

COLLECTION TEL

Alfred Einstein

Mozart

L'homme et l'œuvre

Traduit de l'allemand par

Jacques Delalande

Nouvelle édition revue par le traducteur

Préface de Pierre-Antoine Huré

Gallimard

*L'édition définitive de cet ouvrage
a paru aux Éditions Pan, Zurich, 1953.
sous le titre :*

MOZART, SEIN CHARAKTER, SEIN WERK

PRÉFACE

*Pour une musicologie comparative
et un véritable humanisme européen.*

Neuf jours avant sa mort, Emmanuel Kant reçut la visite de son médecin. Âgé, malade, presque aveugle, il se leva néanmoins et voulut rester debout jusqu'à ce que son visiteur se fût assis. Comme on l'en blâmait affectueusement, il parvint à murmurer : « Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen » (le sentiment de l'humanité ne m'a pas encore abandonné) (1).

En rappelant cette anecdote, nous voudrions placer la réédition du *Mozart* d'Alfred Einstein dans une perspective plus ouverte que celle d'un anniversaire, fût-il celui du plus grand des compositeurs européens. Cette perspective, c'est la tradition de l'humanisme allemand dont Einstein fut l'héritier direct. Que le bicentenaire de la mort de Mozart ait lieu en cette période de l'histoire éclairée par la réconciliation des deux moitiés de l'Europe, l'une opulente et l'autre exsangue, avec son cortège d'espairs, de déceptions et de risques, nous engage en effet à dépasser les bornes confortables d'un savoir unique — en l'occurrence la musicologie —, tant s'imposent le croisement des disciplines et la fertilisation réciproque de nos cultures, si l'on veut que perdure *l'exemple européen* dont Mozart est sans doute le plus bel emblème.

Ce détour par la germanité permettra d'approcher en profondeur la personnalité d'Alfred Einstein, sur lequel nos informations se réduisent à peu de chose : l'opaque « réduction à la chronologie » pratiquée par les dictionnaires, les épanchements « déférents, affectueux, reconnaissants et admiratifs » d'anciens étudiants ralliés au Cénacle, et une

© Éditions Desclée de Brouwer, 1954.

© Éditions Gallimard, 1991, pour la préface.

poignée d'éloges funèbres qui, émanant de ses pairs, ne nous donnent guère le sentiment de la vie (2). Mais une fois rappelée la tradition dont procède cet éminent musicologue, nous reviendrons à Mozart. Ou plutôt au siècle et demi qui sépare sa mort de la rédaction de cet ouvrage, non sans d'apparents détours du côté des principaux défricheurs du continent mozartien, dont le souvenir mérite d'être ravivé. Reconstituer comment s'est transmis l'héritage du compositeur, puis les étapes qui ont permis de progresser dans sa connaissance, est en effet le seul moyen d'évaluer objectivement l'apport d'Einstein aux études mozartiennes.

Pour comprendre l'humanisme allemand, il faut rappeler que la conscience allemande n'est vraiment née qu'au XVIII^e siècle, c'est-à-dire fort tard au regard des autres grands pays d'Europe, en même temps que, par-delà la Bible de Luther et le théâtre baroque, la langue germanique accédait enfin à la dignité littéraire. A la différence de l'Italie, de la France et même de l'Angleterre, l'Allemagne n'avait pas connu de *vraie Renaissance*. Elle prit deux siècles plus tard sa revanche. Puisque Italiens et Français se prévalaient de leur filiation avec la langue latine, de leur goût pour la logique et le droit romains, les Allemands se devaient d'inventer une voie qui libérât leur propre romanité de cette tutelle. Ainsi naquit le *Neuhumanismus*, qui prônait le retour aux sommets de la pensée et de la culture grecques, dont les acquis de l'*Imperium Romanum* n'avaient pas surpassé la splendeur.

Ce « Nouvel Humanisme », chargé d'engendrer un type idéal d'humanité, allait se déployer avec vigueur grâce aux enthousiasmes conjugués de Winckelmann (*Histoire de l'art antique*, 1764), Herder (*Une autre philosophie de l'Histoire*, 1774), Lessing (*L'Éducation du genre humain*, 1780), Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1795), et Fichte (*Discours à la nation allemande*, 1807). Goethe le personnifia — mais sans nationalisme —, l'identifiant au classicisme de Weimar. Et Hölderlin transmua dans les sphères de la plus haute poésie les élans didactiques de son compagnon d'étude Hegel, et de sa génération.

Un tel génie *éducateur*, propre à l'esprit allemand, devait aboutir à la réforme des études qu'entreprit Wilhelm von Humboldt (3), fondateur, en 1810, de l'université de Berlin (4). Sa réforme du système d'enseignement à partir de l'école primaire nous éblouit par sa clairvoyance, mais nous attriste par contrecoup comme la soudaine vision d'un âge d'or, ancré dans la vénération vivante des « Humanités », que l'on voit disparaître aujourd'hui sans recours. Également opposé aux excès rationalistes de l'esprit allemand et à la spécialisation prématurée, à la subordination religieuse et au pédantisme professoral, Humboldt voulait que tout l'enseignement produisît des êtres épris de liberté et de savoir, des adeptes de cette « belle individualité » dans laquelle Hegel verrait un peu plus tard l'origine de toutes les expressions (subjective, objective et politique) du génie grec (5).

Après que l'identité nationale se fut précisée par l'effet du *Sturm und Drang*, le Romantisme fournit l'impulsion décisive au développement d'une nouvelle science, qui, apparue en Italie aux beaux jours de la Renaissance, était retombée dans un savoir de salon : la philologie moderne. Son but était de récolter tout ce qui avait survécu des civilisations de l'écriture — les premiers philologues furent souvent des épigraphistes —, et de rétablir les textes dans leur forme originelle pour les éditer en toute rigueur. Les universités allemandes y excellèrent dans la seconde moitié du XIX^e et les premières décennies du XX^e siècle, alors même que la répression et les limites instaurées par Bismark à la liberté d'expression appauvrirent la création philosophique et littéraire. N'est-il pas remarquable qu'un Nietzsche, qui fait figure d'exception durant cette fin de siècle — et qui retourne, avec quelle virulence, les armes de la philologie contre elle-même —, ait été lié non à une université d'Allemagne, mais à la ville libre de Bâle (6) ?

C'est également à Bâle, en marge de l'Allemagne, que professa durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle l'homme qu'admirait le plus Alfred Einstein, Jacob Burckhardt (7), dont l'influence fut déterminante sur la pensée, l'histoire et la philologie allemandes jusqu'à l'avènement du nazisme. Einstein n'a sans doute pas connu personnelle-

ment Burckhardt, mort alors que lui-même n'avait que dix-sept ans. Mais son admiration est attestée par le fait, exceptionnel dans son œuvre, qu'il dédia à sa mémoire le livre (8) dans lequel il transpose au domaine musical l'une des analyses les plus hardies de ce penseur : son cours sur la grandeur en histoire (9), celui-là même qui fit l'admiration de son jeune collègue Nietzsche. Nous montrerons le moment venu qu'il est permis de voir dans le savant bâlois le vrai maître d'Alfred Einstein, jusque dans son style et la composition de ses ouvrages.

Patricien protestant, fils d'un pasteur qui dirigea l'église de Bâle, Jacob Burckhardt avait embrassé l'histoire après des études de théologie. Il approfondit ce nouveau savoir à Bonn et à Berlin, auprès de Leopold von Ranke, qui, le premier, en fit une discipline objective, fondée sur le dépouillement des archives, et affirma l'égale valeur de chaque période de l'histoire, en opposition à l'idéologie du progrès. Mais, chez Burckhardt, démarqué du nationalisme en faveur parmi les historiens allemands, la rigueur dans le maniement des sources stimulait une pensée d'une franche audace, que tempérait un pessimisme secret, puisé, on s'en doute, aux leçons de Schopenhauer. Nietzsche déplorait que Burckhardt fût de « ceux qui se tiennent sur la réserve par désespoir ». Mais plutôt que lui reprocher cette absence d'engagement passionnel, on devrait aujourd'hui lui savoir gré de s'être défié des « illusions salutaires ».

Car Burckhardt ne confondit jamais la « vérité de la science méthodiquement acquise » avec « la certitude morale des croyances personnelles ». Libre disciple de Montesquieu, ce professeur était d'abord « une profusion vivante d'idées claires » (10). Il apprenait à ses élèves — Nietzsche en témoigne, et Einstein pourrait le suivre sur ce point — à se garder des déformations mentales qu'engendre l'abus des sciences historiques, à ne pas s'égarer dans les méandres de l'érudition, à garder le sens des faits généraux. Récusant l'histoire politique, le chronologisme, l'alignement des dates et des batailles, il considérait sa discipline en artiste, et la vivifia par des ouvrages qui — tout comme ceux d'Alfred Einstein — s'ils pèchent aujourd'hui par certains détails, et parfois des lacunes majeures, doivent

leur survivance au fait qu'ils sont eux-mêmes bâtis avec une sûreté et une élégance dignes de l'art (11).

Il ne faudrait pas croire pour autant que Burckhardt fit entièrement exception dans son époque. Chaque discipline humaniste fut toujours marquée par quelques grands professeurs. En un temps où, nous l'avons dit, écrivains et penseurs se censuraient eux-mêmes sous la férule de Bismarck, force est de reconnaître que, par la qualité de son enseignement multipolaire, l'Allemagne âpre au travail dominait le concert de l'intelligence européenne.

Prenons l'exemple de la musicologie. C'est une science qui tarde à s'émanciper de l'histoire générale de l'art, laquelle le plus souvent la néglige ou l'ignore. Les premiers fondements en ont été jetés par Rousseau et les Encyclopédistes. Mais il suffit qu'un Allemand — Johann Nikolaus Forkel (12), plus connu pour être le premier biographe de Bach — reprenne le flambeau, quelques années plus tard, en 1777, pour que l'initiative demeure dans la sphère austro-allemande. C'est l'Allemagne qui, dans les années 1860, invente la première des termes spécifiques pour nommer la musicologie : *Musikwissenschaft* et *Musikforschung*; et c'est à son initiative qu'est fondée, en 1899, l'*Internationale Musikgesellschaft*.

