiose et

1. Le modèle peut se rencontrer dans la noblesse enthousiaste des grands airs de Jommelli. V. celui qui tient lieu d'*andante* dans l'ouverture de *Fetonte*.

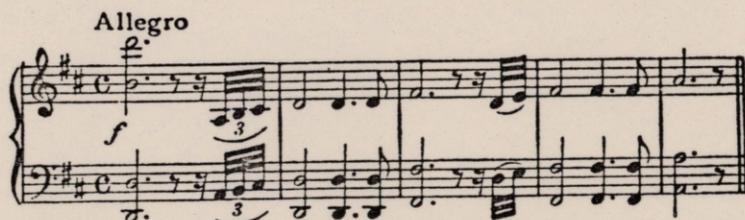
même le terrible, les chœurs de *Thamos*¹. Peut-être même pourrions-nous dire que ces derniers ont eu, sous leur forme nouvelle tenant du motet et du chœur d'oratorio (*Ne pulvis. ne cinis.* par exemple) un retentissement plus durable que ceux d'*Idoménée*.

Oui, certes, il n'est pas moins vrai qu'*Idoménée* nous laisse confondus par l'opulence de sa richesse et la profusion de ses trouvailles. Nous ne pouvons comprendre, dès lors, l'issue de sa carrière. Ou plutôt nous nous sentons contraint d'admettre — puisque la preuve est là devant nous, — qu'un genre désormais périmé n'a plus la force de faire revivre la plus belle des musiques. Un essai de résurrection, en 1786, avec des modifications vocales ou scéniques fort curieuses, et prévues par Mozart, n'a pu aboutir. Nous ne pouvons que signaler les essais récents tentés en Allemagne pour moderniser et remettre à la scène la grande tragédie de Mozart. Si *Idoménée*, parmi les grandes œuvres du maître, n'a pu tourner de véritable carrière, c'est que déjà, au moment de sa naissance, l'*opera seria* était mort.

363. — Munich, fin de 1780.

Ouverture d'*Idomeneo*, pour deux violons, alto, violoncelle et basse, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales.

Ms. à Berlin.



La préface du premier grand drame musical de Mozart se déroule en un seul morceau. Son caractère nous semble avant tout héroïque. Certes, de grands et lourds nuages la traversent, et même s'accumulent pendant toute la dernière page ; pressentiments des prochains événements où va naître la sombre tragédie. Mais on ne peut nier que l'atmosphère de ce *re majeur* où bat dans son plein un orchestre tout rutilant de cuivres, inspire, surtout au début, l'idée d'un grand déploiement héroïque et martial ; on ne peut nier non plus qu'il s'en dégage une impression très française, que nous retrouverons, d'ailleurs, dans les premières scènes de réjouissances, au moment du débarquement du

1. Les trompettes et les cors avec sourdines y figurent déjà. (V. le dernier chœur.)

roi et de ses guerriers en Crète, et notamment dans la première des trois marches, avec ses petits épisodes en trio.

Dans ses opéras de jeunesse, Mozart se conformait aux habitudes de son temps, et donnait généralement à l'ouverture la coupe d'une symphonie en trois morceaux. Nous croyons que son seul génie lui a révélé ici la nécessité de se limiter à un seul mouvement, qui suffira à contenir en raccourci l'annonce du drame tout entier.

On a voulu voir dans le choix de cet unique mouvement un signe de l'influence gluckiste ; et le fait est que, dans les sept dernières mesures de l'ouverture d'*Idoménée*, surgit un rappel très net de l'ouverture fameuse d'*Iphigénie en Aulide*. Mais, dans cette dernière, ces mesures servaient au début, dans l'introduction lente, et ici leur emploi a lieu tout à la fin du morceau. Quant aux grands appels héroïques des premières mesures, ils se retrouvent au seuil d'un grand nombre de drames similaires, et l'on aurait peine, croyons-nous, à trouver une seule tragédie musicale où ne figure pas, dès les premières mesures de l'ouverture, la roulade aboutissant à l'unisson sur un *forte*. Mozart, à la fin de sa vie, restera fidèle à ces procédés lorsqu'il écrira l'ouverture de son *Titus*, où vont se retrouver, avec une perfection et une unité plus grandes, maints souvenirs de la tragédie de 1780-1781. Entre ces deux tragédies selon l'ancien style, s'entassent, en dix ans, à peu près tous ses chefs-d'œuvre !