Sans doute l'enseignement allemand, par sa nature même, façonne-t-il alors des têtes plus cultivées qu'ailleurs et, curieusement, plus dignes de l'esprit français des Lumières, qui avait à si juste titre fasciné l'Europe du XVIII^e siècle. Le paysage musicologique franco-belge du siècle dernier, dominé par l'activité industrielle et le savoir encyclopédique, mais point « encyclopédiste », d'un Fétis, semble peuplé de savants spécialistes plus que d'humanistes enclins à regarder hors des frontières de leur domaine... alors que nos plus grands auteurs n'hésitent pas à s'approprier la critique musicale, en avouant leur défaut de compétence (Stendhal, Gautier, Baudelaire) ou en le surcompensant par le génie. Seule exception notable dans ce tableau de la musicologie française : Romain Rolland, aujourd'hui suspect d'avoir été trop « littéraire », à qui revint la première chaire d'histoire de la musique de la Sorbonne, en 1904, et qui était imprégné de culture alle-

mande. Dans les pays germaniques, critique musicale et musicologie restent liées, et continuent d'emprunter leurs concepts aux disciplines plus anciennes, mieux établies, dont elles suivent les progrès. Si Hugo Riemann fait un peu figure de Fétis, par son labeur intarissable et son goût pour les dictionnaires (Alfred Einstein révisera par trois fois son célèbre *Musik-Lexikon*), avant lui August Wilhelm Ambros (1816-1876), docteur en droit, expert en arts plastiques aussi bien qu'en musique, puise directement chez Burckhardt la volonté de comprendre chaque époque en elle-même, et enrichit de ce fait, à Prague puis à Vienne, les ambitions d'une musicologie systématique. Laquelle sera bientôt écartelée entre tenants de la « musique pure », concept brandi (non sans intelligence d'ailleurs) par Hanslick contre Liszt et Wagner, et partisans des fantaisies herméneutiques, défendues, au cœur de l'*Institutio*, par Hermann Kretzschmar. La science et la conscience — l'humanisme — l'emporteront cependant, et la chaire de musicologie créée à Vienne pour Hanslick reviendra à Guido Adler (1855-1941), homme d'une ouverture d'esprit exceptionnelle, formé comme Ambros à Prague, et influencé par Heinrich Wölfflin, le grand historien des styles, lui-même étudiant, puis successeur de Burckhardt à l'université de Bâle.

Aussi n'est-ce pas un hasard si l'on trouve plusieurs contributions d'Einstein dans le sillage de cet « Aigle » (Adler) qui savait unir la rigueur, la passion et l'humanisme, notamment dans son *Handbuch der Musikgeschichte*. On peut noter dès à présent qu'Alfred Einstein saura lui aussi allier à sa manière, très sûre sans jamais être polémique, les diverses tendances musicologiques qu'on vient d'évoquer, conscient que la musique est bien « une forme sonore en mouvement » (Hanslick), mais prêt à tendre la main au lecteur pour le conduire au but par un raccourci imagé, lui épargnant les pentes ardues. Parfaitement maître de toutes les subtilités de sa discipline, il excellait pareillement dans l'art de présenter les faits avec exactitude, et dans celui, beaucoup plus rare encore, de les rendre intelligibles au plus grand nombre sans les déformer.

Une dernière précision reste nécessaire pour comprendre en quoi l'exemple de la musicologie vaut pour la culture

allemande dans son ensemble. Forkel avait obtenu la création d'un poste de directeur de la musique à l'université-pilote de Göttingen en 1779 (13), créant le précédent dont s'inspirèrent progressivement les autres établissements universitaires. Mais il fallut attendre 1826 pour que soit décerné à Eduard Hanslick le titre envié de *Professor ordinarius* à l'université de Vienne. Strasbourg (alors allemande) imita la première cette initiative, suivie par Berlin (qui honorait ainsi Hermann Kretzschmar en 1904), puis Munich, qui distingua quatre ans plus tard Adolf Sandberger, le futur professeur de musicologie d'Alfred Einstein. Peu à peu les autres universités emboîtèrent le pas. Quelques brillants docteurs étant formés chaque année par ces professeurs de qualité, il pouvait sembler acquis au début des années 1930 que l'Allemagne ne cesserait jamais de dominer la musicologie internationale (14).

C'était compter sans les tremblements de l'histoire, sans l'ambivalence et la malléabilité de l'humain. Le fond sauvage du germain allait pulvériser le vernis grec. Le pays qui avait engendré Bach, Beethoven et Goethe, allait suivre Hitler jusque dans les abîmes de la barbarie. Faut-il y voir la conséquence directe de la philosophie allemande, qui, détrônant le Dieu du Christianisme, avait réveillé les vieilles divinités guerrières ? « Elles se lèveront de leurs tombeaux fabuleux, essuieront de leurs yeux la poussière séculaire ; Thor se dressera, brandissant son marteau gigantesque [...]. Prenez donc garde [...]. Ne riez pas de ces conseils, bien qu'ils viennent d'un rêveur qui vous invite à vous méfier des kantien, des fichtien, des philosophes de la nature : ne riez pas du poète fantasque qui attend de voir, traduite en fait, la révolution qui s'est opérée dans le domaine de l'esprit. La pensée précède l'action, comme l'éclair précède le tonnerre. Le tonnerre, en Allemagne, ressemble un peu à la pensée allemande. Il ne va pas très vite, et arrive par roulements successifs, mais il viendra et, lorsque vous entendrez un craquement comme jamais encore craquement ne retentit dans l'histoire du monde, sachez que le tonnerre allemand aura touché son but (15). » Cette prophétie date de 1834, et son auteur est un « juif allemand » : Heinrich Heine.

En s'attaquant aux juifs, c'est, qu'on le veuille ou non, la meilleure part de son intelligentsia, *juive et non juive*, dont les nazis amputèrent l'Allemagne, sans qu'y échappe aucun corps de savoir, ni aucun art. Nous ne citerons que quelques-unes des personnalités représentatives de ce « Troisième Humanisme » (*Dritter Humanismus*) auquel œuvrait Werner Jaeger — le successeur de Nietzsche à l'université de Bâle (16) — pour répondre à la crise dramatique des années 1920 : von Fritz, Kantorowitz, Auerbach, Spitzer, Cassirer, Panofsky, Saxl... et la pléiade de musicologues : Willi Apel, Manfred Bukofzer, Alfred Einstein, Karl Geiringer, Paul Nettle, Curt Sachs, Leo Schrade, Emmanuel Winternitz (17). Jaeger, qui n'était pas juif, s'exila parce que la censure avait rayé les six derniers mots d'un discours dans lequel il prônait « la recherche de la vérité *au service de tous les hommes* ». Mais l'exil fut moins néfaste à ces savants qu'aux artistes coupés de leur public et de leur langue. Nombre d'entre eux se retrouvèrent dans les grands centres universitaires américains, « en invités plutôt qu'en réfugiés », comme le note, pour sa part, Erwin Panofsky (18).

Ce grand historien d'art, qu'Alfred Einstein rencontra très probablement à Princeton (19), ne cessa de proclamer la dimension humaniste de sa discipline, lui consacrant des pages souveraines. L'humaniste, dit-il, récuse l'autorité mais respecte la tradition. Il la considère comme une réalité objective qu'il faut étudier, et, si nécessaire, rétablir. Par analogie aux sciences naturelles qui organisent un Chaos de phénomènes naturels en « Cosmos de Nature », les humanités organisent un Chaos de souvenirs-témoins laissés par l'homme en « Cosmos de Culture ». Dans l'Antiquité, le concept d'*humanitas* désignait une valeur : il opposait l'homme à ce qui lui était inférieur, l'animalité ou la barbarie, dénuées de *pietas* et de *paideia* (20). Au Moyen Âge, le même mot se mit à exprimer une limitation, celle de l'existence humaine, fragile et éphémère sous le regard de la divinité. La Renaissance accepta d'emblée ce double visage. « C'est de cette conception ambivalente de l'*humanitas* que l'humanisme est né. Il ne s'agit pas tant d'un mouvement que d'une attitude ; on peut la définir comme la foi en la dignité de l'homme, que fondent tout ensemble l'impor-

tance attribuée aux valeurs humaines (rationalité, liberté) et l'acceptation des humaines limitations (faillibilité, fragilité). De ce double postulat résulte le sens de la responsabilité et de la tolérance (21). »

Ces considérations n'auront pas été inutiles, espérons-nous, pour préserver de toute fadeur l'« humanisme » d'Alfred Einstein et pour mieux distinguer ce qui caractérise son approche de Mozart au regard des connaissances mozartiennes qui l'ont précédé, dont il nous faut rappeler à présent les grandes lignes.

*

Mozart meurt en 1791 ; Constance un demi-siècle plus tard. Si les biographes sont partagés sur son comportement du vivant du compositeur (22), ils s'accordent en revanche pour rendre hommage au sens des affaires dont elle fit preuve dès la mort de celui-ci : faisant achever le *Requiem* pour toucher le solde dû par le mystérieux commanditaire, obtenant une pension de l'Empereur (Léopold II, puis François II), organisant des concerts périodiques, des tournées en Autriche, en Allemagne, à Prague, et tirant parti de *La clemenza di Tito*, encore peu connue, et de la fidélité de quelques artistes renommés. Sans avoir la personnalité d'une Cosima Wagner ou d'une Elisabeth Nietzsche, Constance les préfigure en contrôlant de son mieux la biographie de Niemetschek (1798), et plus étroitement encore celle du conseiller danois Nissen, qu'elle rencontre en 1799 et épouse dix ans plus tard, et qui travaillera jusqu'à sa propre mort (1826) au monument officiel élevé à la pieuse image de Constance en même temps qu'à la gloire de Mozart.

Mais si la réputation de Mozart ne cesse de grandir à titre posthume, c'est, conjointement aux efforts de sa veuve, la conséquence d'un phénomène d'époque. Dans son ouvrage sur *la Musique romantique* (23), Alfred Einstein a remarquablement mis en évidence la polarité typique du Romantisme, qui porte les tenants du classicisme comme ceux de la nouveauté à s'intéresser au passé, proche et lointain, pour conforter leur cause (quand les époques précédentes igno-

raient l'un et s'opposaient à l'autre). Ce trait du Romantisme naissant, la priorité nouvelle donnée à la musique au sein des arts et le culte des grandes individualités suffisent à expliquer que l'intérêt se soit soudain renforcé autour de compositeurs disparus. Intensive chez les amateurs, la circulation de partitions exhumées finit par éveiller l'attention des éditeurs. Ceux-ci mettent alors en chantier de vastes projets d'éditions intégrales qui nécessitent l'établissement de catalogues (des manuscrits et des œuvres publiées), en même temps qu'ils font naître les premières biographies. Ces nouvelles sources d'information accroissent à leur tour les exigences du public, la fréquence des concerts et les ambitions éditoriales. La survie d'un compositeur à travers ses œuvres n'en demeure pas moins assez rare au tournant du XVIII^e siècle, et il ne faudra pas moins d'un demi-siècle pour que s'accomplisse le cycle que nous venons de décrire.

L'exemple le plus fameux de ce processus est la redécouverte de Jean-Sébastien Bach. Forkel, dont on a vu l'esprit d'initiative, voulait doter la nation allemande d'un fondement musical. Son choix se porta sur le Cantor. Son petit livre *Sur la vie, l'art et les œuvres de Johann Sebastian Bach*, adressé aux « patriotes admirateurs de l'art musical authentique », paru en 1802 (et dédié au baron van Swieten qui révéla les fugues de Bach à Mozart), appelle à « la fondation d'une association de dilettantes et d'admirateurs de ce grand génie, destinée à mettre en évidence le mérite de ses œuvres et à en recommander l'étude ». Mais il faudra attendre qu'en 1829, à Berlin, le jeune Mendelssohn révèle, assez imparfaitement du reste (24), la *Passion selon saint Matthieu* pour que s'amorce un « retour à Bach ». Et ce n'est qu'en 1850 que fut créée la *Bach-Gesellschaft*, dont les principaux fondateurs se nomment : Breitkopf & Härtel, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Robert Schumann, le professeur Otto Jahn (philologue réputé qui assumait le premier secrétariat de la nouvelle institution), ainsi que le professeur Gustav Hartenstein, à qui Jahn dédiera sa future biographie de Mozart. Cette association avait pour but de réaliser la première édition intégrale des œuvres de Bach. Il faudra un autre demi-siècle pour qu'elle y parvienne.

Mozart, simplement parce qu'il vécut plus tard, ne connaîtra pas semblable éclipse. Mais les délais requis pour que progressent la connaissance *critique* de sa vie et de ses œuvres seront sensiblement les mêmes, car ils sont liés aux progrès philologiques dont les incidences sur le domaine musical n'apparaîtront vraiment qu'après 1850. Dès 1795 — trois ans avant la publication de la biographie de Niemetschek —, Härtel et Spehr (*Musikalisches Magazin*) rivalisent de vitesse pour publier, l'un sa collection des « Œuvres complètes », l'autre, une vingtaine de volumes comprenant des œuvres pour clavier seul, des sonates pour violon, douze quatuors à cordes, vingt concertos pour piano, trente mélodies, trois messes et la partition orchestrale de *Don Giovanni*. Presque aussitôt, en l'absence de tous droits sur la propriété artistique, quantité de ces partitions reparaissent chez des éditeurs aussi prestigieux que Pleyel ou Simrock. D'autres, tels Schlesinger ou Heckel, éditent les partitions orchestrales des principaux opéras, assurant à Mozart, dès avant 1800, une gloire qu'aucun compositeur n'avait connue jusqu'alors, et que seul Rossini allait égaler. Entre 1792 et 1800, remarque Alec Hyatt King (25), trente-sept éditeurs parisiens ont inscrit Mozart dans leur catalogue, contre trente-quatre en Allemagne (dans une vingtaine de villes), vingt-trois à Londres, quatre à Prague, trois à Amsterdam, un à Copenhague, et un à Milan (26).

Cet engouement pour la musique de Mozart après sa mort pourrait laisser croire à une transmission simple et satisfaisante de son héritage musical. Il n'en fut rien. Sur quoi pouvait-on étayer, à l'époque, une connaissance correcte de l'œuvre de Mozart ? Une première liste fut établie par le père du compositeur à Vienne, en 1768, pour mettre fin aux rumeurs prétendant que Wolfgang, à douze ans, n'aurait pas composé lui-même *La finta semplice*. Elle ne mentionne que les titres et les dédicaces, et ne couvre, imparfaitement d'ailleurs, que cinq années. C'est Nannerl, la sœur de Wolfgang, qui la remit à Breitkopf & Härtel en 1799. Le second catalogue provient de Mozart lui-même et recense la plupart des œuvres qu'il composa du 7 février 1784 au 15 novembre 1791, quelque trois semaines avant sa mort. Il est l'un des premiers à utiliser un classement chronologique

et thématique, mais se révèle incomplet, parfois même en contradiction avec les manuscrits de son auteur. Il reste malgré tout une source d'information si précieuse que l'éditeur Johann Anton André, établi à Offenbach, jugea bon de le publier une première fois en 1805, puis de façon plus exacte en 1828, sous le titre « Catalogue thématique de W. A. Mozart ».

Excellent musicien, formé à l'université d'Iéna quand Schiller y enseignait, J. A. André n'avait que vingt-quatre ans quand il hérita, en 1799, de la firme paternelle qui avait jadis édité plusieurs partitions de Mozart. Sur le conseil de Joseph Haydn, il offrit aussitôt à Constance de racheter l'héritage musical de Wolfgang, dont Nissen et l'abbé Maximilien Stadler venaient d'achever l'inventaire. Mais celle-ci l'avait déjà proposé à l'entrepreneur Gottfried Christoph Härtel, le nouvel associé de la fameuse maison Breitkopf de Leipzig. Bien à tort, ce dernier refusa la proposition de Constance, qu'il semble avoir jugée exorbitante. Et c'est André qui l'emporta pour 3 150 Gulden. Il s'installa chez les Nissen, et n'en sortit qu'après que tous les manuscrits achevés par Mozart eurent été dûment emballés et expédiés vers Offenbach. Il laissait à la veuve les fragments et les esquisses. Ni Breitkopf ni aucun autre éditeur n'étaient plus en mesure de titrer leur collection « Œuvres complètes » !

Mais André avait sept enfants qu'il ne voulut pas léser en léguant son patrimoine mozartien à une institution. Tout en cherchant l'acheteur unique qui éviterait la dispersion de ses 273 manuscrits, il prépara lui-même leur vente, en 1841, et en imprima la liste sous le titre « Catalogue thématique des manuscrits originaux de W. A. Mozart, né le 27 janvier 1756, décédé le 5 décembre 1791 qui sont en la possession du Conseiller aulique André, à Offenbach sur le Main ». Ironie du sort, l'échec fut total, tant auprès des cours européennes qu'il avait pu contacter (telle la cour de Berlin par l'entremise de Felix Mendelssohn) que des bibliothèques et des particuliers. André mourut l'année suivante, et ses héritiers se partagèrent le legs de Mozart d'après les estimations qu'il avait établies ; toutefois ils conservèrent ces manuscrits par-devers eux encore une dizaine d'années. Le lecteur intéressé

par leur sort final se reportera à la troisième préface du *Köchel* (1936), où Einstein reconstitue leurs tribulations jusqu'aux deux enchères qui, à Berlin, entre les deux guerres, les dispersèrent à jamais. Pour notre part, nous marquerons un temps d'arrêt vers 1850, pour montrer ce que fut la *seconde génération des études mozartiennes* et son importance dans l'histoire de la musicologie.

De même qu'une connaissance exacte du sort des manuscrits allait bientôt se révéler indispensable à l'établissement de catalogues rigoureux (honneur à Köchel !), les progrès de la philologie attestaient que seule une étude critique des documents et des témoignages permettrait d'appréhender de façon crédible la vie et l'œuvre des compositeurs. Il n'est pas indifférent de remarquer que ce « saut musicologique » de la première génération de catalogues et de biographies à une seconde génération qu'on peut qualifier de scientifique, s'accomplit en conséquence en Allemagne, au milieu du XIX^e siècle, à travers Mozart.

Il devenait clair en effet que les premières biographies de musicien étaient par trop rudimentaires. Malgré ses mérites, la vie de Bach par Forkel, comme les quelques tentatives qui l'avaient précédée ou suivie de près — telles les *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* d'Albert Dies en 1810, et jusqu'à la *Biographie von Ludwig van Beethoven* par Schindler (1840) —, n'offraient que l'organisation plus ou moins habile d'anecdotes et de témoignages qui, pour être de première main, n'en étaient pas pour autant fiables. Les premiers opuscules ou articles biographiques qui fleurirent au tournant du XVIII^e siècle dans presque tous les pays que Mozart avait visités n'infirmèrent pas cette règle. La plupart sont issus de la nécrologie de Schlichtegroll, fondée sur les souvenirs de Nannerl, passant sous silence tout ce qui touchait Vienne, et jusqu'aux rumeurs circulant alors sur la mort de Wolfgang (27). Sous le pseudonyme volontairement ridicule de César Alexandre Bombet, Stendhal ne se fit pas scrupule d'en piller une traduction, en même temps que le livre de Carpani sur Hadyn, pour se les attribuer sous couvert de *Lettres* sur Haydn et Mozart (28). Constance, on l'a vu, put orienter à sa guise les ouvrages de Niemetschek et de Nissen. D'où

l'importance d'Otto Jahn, qui produisit, en quatre volumes, de 1856 à 1859, la première biographie de l'histoire de la musique dont la visée fut explicitement critique et scientifique, laquelle ouvrit enfin la voie aux études sérieuses. Certes il ne fut pas seul à matérialiser un progrès qui devenait inéluctable. Mais si Friedrich Chrysander publia le début de sa biographie de Haendel dès 1858, il ne put l'achever, non plus qu'Alexander Wheelock Thayer sa *Vie de Ludwig van Beethoven* dont le premier volume parut en 1866. Et il fallut encore deux décennies pour que Philipp Spitta mène à bonne fin son célèbre *Johann Sebastian Bach* (1873 et 1880), tandis que Carl Ferdinand Pohl ne parvenait pas à terminer sa biographie de Haydn (1875 et 1882), dédiée précisément « aux mânes d'Otto Jahn ».

Il faut donc rendre hommage à l'homme qui, très consciemment, fit basculer la musicographie vers la science, au milieu du XIX^e siècle. Otto Jahn naquit en 1813 — peu après sa future « bête noire », Richard Wagner (29) —, dans une famille de la grande bourgeoisie de Kiel, en Allemagne du Nord. C'est dans cette ville qu'il fit ses études secondaires jusqu'au jour où, sa passion pour la musique indisposant son père, on l'envoya au collège de Pforta, célèbre pour sa discipline et son culte des humanités (30). Otto n'y resta qu'un an, avant d'entrer à l'université, aux universités devrait-on dire puisque les étudiants allemands avaient alors le droit de changer de lieu d'études à leur gré. Jahn approfondit à Kiel, Leipzig et Berlin, l'histoire de l'Antiquité, la philologie classique, l'archéologie et l'épigraphie, sous l'égide d'éminents professeurs tels que Böckh ou Lachmann... mais sans cesser d'étudier la musique et de composer. Comme Wagner quelques saisons plus tôt à Leipzig, il s'enflamma, en 1834, à Berlin, pour le *Fidelio* qu'incarnait si bien Wilhelmine Schröder-Devrient à l'apogée de sa carrière. Pourtant le silence par lequel Siegfried Dehn, son professeur de théorie musicale, répondit à ses compositions, lui fit comprendre qu'il ne lui fallait pas consacrer sa vie entière à la musique. Il devrait se contenter de la prendre pour objet critique. Ce qu'il fit pour la première fois en 1842, en rédigeant une brochure pour la présentation à Kiel du *Paulus* de Mendelssohn. Commencée

la même année à Greifswald (une ancienne université sur la côte balte), sa carrière de professeur de philologie et d'archéologie se poursuivit en 1847 à Leipzig, capitale musicale d'une Allemagne que le feu révolutionnaire, ralumé en France, allait bientôt embraser.