Chez l'illustre devancier, nous ne pouvons découvrir, non plus, ce trouble horizon barrant de nuages le ciel méditerranéen de l'ouverture d'*Idoménée*. Rien non plus qui ressemble aux amères dissonances de la dernière page, qui encourent la critique, au point de vue harmonique, d'Alexandre Oulibicheff. Et le passage merveilleux où le second sujet émigre doucement du ton de *la mineur* en celui d'*ut majeur*, n'appartient en propre qu'au seul Mozart.

Le perspicace commentateur russe avait été justement trappé de « l'alliance d'idées pathétiques et guerrières au milieu desquelles apparaît de temps en temps, un chant gracieux et doux », comme celui auquel nous venons de faire allusion, et qui marque de façon si caractéristique l'ouverture d'*Idoménée*. Mais nous avons dit déjà, à propos des chœurs que d'autres exemples préexistaient dans l'œuvre de Mozart, et il n'est pas inutile de rappeler encore ici que de tels contrastes se rencontrent déjà dans les chœurs de *Thamos*, d'où l'on peut sans imprudence conclure qu'ils se fussent déjà montrés, avec autant de relief, si Mozart avait dû écrire une préface à cet autre de ses drames.

Aux grands unissons du début, succède promptement une réponse qui se glisse sous des *tremolo* à la tonique (deuxièmes violons), avec, au dessus, l'appel des hautbois et des flûtes. Au caractère général de tout ce début qui est héroïque, se mêle presque aussitôt l'impression du drame naissant, où, déjà, se heurtent d'amères et rudes dissonances. Après quoi, il semble que nous nous trouvions en face d'un nouveau début d'ouverture : ce sont de brillantes imitations entre les basses, les altos et les violons, lesquels répondent en lançant une gamme ascen-

dante. Mais, comme au début, ce passage dure peu et conduit au ton de la dominante, où surgissent les nouvelles dissonances (secondes entre les deuxièmes violons et les basses).

Le second sujet, dans le ton de la dominante, se relie à ce qui précède au moyen d'un dessin *piano*, à découvert, des violons : et le trille qui achève toute la période se termine, chose importante, en mineur. Le second sujet est exposé par les premiers violons sur un accompagnement des seconds : il est en *la mineur* et nous avons dit déjà le merveilleux effet obtenu par son passage en *ut majeur*.

Une nouvelle transition, faite de *tremolo* ascendants, ramène le passage où nous signalions plus haut la présence de rudes dissonances, mais, cette fois, accentuées sous les syncopes des violons. De nouveau, un passage à découvert des violons, rappelant le précédent, et nous voici parvenus à l'accord de *la majeur* auquel succède le passage du début (réponse au grand unisson initial) qui sert à ramener le thème.

La première partie de cette rentrée est pareille, mais, ensuite, tout est absolument méconnaissable, tant est grand le changement. Lorsque le thème muni de tout ce qui le suit a retenti (le passage en imitations que se partagent les seconds violons et la basse, rapporté deux fois ci-dessus, n'y est plus), un thème nouveau paraît à l'unisson aux violons et altos, un thème répété, au-dessus duquel les flûtes, puis les hautbois, dessinent ce court appel signalé au début, et qui est destiné à jouer ici un rôle des plus importants, ledit appel modulé expressivement d'une façon aussi inattendue qu'incomparable. Tout ce passage s'établit sur une pédale octaviée de dominante d'abord, puis de tonique : il crée une impression de sombre, de tragique inquiétude, et à la deuxième avant-dernière mesure, nous avons l'avant-goût d'un des moments les plus angoissants du drame : c'est lorsqu'à la fin du deuxième acte, le peuple, épouvanté, s'enfuit devant la tempête et la malédiction, laissant la scène vide, les derniers fuyards ayant disparu. Impression voisine de certaines scènes des drames de Shakespeare¹.

Dans cette préface d'un *opera seria* selon l'ancien style, nombreuses, on le voit, sont les allusions à un nouvel ordre de choses. Elles ont lieu avec une rudesse, une aigreur, bien rares chez Mozart, et qui même feraient songer comme à une sorte de parti-pris. On a l'impression d'une immensité musicale remplissant désormais le jeune cerveau du maître, et qui fera sauter tous les obstacles.

1. V. Ernst Lert : *Mozart auf dem Theater*, 3^e Éd. 1921. « La panique à la fin du deuxième acte, nous dit-il, est décrite de façon presque réaliste... Il y a jusqu'à des cris d'angoisse terrible, de panique sauvage. » Nous avons vu plus haut que Mozart avait retenu la représentation salzbourgeoise d'*Hamlet*.