La débâcle de Napoléon, trente ans plus tôt, avait réveillé des espoirs d'unité nationale auxquels le Congrès de Vienne s'était gardé de répondre. Par la volonté de l'Autrichien Metternich, l'Allemagne restait une mosaïque d'États sous la tutelle des Habsbourg. Aussi les revendications libérales et nationales ne tardèrent-elles pas à renaître dans les milieux universitaires imprégnés par le Romantisme. On put même croire qu'elles avaient abouti quand, en mai 1848, une assemblée nationale élue au suffrage universel se réunit à Francfort pour doter l'ensemble du pays d'une constitution. Avec son ami Theodor Mommsen (futur auteur de l'*Histoire Romaine* et futur prix Nobel de littérature), qui, à peine moins âgé que lui, avait été l'un de ses premiers étudiants, Otto Jahn prit une part active à tous ces événements. Mais au contraire de Wagner, qui fréquentait ostensiblement Bakounine, et que surexcitait la révolution, ils se désolidarisèrent des forces « gauchistes » et quittèrent, non sans risque pour eux-mêmes, le *Deutscher Verein* bien avant l'intervention foudroyante des forces prussiennes. Ils n'en furent pas moins destitués ensemble par le gouvernement réactionnaire de Beust, et, lors de leur procès, n'échappèrent que de justesse à la prison. Libéré de ses fonctions académiques, Otto Jahn put reporter son énergie sur sa passion musicale.

Deux ans auparavant, le 7 novembre 1847, dans la longue procession qui suivait à Leipzig l'enterrement quasi royal de Mendelssohn, Jahn avait eu loisir d'évoquer l'évolution de la musique avec le philosophe Hartenstein. Une amitié indéfectible naquit de cet entretien qui porta essentiellement sur Mozart : tous deux s'en étaient éloignés dans leur jeunesse trop impatiente, pour le redécouvrir plus tard comme « le maître qui n'exhibe pas crûment ses passions, mais nous offre la parfaite beauté, victorieuse des turbulences et de l'impureté » (Alfred Einstein remarque à la première page du présent livre que cette vision épurée fut,

paradoxalement, celle d'une grande partie de l'époque romantique, celle de Wagner et de Schumann autant que de Jahn (31); tous deux pensaient que « des esprits capables de ressentir et d'apprécier l'art ne doivent pas s'écarter de Mozart, mais rester libres de reconnaître ce qui est grand et beau hors de lui ». Le temps n'était pas loin où Fichte avait inventé le prisme dialectique grâce auquel Hegel crut identifier l'irrésistible progression de l'esprit dans l'histoire du monde. C'est ainsi qu'au début des années 1850, à mesure qu'il avançait dans la préparation d'une nouvelle biographie de Beethoven que lui avait commandée Härtel, Jahn se persuada « qu'on ne pouvait rendre pleinement justice [aux] créations grandioses et originales [de Beethoven] sans une idée claire de la vie et de l'œuvre de Mozart, pionnier de l'avenir musical, à qui Beethoven était redevable, comme un héritier, de sa position prééminente dans l'histoire de la musique (32) ».

Otto Jahn ne négligea aucun effort pour remonter aux sources. A Vienne, en 1852, il découvrit les collections d'Aloys Fuchs (qu'il n'eut malheureusement pas le temps d'approfondir, car lorsqu'il revint à Vienne, ce collectionneur aussi modeste qu'exceptionnel s'était éteint, et ses trésors avaient disparu) et passa au crible la Bibliothèque impériale. Au Mozarteum de Salzbourg, fondé en 1842, à la mort de Constance, pour préserver les documents familiaux (mais aussi pour favoriser le développement de la musique d'église dans la cité de Colloredo!), il recopia inlassablement la correspondance de Mozart et les archives que Nissen avait rassemblées sans toujours les exploiter. A Francfort, durant l'été 1853, il eut accès au patrimoine d'André peu avant sa dispersion, qu'il tenta en vain de prévenir : les Allemands, remarque-t-il amèrement, préférèrent ériger des bustes et des statues à la gloire d'un compositeur plutôt que préserver ses manuscrits ! Lorsqu'à l'automne suivant le ministère bavarois le pria de cataloguer la riche collection de vases du feu roi Louis I^{er}, il produisit un volume de 240 pages, premier exemple d'étude exhaustive sur cet « art mineur ». C'est exactement de même qu'il procéda pour le volumineux *Mozart*, dont il entreprit dès lors la rédaction, en mêlant habilement la

narration de la vie du compositeur et la description de ses œuvres. George Grove, l'éditeur du célèbre *Dictionary of Music*, remarque dans sa préface à la traduction anglaise que « ce livre n'est pas tant une Vie de Mozart qu'une encyclopédie musicale et biographique ». Jahn, poursuit-il, consacre jusqu'à quatre-vingt-dix pages à l'analyse d'un opéra. Il retrace l'histoire de chacune des formes musicales abordées par Mozart, qui les aborda toutes. D'où ces longues notices sur la musique instrumentale, la musique d'église, l'oratorio, l'opéra, l'opéra français — avec ses précisions sur Lully, Rameau, Gluck ou Piccini ; des considérations musicales et sociales sur les cités fréquentées par Mozart, telles que Paris, Mannheim, Salzbourg et Vienne ; et des notices biographiques sur toutes les personnes avec qui Mozart entra en contact, ou, simplement, mentionnées dans l'ouvrage !

Le premier volume de ce travail de Titan parut en 1856, pour le centenaire de la naissance du compositeur. Otto Jahn ambitionnait de produire pareillement les biographies de Haydn et de Beethoven, en vue desquelles il collectait informations et partitions (qu'il remit à Pohl pour son *Haydn*, tandis qu'après sa mort, en 1869, Thayer hérita des documents beethoveniens). Il s'apprêtait aussi à établir un catalogue complet des œuvres de Mozart, quand il apprit, vraisemblablement peu après la publication de son premier volume, que Ludwig von Köchel se vouait à cette tâche...

Le catalogue de Köchel parut en 1862 chez Breitkopf & Härtel, précédé d'une dédicace dithyrambique « au professeur Otto Jahn ». L'auteur y loue la générosité de ce dernier « qu'aucune reconnaissance ne saurait exprimer » pour avoir « mis à [sa] disposition un matériel inestimable » et accompagné tout au long les progrès de son travail. Une telle effusion peut surprendre, si l'on songe que Köchel, né avec le siècle, était de treize ans l'ainé de Jahn, qu'il était alors comblé d'honneurs, qu'enfin sa gloire posthume scintille à jamais derrière chaque partition de Mozart, alors que de Jahn, renié par Nietzsche et vilipendé par Ernest Newman (33), le souvenir s'est effacé sous la caricature du magister. Pourtant on ne sait presque rien de Köchel. Au point de se demander si le fameux K. ne recèle pas quelque

étrangeté kafkaïenne, dont on s'étonne qu'aucun écrivain n'ait rêvé de percer le mystère, à la manière de Hoffmann ou de Borgès, à l'opposé de ces chroniques universitaires, tout ensemble sèches et louangeuses, qui, s'inspirant les unes des autres, perpétuent les mêmes petites erreurs.

Témoin cette guirlande de cimetière dont le signataire de la première révision du catalogue, le comte Waldersee, gratifie l'auteur en 1905 : « Ses parents, comme ses frères et sœurs — deux frères et une sœur —, moururent tôt, si bien que Ludwig mena une jeunesse solitaire, rude et sans joie ». Dont on perçoit l'écho jusque chez un chercheur aussi avisé qu'Otto Erich Deutsch, digne émule de Köchel (comme l'atteste le D suivi d'un numéro qui accompagne désormais chaque œuvre de Schubert) : « Dès 1823, l'étudiant pauvre et solitaire devint précepteur chez Anton von Wittmann, régent de tous les biens de l'archiduc Karl, lui-même généralissime de son insigne frère l'empereur François I^{er} » (34). Or rien n'indique avec certitude que Köchel fut pauvre et solitaire. Sa famille comptait quelques grands ancêtres. Son grand-père paternel avait été maire de Krems et de Stein. Son père, d'abord employé du trésor épiscopal, puis marchand de tissus, mourut quand Ludwig avait vingt ans — pour l'époque il était un homme — et sa mère quatre ans plus tard. Nulle trace de sœur dans les documents les plus fiables (35), mais un unique frère, de deux ans son aîné, Johann Friedrich, dont on sait seulement qu'il fut ingénieur et vécut trente-huit ans. Ludwig fit étrangement graver sur sa propre tombe, au cimetière Saint-Marx de Vienne : « A mon frère Fritz, fidèle à toi jusqu'à la mort, ton frère Ludwig, chevalier de Köchel. » Si ce mystérieux personnage entra comme précepteur dans une famille noble peu avant la mort de sa mère, dont on peut supposer qu'il hérita quelque bien, c'est sans doute qu'il y vit le meilleur moyen de faire carrière dans une société exclusivement aristocratique, tout en satisfaisant son goût pour l'étude. Quatre ans plus tard, il était en effet précepteur des quatre fils de l'archiduc — le frère de l'Empereur —, en même temps que l'ami près duquel il passera presque toute sa vie : le baron Franz Scharschmid von Adlertreu. Dès 1832, Köchel obtenait le titre et le rang de Conseiller impérial. Dix ans plus

tard, il recevait la Croix de Léopold, le titre de chevalier, enfin la noblesse héréditaire.

Encore cela est-il connu des spécialistes. Mais nul ne s'est interrogé sur le penchant au secret d'un homme si cultivé, dont aucune maladresse n'inhibait l'expression. Docteur en droit, jamais en apparence il n'exploita ce titre, lui préférant sans doute, comme Goethe ou Rousseau, la pratique autodidacte de la minéralogie et de la botanique, où il excella. Mais ses voyages à travers l'Europe, vers Alger, Gibraltar, le Portugal, l'Angleterre (où la Reine le reçut à Windsor) et l'Écosse, dans les années quarante, accompagné d'un de ses princiers élèves, de même que dix ans plus tard à Berlin, Moscou, Copenhague, vers la Suède et le pôle Nord, avaient-ils pour seul but d'étudier la flore étrangère (36) ? Et le titre de Conseiller impérial, puis l'Ordre de Léopold récompensèrent-ils un maître consciencieux, ou, bien plutôt, le conseiller du prince, l'homme qui avait su enseigner vertu et politique aux héritiers de la famille impériale, le diplomate foncier, apte aux missions les plus délicates (les « services secrets », précisément), et sur la discrétion duquel on put toujours compter ?

Cette propension au silence pourrait avoir encore d'autres causes. L'article d'Otto Erich Deutsch, cité plus haut, porte à notre connaissance la découverte récente de quelques documents relatifs à Köchel, dans un livre publié au début du siècle sur Lenau (37). Il s'agit d'extraits du journal de Sophie von Kleyle, fille du supérieur hiérarchique de von Wittmann, le premier employeur de Köchel, relatant la cour singulière que celui-ci fit durant deux ans à la jeune fille, alors très éprise de lui. Sophie, qui éveilla par la suite, et durablement, la passion du grand poète autrichien, y déplore à maintes reprises la duplicité de Köchel à son égard. Il lui remet des poèmes et des bagues, mais la raille auprès d'un ami ; il la courtise en privé, mais sombre dans l'indifférence dès que surgit un témoin. Ce jeu bizarre va si loin que le père, averti le dernier, écrit à sa fille : « Je ne le blâme pas de flâner dans le monde, et d'y saisir l'occupation que le hasard lui offre — moi aussi, j'ai fait cela jadis ; mais je blâme fort qu'il lie au sien le destin d'un autre être, pour rien et sans dessein. Köchel, poursuit-il, est suffisamment

habile et capable pour n'avoir jamais à se soucier de son pain. S'il n'a d'autre intention que de se laisser guider par le hasard et d'attendre ses offres, s'il n'a aucun désir de te posséder, il est gravement fautif d'avoir troublé la paix d'une famille respectable pour une vulgaire amourette. » C'était manquer de clairvoyance, en un temps, il est vrai, où la psychanalyse n'était pas née. Il n'était pourtant pas nécessaire d'être juriste pour connaître les peines de prison ferme dont on punissait l'homosexualité. Non qu'il se soit avéré que Köchel fût homosexuel, mais la seule mésaventure amoureuse qu'on lui connaisse, son éducation par les pères piaristes, l'attachement qu'il manifesta pour son frère « jusqu'à la tombe », son compagnonnage de toute une vie avec Scharschmid (fût-il père de famille), son culte du secret et son goût pour les arts induisent, qu'on le veuille ou non, une assez forte présomption.

Les grandes actions naissent souvent d'une grande souffrance. Köchel, « cet hôte sinistre au banquet de la vie, qui ne pouvait rien ressentir d'humain » selon les propres termes de Sophie von Kleyle (mais la désespérance est-elle plus lucide que l'amour ?), sut comprendre, aimer et servir mieux que tout autre la musique de Mozart. Sans être philologue comme Jahn, Köchel avait aiguisé, au contact du droit, puis dans l'exploration de la nature, la patience et la rigueur, le don d'observation et l'art de la taxinomie qui allaient permettre la recension et le classement — partant, la sauvegarde — des œuvres du plus grand génie de la musique occidentale. L'impulsion initiale lui vint du pamphlet *In Sachen Mozarts* (« Dans les affaires de Mozart ») publié anonymement en 1851 par le docteur Franz Lorenz, qu'il fréquentait dans le cercle viennois des amateurs de Schubertiades. Et c'est un ami de Schubert, le docteur Hauer, dont Köchel fait le précurseur de son travail. Hauer et Leopold von Sonnleithner avaient en effet complété le catalogue thématique manuscrit qu'Aloys Fuchs avait dressé des œuvres de Mozart (qu'Otto Jahn, on s'en souvient, ne put recopier en raison de la mort de son auteur) et ils l'avaient mis à la disposition de Köchel.

Un catalogue est thématique quand il précise les *incipit* musicaux de toutes les œuvres répertoriées. Le tout premier

parut à Amsterdam vers 1770 sous le titre de « Catalogue thématique, ou Commencement de toutes les œuvres de musique qui sont du propre fond de J. J. & B. Hummel, publié à la commodité des amateurs, par où ils pourront voir, si les pièces qu'on leur présente pour original, n'ont pas déjà été imprimées [*sic*] ». Au XIX^e siècle, les éditeurs se mirent à présenter sous cette forme leurs principaux compositeurs. Breitkopf & Härtel l'emportent encore une fois sur leurs concurrents en proposant leurs catalogues de Mendelssohn (1843), de Chopin et de Liszt (1855), en même temps qu'ils lançaient les éditions complètes des œuvres de Bach (1851), Haendel (1858) et Beethoven (1862). Pourtant, par son approche scientifique et son souci d'exhaustivité, l'ouvrage de Köchel domine de très haut toutes les réalisations de cette époque, et ce n'est guère qu'après la Seconde Guerre mondiale — après sa révision par Einstein — qu'il deviendra la référence des nouveaux catalogues qui paraîtront alors en série : le catalogue Bach, établi par Schmieder, en 1950 ; le Schubert, dû aux soins de Deutsch, en 1951 ; puis le Beethoven de Kinsky, en 1955 ; enfin le travail de Hoboken sur Haydn, échelonné de 1957 à 1971.

Dans la préface de son *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Ludwig von Köchel détaille les critères de son travail, qui répondent aux multiples problèmes à résoudre. Et d'abord la sélection des œuvres. Ne sont, d'après lui, retenues dans le corps principal que les compositions authentiques et complètes, dont il existe une partition originale. Le caractère complet s'entend au sens large, et peut inclure des mouvements (un Kyrie de Messe, un Rondo pour piano), ou au contraire une œuvre presque achevée, ou terminée par un autre musicien, comme le *Requiem*. Chaque fois, l'authenticité est justifiée ; et le nombre et la nature des mouvements sont précisés avec leur *incipit*. Dans le cas d'autographes sont mentionnés le nom du propriétaire, la date où le document a été examiné, la signature ainsi que les autres éléments de son identification. Une rubrique *Anmerkungen* (Remarques) renseigne sur la publication de l'œuvre, sa dédicace, sa création, les interprétations suivantes, etc. Mais le point le plus délicat est évidemment le classement

chronologique. Dans son propre catalogue, qui couvre les sept dernières années de son activité, Mozart n'indique parfois que le mois d'une composition; et parfois même cette datation contredit celle de l'autographe. Ou bien il inclut, sans le préciser, des pièces écrites antérieurement; ou encore il regroupe sous le même intitulé plusieurs œuvres composées à des dates différentes. Enfin, à plus de dix reprises, Mozart, ayant achevé un travail, oublie tout bonnement de le noter dans son répertoire. Une fois toutes les sources exploitées, recoupées, confrontées, il reste un nombre non négligeable d'œuvres à propos desquelles, avoue l'auteur, « tous les oracles connus sont muets ».

C'est là qu'intervient la paléographie : la forme de l'autographe, l'analyse de l'écriture, du papier et de l'encre — dont les enseignements ne doivent pas contredire ce que suggère le contenu musical. Pour asseoir l'identification chronologique, Köchel divise la production de Mozart en cinq grandes périodes : jusqu'en 1767, l'enfance; de sa douzième à sa quinzième année, l'adolescence (*La finta semplice* — *Mitridate* — *Ascanio in Alba* — *Il sogno di Scipione* — *les litanies* — *les Messes*); de 1774 à 1780, la jeunesse (*La finta giardiniera* — *Il rè pastore* — *Misericordias*; à vingt-cinq ans, la maturité (*Idomeneo* — *Entführung*); enfin le sublime épanouissement à partir de 1785 (*les quatuors dédiés à Haydn* — *Le nozze di Figaro* — *Don Giovanni* — *Die Zauberflöte* — *La clemenza di Tito* — *la Symphonie en ut majeur* — *le Requiem*).

Le résultat se traduit en chiffres : sur un total de 626 partitions admises au Panthéon köchelien, 346 sont — *Köchel dixit* — datées avec certitude, et 280 de façon non certaine. Pour celles-ci, signalées par un astérisque, l'auteur indique le degré d'incertitude et les causes de leur insertion en tel endroit du catalogue. Car la grande idée de Köchel est d'avoir fait de son ouvrage un *work in progress* à la seule fin de préparer la publication de tout l'œuvre de Mozart. Breitkopf & Härtel lancèrent effectivement en 1875 une souscription pour une édition en 24 volumes, qui, sous les auspices du comité éditorial des œuvres de Beethoven, renforcé par Brahms, Joachim et Spitta, se voulait authentique, complète et particulièrement bon marché. Ultime

déboire mozartien, cette offre audacieuse faillit tourner au fiasco. Il y eut dans le monde entier moins de cent souscripteurs, trois fois moins que dans la seule Allemagne pour l'œuvre de Haendel ! Et sans 15 000 Gulden (trois cents fois le prix de souscription) que Köchel légua à cette entreprise avant sa mort, il est probable qu'elle n'eût pas vu le jour. Alors qu'ainsi elle fut menée tambour battant, et que les vingt-trois premiers volumes (le dernier devant rassembler les fragments) parurent en six ans, de 1877 à 1883. En sorte que Jahn et plus encore le chevalier de Köchel avaient bel et bien *sauvé Mozart*.

Mais il restait beaucoup à faire. Le premier à en prendre conscience fut Teodor Wyzewski (de Wyzewa), professeur de philosophie passé au journalisme. Français d'origine polonaise, il devait sans doute à cette ascendance son don pour les langues et sa nature exaltée. Vivant pour l'art, il fut l'intime de Mallarmé, de Jules Laforgue et de Renoir. Après avoir fondé la *Revue wagnérienne*, il se passionna pour Mozart et créa en 1901, avec Adolphe Boschot, la Société Mozart. Secondé par un jeune violoniste qu'il avait arraché au quatuor, le comte de Saint-Foix, Wyzewa se mit à l'œuvre. Ensemble, ils s'élancèrent sur les routes en quête des manuscrits, et ne s'épargnèrent aucun effort, afin de « laisser un écho de [leur] respectueuse et reconnaissante tendresse pour le poète immortel de *Don Juan* et de *La Flûte enchantée* ». Tout en qualifiant les œuvres de Jahn et de Köchel de « monument admirable de conscience et de zèle », ils les récuse. L'une, parce que la biographie « de ces personnages très rares, à qui peut et doit proprement s'appliquer l'appellation d'*hommes de génie* » leur apparaît « aujourd'hui parfaitement inutile, et peut-être même plutôt dangereuse »; et qu'« un savant et consciencieux philologue allemand » sera toujours « empêché, à la fois par sa nature et son éducation professionnelle, de considérer une œuvre artistique comme la chose toujours vivante et mobile qu'elle est ». L'autre, parce qu'en « géologue trop méfiant de soi-même », mais rivé « aveuglément à l'autorité d'Otto Jahn » (qui, selon Wyzewa, classe les partitions comme un professeur note des devoirs ou place des écoliers), Höchel « ne se [fit] pas faute, par exemple, de ranger dans

une même période des morceaux écrits par Mozart sur des papiers de formats différents, et notoirement employés par lui à des époques différentes de sa vie » ; et qu'en outre « le naturaliste autrichien » « trop occupé d'avoir à interroger les *dehors* [des œuvres], n'a jamais eu le loisir d'en étudier le *dedans*, c'est-à-dire à la fois l'inspiration intime et les procédés musicaux ». En sorte qu'il suffit à nos deux bouillants auteurs de « jeter les yeux sur quelques-uns des morceaux non datés de l'œuvre du maître pour [s']apercevoir de la façon tout arbitraire, et presque toujours erronée, dont ils étaient classés dans ce livre de Köchel » (38). Ils louent en revanche « l'admirable édition critique publiée naguère par la maison Breitkopf », car leur approche se veut exclusivement musicale. Scrutant une à une les partitions de Mozart, ils en infèrent sa biographie, en insistant sur le fait que, dans sa jeunesse, le compositeur réagit avec une vivacité sans pareille aux musiques qu'il découvre un peu partout, bien plus qu'aux événements extérieurs, et que c'est un des traits de son génie.

Récuser tout à la fois Jahn et Köchel, mais tenter de les dépasser en une synthèse purement fondée sur la musique, semble, dans le contexte franco-allemand des années 1910, une gageure portant le triple sceau de l'insolence française, du climat idéaliste de l'époque, et de la témérité polonaise. Wyzewa mourut après la publication, en 1912, des deux premiers tomes de son travail, qui couvraient les vingt et une premières années de la vie de Mozart. Sa méthode stylistique convenait aux créations du jeune maître, qu'il était parvenu à répartir en 24 périodes, renouvelant la chronologie. Saint-Foix, terminant l'ouvrage (en trois livraisons : 1936, 1939 et 1946), dut progressivement inverser la démarche et tenir compte des multiples informations biographiques. Ses analyses se font plus intuitives. L'ensemble manque d'unité. Il n'empêche que les premiers travaux de Wyzewa et Saint-Foix donnèrent une nouvelle impulsion décisive à la science mozartienne, en montrant que ses fondements n'étaient pas infaillibles, qu'elle avait sous-estimé la jeunesse du compositeur, et qu'il lui manquait en tout cas l'apport d'une véritable expertise musicale.

La biographie de Mozart avait été un best-seller de la maison Breitkopf. Et son auteur, Otto Jahn, réhabilité, nommé recteur de l'université de Bonn en 1858, passait encore, au tournant du siècle, trente ans après sa mort, pour l'une des personnalités marquantes de son temps. Si l'éditeur voulait conserver cet avantage, il lui fallait dénicher un musicologue assez habile non pour réviser (cela avait déjà été fait quatre fois), mais pour renouveler de fond en comble l'œuvre de son prédécesseur, en instillant dans l'ancien cadre le sang neuf des plus récentes études mozartiennes. Professeur à l'université de Halle après une thèse sur *L'Enseignement de l'Ethos dans la musique grecque* et une spécialisation sur *Les Fondements esthétiques de la formation mélodique au Moyen Âge*, Hermann Abert fit sienne cette autre gageure, avec l'humilité du vrai savant. Bien plus volumineuse encore que l'original, la « cinquième édition du Mozart d'Otto Jahn » parut en deux temps, en 1919 et 1921. *L'Alma mater* fut reconnaissante : dès 1920, Abert succédait à Riemann à Leipzig, et trois ans plus tard, il occupait la chaire de Kretzschmar à l'université de Berlin.

Mais réconcilier les exigences philologiques d'une époque empiriste avec l'approche romantique, beaucoup moins rigoureuse, d'un Jahn, dont il fallait conserver la trame tout en lui donnant l'épaisseur musicale qui lui manquait, était une tâche vouée à révéler un jour ou l'autre sa disgrâce. Malgré tous ses mérites. Celui, d'abord, de renvoyer dos à dos Jahn et Wyzewa, tout en notant que ces deux extrêmes s'accordent paradoxalement pour « idéaliser », « canoniser » Mozart, devenu chantre de « la beauté apollinienne », selon le terme de Nietzsche cité par l'auteur. Abert dénonce ainsi les préjugés moraux de Jahn, qui s'efforce, inconsciemment sans doute (39), d'offrir un Mozart sur mesure à la société bourgeoise de son temps : le public de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms, en réaction aux ardeurs beethoveniennes du premier romantisme. Mais en même temps il conserve tout ce qu'il peut de l'édition primitive et de ses révisions, allant jusqu'à garder certains jugements alors même qu'il les réfute. D'où un ensemble, certes riche en enseignements (qu'on imagine les élans encyclopédiques de Jahn renforcés par une science historique, esthétique et

musicale infiniment plus sûre), mais d'où émane à la longue une pénible impression d'amalgame.

*

C'est à un défi semblable qu'allait être confronté Alfred Einstein dix ans plus tard, quand le Dr. Bernhard Paumgartner lui demanda de réviser à sa place le catalogue de Köchel. Mais pourquoi le directeur du Mozarteum choisissait-il précisément Einstein ?

Les témoignages et les biographies ne nous donnent aucun renseignement sur la jeunesse du musicologue, ni sur le milieu familial où il grandit. Mais une photo prise au bicentenaire de Princeton, en 1946, nous le montre au côté d'Albert Einstein (établi dans cette université depuis 1933), avec la légende humoristique « die Zweistein » (40). Les deux hommes étaient cousins. Albert était né à Ulm en mars 1879, mais en 1880 son père, Hermann Einstein, s'installa à Munich pour prendre avec son frère la direction d'une petite usine d'électrochimie. Ce frère était-il le père d'Alfred ? Si tel était le cas, ce dernier, né le 30 décembre 1880, aurait passé les quinze premières années de sa vie en étroite compagnonnage avec le futur génie. Les parents d'Albert (qui quittèrent Munich pour Milan en 1894, à la suite de mauvaises affaires) étaient juifs non pratiquants. Ils envoyèrent leur fils à l'école élémentaire catholique, puis au Luitpold-Gymnasium, où il fut contraint d'apprendre le latin et le grec, car l'enseignement, très autoritaire, était centré sur les humanités. Il est probable que le jeune Alfred reçut le même genre de formation (41).

Munich, la ville de Louis II de Bavière, avait vu trente ans plus tôt la création de *Tristan et Isolde* et des *Maîtres Chanteurs*. Les Ritter, Levi, Loewe, Weingartner y animaient une vie musicale particulièrement brillante. Entré à l'université, Alfred Einstein fit une année de droit, avant d'embrasser la musicologie, sur laquelle commençait à régner Adolf Sandberger. A vingt-trois ans, Alfred obtenait son doctorat avec une thèse remarquée sur « Le Répertoire de la viole de gambe en Allemagne aux xvi^e et xvii^e siècles » (42). Mais au contraire d'un Ritschl, le maître sans

l'appui duquel Nietzsche n'aurait jamais obtenu son poste à Bâle, Sandberger ne fit rien pour faciliter l'accession de son étudiant à la vie académique, fût-ce comme simple lecteur. Sans doute parce que Einstein était juif (43).

La seule trace qu'on ait des activités d'Einstein, entre sa thèse (1903) et sa trente-septième année, est la série d'études qu'il produisit, sans le secours d'aucune institution, à raison d'une par an environ, dans des revues de musicologie, et qui concernent pour la plupart la musique italienne de la Renaissance et de l'âge baroque. En 1917, en pleine guerre, Einstein devient le critique musical de la *Münchener Post* (« Le Courrier de Munich »), et il publie sa *Geschichte der Musik*, brève synthèse rendant intelligible au simple amateur le développement de la musique depuis l'Asie et la Grèce jusqu'à nos jours. Écrit rapidement, sans consulter aucune référence, ce petit livre allait connaître un vif succès en Allemagne. Puis dans les pays anglo-saxons, après sa traduction en 1936, à laquelle participèrent, en hommage à l'auteur, seize musicologues, parmi lesquels Eric Blom, Edward J. Dent et J. A. Westrup. On y admire en effet déjà la faculté d'éclairer le néophyte sans décevoir le connaisseur.

C'est alors que la très officielle *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (la « Revue de Musicologie ») demande à Alfred Einstein d'assumer sa direction éditoriale. Cette tâche, qu'il accomplira de 1918 à 1933, le met en contact avec tous les aspects de la musicologie contemporaine, et avec tous les chercheurs du centre de l'Europe. Il sera presque aussitôt sollicité pour mettre à jour l'institution qu'est en Allemagne le *Musik-Lexikon* de Riemann, qu'il améliore considérablement, en trois éditions successives (1919, 1923 et 1929). En 1922 un éditeur (*Dreimaskenverlag*) lui confie la direction de ses publications musicales, où, d'après le témoignage d'Erich Hertzmann, il soutient très activement la musique contemporaine (qui, dans ses ouvrages, n'apparaît pourtant pas). Enfin, trois ans plus tard, Breitkopf & Härtel lui proposent la révision du catalogue de Köchel, travail qu'il accomplira seul en une dizaine d'années, sans délaisser ses autres responsabilités, ses recherches personnelles, ni même le journalisme, puisque, devenu le critique du *Berliner Tageblatt*, il quitte Munich pour la capitale prussienne en

1927. Rudolf Serkin nous a raconté qu'Adolf Busch ayant un jour, à Berlin, insisté pour qu'il donne un bis en fin de concert, il attaqua les *Variations Goldberg* qui durent près d'une heure. Quand il eut fini, il ne restait que deux personnes dans la salle : Arthur Schnabel et Alfred Einstein.

La nouvelle édition du *Köchel* parut en Allemagne en 1937, non sans difficulté, puisque Einstein s'était exilé dès 1933 (comme les frères Busch qui, sans être juifs, n'hésitèrent pas à briser leur fulgurante carrière (44)). Son volume dépassait d'un tiers la précédente édition de Waldersee, qui n'avait guère enrichi l'œuvre initiale. Au prix de nombreux voyages et d'une correspondance intensive, Einstein avait recherché et étudié tous les manuscrits de Mozart et vérifié leur *incipit* ; il inséra dans le corps du texte une centaine de fragments dignes d'y figurer musicalement et un certain nombre d'œuvres authentiques, en disqualifia d'autres, augmenta considérablement la documentation relative aux premières interprétations et aux éditions des œuvres, et cita pour chacune les principales références « littéraires » (Jahn, Wyzewa, Abert). Mais, plus important encore, une étude minutieuse de l'écriture de Mozart — couplée avec l'analyse de son style, des affinités internes entre compositions, ainsi que l'étude du « nouveau classement » proposé, dans leurs deux premiers tomes, par Wyzewa et Saint-Foix —, lui permit de rectifier de fond en comble la datation des œuvres et d'établir une chronologie quasi définitive, qui fit du *Köchel* le modèle absolu des catalogues thématiques. « Il n'était plus possible, écrit-il dans sa préface, de ne pas fonder sur le contexte interne des partitions, l'*ordo et connexio* de Spinoza, la chronologie des œuvres complètes de Mozart. Et, une fois ce travail commencé, il fallait le mener à son terme (45). » Alors qu'il eût été facile, et profitable à sa notoriété, de remplacer le fameux « K » par ses propres initiales, Einstein inventa un classement ingénieux fondé sur une double numérotation qui ne supprimait pas les numéros de Köchel, partout en usage. « Ce travail, écrit encore Einstein, fut un travail de l'abnégation, mais aussi de la joie la plus profonde. Il porte en lui-même sa gratitude et son salaire. »

On peut dire qu'avec ce remaniement du *Köchel*, qui n'a

pas encore été dépassé aujourd'hui malgré le développement considérable des recherches mozartiennes (46), la musicologie atteint sa maturité, ou entre, si l'on veut, dans sa *troisième génération*, celle de la science non plus affirmée à grand bruit, comme le faisait Jahn avec une suffisance qui ne pouvait qu'indisposer Einstein (47), mais humblement et patiemment fondée sur la rigueur et l'exhaustivité.

L'exil, dès 1933, libéra Alfred Einstein de quelques-unes des tâches qu'il menait de front. Il put se consacrer totalement à ses recherches, d'abord à Londres, au British Museum, puis en Italie, sa patrie de prédilection, où il avait souvent séjourné tout en suivant les pas de Burckhardt — dont le volumineux *Cicerone* fut pendant près d'un siècle le guide de tous les pèlerins de l'art (48). Il vécut à Mezzomonte, à proximité de Florence, de 1935 à 1938, malgré la montée du fascisme, et ne se décida à quitter définitivement l'Europe qu'en 1939, délaissant une chaire à Oxford pour s'installer au Smith College de Northampton. Cette université privée, réservée aux jeunes filles et limitée aux deux premiers cycles ne pouvait se comparer aux grands *campus* américains, tel Harvard — dont Northampton n'est éloigné que d'une centaine de kilomètres —, où se fixèrent la plupart des exilés de la stature d'Alfred Einstein. Aujourd'hui encore, elle ne compte que trois mille étudiantes et moins de trente étudiants, et ne prépare que de façon exceptionnelle au doctorat. Mais Einstein, qui approchait la soixantaine, n'avait jamais enseigné, et il dut penser que cet asile convenait à son labeur comme à sa modestie. On songe à Fritz Busch quittant Dresde, sourd aux appels de Bayreuth et de Berlin, pour finir ses jours avec l'Orchestre de la Radio danoise, quand il aurait pu briguer le Metropolitan de New York où il avait souvent dirigé. Ces humanistes étaient blessés dans ce qu'ils avaient de plus cher, leur foi dans la culture allemande, musicale et littéraire, et ne pouvaient se dégager de cette empreinte qu'il leur fallait pourtant renier. Après avoir été un juif en Allemagne, Einstein se retrouvait (comme Adolf Busch) un Allemand aux États-Unis. Il ne pouvait s'exprimer parfaitement que dans sa langue maternelle qu'il maniait avec tant d'élégance et de clarté. De même que son *Gluck*, paru en 1936 à Londres, tous les

ouvrages qu'il écrivit par la suite furent publiés en anglais mais rédigés en allemand : son essai provocateur mais dépassé sur la *Grandeur dans la musique*, son panorama de *La Musique romantique* et son « portrait musical » de *Schubert*, édités à New York respectivement en 1941, 1947 et 1951, au milieu d'une foule de contributions aux revues de musicologie les plus distinguées.

Rappelant cette moisson américaine, on a gardé pour la fin les deux œuvres majeures de la vie d'Alfred Einstein que furent son *Mozart* et ses trois volumes in-quarto sur *Le Madrigal italien*. Ce dernier ouvrage est l'aboutissement d'une vie entière de recherches, et — d'après l'avis autorisé de Manfred Bukofzer (49) — l'histoire la plus pénétrante jamais écrite sur une forme musicale, mais aussi sur la musique du *Cinquecento*, en relation avec la culture et la poésie de cette époque. Pour se faire une idée de l'ampleur de l'enquête menée par Einstein, qui aboutit à la redécouverte de très nombreuses compositions (notamment à l'édition des madrigaux à cinq voix de Luca Marenzio, le plus grand compositeur séculier de l'époque de Palestrina), il suffit de préciser que la collection de copies autographes de musique ancienne dont Alfred Einstein gratifia la bibliothèque du Smith College approche huit mille partitions ! *The Italian madrigal* fut publié par Princeton en 1949, deux ans après qu'Einstein eut été promu docteur *honoris causa* de la célèbre université. Il avait enseigné en invité à Yale, Columbia, et se rendait à Berkeley, quand il fut victime d'une attaque cardiaque dont les suites devaient le conduire à la mort, le 13 février 1952, peu après que son soixante-dixième anniversaire eut été fêté avec dévotion par les musicologues du monde entier.

L'autre sommet de la production d'Einstein est le *Mozart*, qui partage avec le *Madrigal* le fait d'être la synthèse littéraire d'années de réflexion sur des recherches de première main. On pourrait dire en effet qu'une triple exigence anime toute la vie d'Alfred Einstein. Exigence du *savant* qui, dans la filiation de Ranke, ne se fonde que sur la découverte et l'exploitation directe des archives : ce sont les études bien circonscrites qu'il confie régulièrement aux revues de musicologie, et, concernant Mozart, les quelque dix années où,

« Köchel oblige », il passe en revue la totalité du corpus mozartien. Exigence de l'*humaniste* — suivant l'exemple de Burckhardt qui se distingue de Ranke en s'élevant aussi haut que possible au-dessus des faits pour en dégager les lignes d'intelligibilité, en multipliant à la fois ses angles d'attaque (les chapitres dont il choisit l'intitulé avec un rare bonheur) et les comparaisons intuitives prises dans tous les domaines de la culture, comme autant de pierres de touche confirmant ses observations. C'est exactement ainsi, on va le voir, que procède, dans son *Mozart*, Alfred Einstein, dont la troisième exigence — commune à ces deux Maîtres — est celle du *styliste*, pour qui la sobre limpidité est l'habit nécessaire d'une pensée juste. En résumé, Alfred Einstein hérite de Burckhardt cette passion de la synthèse élevée au rang des beaux-arts, seule capable d'éveiller le lecteur de hasard sans décevoir le vrai connaisseur — une discipline qui leur est aussi naturelle que la politesse, et leur semble aussi inviolable qu'un principe éthique.

Ouvrons le *Mozart*. Les deux grandes parties dont il se compose ne sont pas tant « l'homme » et « l'œuvre », comme l'indique à première vue la table des matières, que « synthèse » et « analyse ». Cette dernière couvre plus de la seconde moitié du volume et s'efforce de caractériser toute la musique, instrumentale et vocale, sous l'angle généalogique : il s'agit notamment de déterminer, par l'évolution de son style, à quel moment Mozart s'exprime pour la première fois de façon neuve et personnelle dans chaque genre. Et la synthèse qui précède concerne à la fois l'homme et l'œuvre, « cernés » chacun en cinq chapitres qui sont autant d'éclairages, de coupes transversales et de points de vues complémentaires. Approche généalogique et multiplication des perspectives, des termes auxquels Nietzsche a donné une incomparable grandeur en passant à leur crible notre humanité, mais qui ne sont bien sûr dans le cas d'Einstein — par ailleurs lecteur du philosophe allemand — que des outils méthodologiques hérités de Burckhardt. Le plan qu'on vient d'exposer est admirablement bâti. Mais, comme dans une œuvre d'art, on ne sent pas l'effort, le discours est fluide, et le lecteur progresse avec aisance dans la compréhension du compositeur — et du génie. D'un chapitre à

l'autre, et même de « L'homme » à « L'œuvre », des thèmes s'esquissent, s'esquivent, se redéploient, donnant le sentiment d'une construction aussi naturelle que musicale. Au point qu'on pourrait appliquer (métaphoriquement) à Einstein ce que lui-même dit être « le mot le plus profond que l'on pût prononcer sur Mozart » (p. 26), à savoir qu'il réalise l'union de l'art « galant » et de l'art « savant », thème qu'on retrouve développé dans les deux premiers chapitres de « L'œuvre » (50). Comme Mozart encore, Einstein tient le « fil » — *il filo* —, de son discours, « qui dépend si étroitement de la justesse de son début » (p. 187). Un début qui, en trois pages, réalise ce tour de force : poser ce qu'on pourrait appeler — pour anticiper sur Hildesheimer — « l'essence du problème Mozart » ; rappeler ce que fut la vision mozartienne du passé ; lancer le thème du voyage, qui donne son titre au premier chapitre et induit une approche à la fois globale et progressive du compositeur. Globale, car le voyage est une image de la vie qui s'applique de façon particulièrement pertinente à Mozart. Progressive, car ce thème permet d'introduire bien des motifs, que l'on retrouvera en chemin : l'influence de Leopold sur le caractère de son fils (plus que sur ses compositions), la façon dont Mozart se concentre sur son art (qui lui fait, semble-t-il, ignorer la nature, les saisons, les paysages), une juste réhabilitation de Colloredo, mais surtout le coup d'œil perçant, critique, voire « rabelaisien » sur les « caractères » qui croisent sa route (51), et cet humour volontiers scatologique, qui fait partie intégrante — mais pour certains difficile à intégrer — de son personnage.

Ce point exige un développement particulier, dans la mesure où un musicologue s'en est récemment emparé pour jeter le discrédit sur l'ensemble des études mozartiennes qui l'ont précédé. Il s'agit de Wolfgang Hildesheimer, dont le *Mozart*, paru en Allemagne en 1977 et en France en 1979, a connu un succès si général qu'on ne peut le passer sous silence. D'autant moins qu'il se sert d'Alfred Einstein comme « preuve ultime *a contrario* » de « vérités » qu'avec une prétention stupéfiante il s' imagine être seul à déterminer (52). Si la critique s'était donné la peine d'appliquer un regard aussi implacable que le sien à cet inquisiteur (qui,

par la suite, fit ses preuves dans le genre, beaucoup plus sympathique, du faux avéré (53)), elle l'eût démasqué. Mais, très habilement, ce livre met ses censeurs potentiels dans la position des prudes qu'il dénonce : qui l'attaque sera aussitôt soupçonné de tenir, fût-ce inconsciemment, à l'image sacro-sainte de Mozart, de vouloir interdire que l'idole ait un sexe, et qu'il s'en serve en marge des normes (54). C'était la sorte de scrupule qui retient de crier « le roi est nu ». Il faut donc préciser qu'une telle purgation mozartienne — l'étude critique de la « réception » du compositeur et de l'idéologie des biographes à travers leur langage, leur vocabulaire et leurs métaphores — est utile et légitime... tant qu'elle ne devient pas l'instrument d'une autre mystification. L'absence de plan, la digression délibérée, la pensée souvent pâteuse (55), la vanité consternante de l'auteur (qui semble se croire prédestiné par son prénom à révéler la vérité sur Mozart) sont autant d'irritants défauts qui n'empêchent pas le lecteur équitable d'apprécier la pertinence de maintes analyses — car Hildesheimer est à l'évidence un fin psychologue (mais non le seul !). Ce qui est en cause n'est donc pas le fond de son propos mozartien — sur lequel, contrairement à ses dires, il s'accorde souvent avec Einstein — mais ses *méthodes de critique* qui relèvent de la manipulation et qui sont intellectuellement inacceptables. Pour en juger, il convient de distinguer plusieurs questions : 1. L'image que donne Hildesheimer de Mozart est-elle, comme il le laisse entendre (et comme l'assène le texte de couverture), la plus vraie ? 2. L'auteur est-il vraiment, comme il le prétend, le premier et l'unique à atteindre cette vérité ? 3. Si tel n'est pas le cas, par quels moyens parvient-il à nous le faire accroire ?

Dans son essai sur la *Grandeur dans la musique* — où lui-même commet « le sacrilège de mesurer la grandeur », expression de Nietzsche à laquelle il se réfère explicitement (56) —, Alfred Einstein a montré la relativité des jugements d'époque, qui sont, pour ainsi dire, des « macro-jugements » de goût. Et les récents travaux de l'historien d'Oxford Francis Haskell l'ont confirmé de façon saisissante dans le domaine des arts plastiques (57). Hegel disait déjà que « nul ne saute par-dessus son temps », et l'on sait que le

propre des grandes œuvres est de demeurer, en tout temps, inépuisables. Ceci posé, qui rappelle les limites d'une prétendue « vérité », un seul événement marque une rupture quasi scientifique dans la littérature mozartienne — un avant et un après incontestables — c'est la publication de la correspondance intégrale de Mozart par Schiedermaier, en 1914. *La vraie question est alors de savoir quels auteurs tiennent compte de son contenu, et quels auteurs le refoulent obstinément.* Mais la façon dont les premiers l'évoquent reste, c'est naturel, tributaire de leur temps : on ne parle pas de « ces choses-là » avec la même aisance dans la première moitié du siècle et jusqu'au milieu des années 1950 (où l'apparition des fesses de Bardot sur un écran de cinéma fit scandale) que dans les vingt années où Hildesheimer a peaufiné son ouvrage. Einstein, pour sa part, est extrêmement clair sur ce point sensible de toute appréciation mozartienne, qu'il traite ouvertement et fort bien dans ses deux premiers chapitres. Il commence d'ailleurs son livre en reprochant à Jahn de n'avoir pas tenu compte des lettres, dont celui-ci avait pourtant lu les manuscrits (58), Hildesheimer n'est donc ni le premier ni le seul à tenir des propos « démystificateurs » sur Mozart, contrairement à ce qu'il distille avec insistance tout au long de son livre. Ce qui nous amène au troisième point : les procédés d'illusionniste employés par cet auteur.

Ils sont si nombreux qu'il y faudrait un article. Rappelons que si une moitié du livre d'Hildesheimer tente obscurément d'approcher « Mozart en tant que *Gestalt* », l'autre moitié s'efforce de montrer que nul avant lui n'y a réussi : aucun musicologue qui l'a précédé ne trouve grâce à ses yeux, pas une fois il ne leur reconnaît explicitement un mérite ou une formule heureuse. La démarche peut être valide pour maints auteurs, elle ne l'est pas pour Alfred Einstein. C'est donc « de force » qu'Hildesheimer l'assimile à ceux qu'il dénonce. Il lui suffit de rassembler un bétisier de littérature mozartienne, dont nul ne doute qu'il soit effectivement fourni (59). Puis de pratiquer *l'amalgame*, sous toutes ses formes. Ainsi, page 18 de son *Mozart*, Hildesheimer cite une phrase absurde de Karl Barth, puis, sortis de leur contexte, six mots d'Einstein qui semblent lui faire

écho (« hôte de passage sur cette terre »). Peu importe qu'à la page 13 de ce livre, Einstein explique précisément ce qu'il entend par cette formule (d'ailleurs tempérée par l'expression « en une certaine mesure »). Un lien est affirmé, point de départ d'une digression à la fois simpliste (quant au fond) et absconse (dans sa formulation) autour des catégories de « l'indicible », du « surnaturel, sublime, supraterrestre » avec lesquelles Einstein n'a certes rien à faire — mais qui le contaminent par simple proximité.

Autre exemple, page 102 à 104, Hildesheimer traite de l'Éros mozartien en ces termes : « Au xx^e siècle on se dit éclairé et on sourit avec condescendance [...] On admet en effet que Mozart eut un côté "humain", qualificatif qui, dans ce contexte, est toujours incompatible avec la notion d'élite [?] et qui est donc [?] affecté d'un sens négatif [!] ». Or Einstein parle admirablement de ce côté « humain » de Mozart, chez qui « l'image de l'homme ne semble plus coïncider avec celle du créateur » (p. 12); mais il ajoute aussitôt « En fait il y a chez Mozart une magnifique unité », et il développe ce point en quelques lignes avec clarté, simplicité, rigueur. Tandis qu'Hildesheimer poursuit (p. 104) : « La Bâle fut probablement la première maîtresse de Mozart. L'affaire fut généralement minimisée; renonçant à approfondir, on restera volontairement dans le vague [!]. Ce qui relève de la pure *lutinerie* chez Einstein devient pour Schurig, etc. ». Mais le mot « pure » est de Hildesheimer, et le terme « *lutinerie* » ne nous paraît pas rendre un compte suffisant des pages 42 et 86, où Einstein évoque les rapports entre Mozart et sa « cousinette ». Au demeurant, face à ce « problème mozartien », Einstein a prévenu, page 13, qu'« il sera toujours question dans [son] livre » uniquement « du sens le plus élevé, le plus spirituel ». Hildesheimer généralise cependant : « Nous savons que nous devons considérer une grande œuvre en tenant compte de tous les éléments de la vie de son créateur, même si, comme dans le cas qui nous occupe, cette démarche ne nous permet pas de soulever le voile [!] ». Puis, affirmant « le droit d'étaler une vie au grand jour et de fouiller les secrets d'alcôve », il s'en prend aux « faussaires » et autres « apôtres de la "pureté" ». Du coup, implicitement, Ein-

stein se trouve mêlé à ce camp, et Hildesheimer, malgré le caractère peu reluisant de son propos, semble l'emporter sur lui.

Un tour de plus, et les phrases sont non plus seulement citées hors contexte, mais à contresens. Au besoin, Hildesheimer s'approprie une idée forte formulée avant lui par Einstein et la lui dénie. Ainsi dans ses développements sur la tonalité, laisse-t-il entendre, pages 148 et suivantes, et page 80, qu'Einstein est de ceux (tous hormis lui-même, Hildesheimer) qui prêtent une signification précise à chaque tonalité. Puis il les morigène : « On se fourvoie dès que l'on cherche, comme on ne cesse de le faire, à dégager un système, voire une esthétique du choix et de la répartition des modes et des tonalités dans l'œuvre de Mozart » (p. 149). Et le lecteur d'applaudir. Or que dit Einstein ? « Nous négligeons complètement la question du caractère propre aux différentes tonalités [...] Les tonalités chez Mozart sont neutres, quelque soin qu'il ait apporté à choisir chacune d'elles » (p. 212)!

On aimerait pourtant qu'Hildesheimer emprunte davantage à son prédécesseur, quand il profère des énormités telles que ce « Mozart connaissait mal le cœur humain » (p. 117), auquel Alfred Einstein répond par anticipation : « Une connaissance exacte du cœur humain ? Mais personne ne l'a connu mieux et plus profondément que Mozart. Seulement être un génie, pénétrer la nature véritable d'un être, et savoir conduire soi-même sa barque avec adresse, cela fait deux ! Et c'est précisément pour avoir très tôt lu au fond du cœur humain que Mozart s'y est mal pris avec les hommes auxquels il avait affaire et qu'il a donné dans leurs pièges » (p. 45). On nous objectera peut-être qu'Hildesheimer, dans le passage incriminé, l'entend uniquement dans ce dernier sens. Il n'en reste pas moins qu'il s'exprime avec une négligence qui prête à confusion (si « Mozart connaissait mal le cœur humain », comment eût-il composé avec tant de prescience *Don Giovanni*, *Così* ou *Le nozze di Figaro* ?), là où Einstein distingue ce qui doit l'être.

Il serait fastidieux de poursuivre. Pour en terminer avec la perte du sens de *l'écrit*, la dévaluation des mots et le règne de l'à-peu-près, citons encore cette phrase extravagante qui

achève le prière d'insérer du Mozart d'Hildesheimer : « Pour la première fois, nous pouvons regarder Mozart composer » ! Certes, on trouve bien dans la seconde moitié de l'essai des remarques ou fragments d'analyse sur un nombre d'ailleurs limité de partitions de Mozart (60), dans un désordre qui est celui de la pensée de l'auteur. Mais pas davantage que dans la plupart des ouvrages qui l'ont précédé ! S'il est en revanche un livre où l'on voit Mozart composer, c'est bien celui d'Einstein, notamment grâce aux admirables chapitres intitulés « Les fragments de Mozart et le processus de la création mozartienne » et « Mozart et le contrepoint ». Einstein y compare, pour commencer, l'usage apparemment opposé que Mozart et Beethoven font de leurs esquisses. Il montre comment Mozart cherche un début, « sur un plan élevé », et s'en sert de « tremplin » (pp. 179 et 182). Au fil de ces pages, où chaque mot est à sa juste place, comme une note de musique dans une partition de qualité, le lecteur, même non averti, « voit Mozart composer » — si « voir » a bien un autre sens que jouer au voyou ou jouir en voyeur.

L'ouvrage d'Einstein, écrit durant la Seconde Guerre mondiale, n'a évidemment pas arrêté le cours des recherches mozartiennes. Mais n'étant pas un livre de mode, il est moins atteint que d'autres par le temps. Livre juste, amical, quasi-« œuvre d'art », comme la *Renaissance* de Burckhardt, il repose sur lui-même, en marge, à côté, et reste d'une autre nature que ses semblables. L'un des historiens du Moyen Âge les plus distingués, Johan Huizinga, peu suspect de sympathie pour la Renaissance de Burckhardt, reconnaissait : « à maints égards, la *Kulturgeschichte* a le devoir de s'affranchir de Burckhardt ; pourtant, ceci n'estompe en rien sa grandeur, et ne diminue nullement notre dette envers lui » (61). Les découvertes de la musicologie contemporaine enrichissent les analyses d'Einstein plus souvent qu'elles ne les corrodent. Mais il va sans dire que le survol « généalogique » des opéras, qu'Einstein accomplit en une centaine de pages, ne peut rivaliser avec les analyses fouillées que leur ont consacrées Stefan Kunze, Géza Fodor ou Jean Victor Hocquard (62). Pour prendre un exemple plus pointu, quand Philippe Autexier remarque avec perti-

nence que la *Plaisanterie musicale*, ce florilège du bousillage musical, est « la première œuvre [achevée] par Mozart après le décès de son père » (63), il corse une intuition d'Einstein : celui-ci fait de la *Petite musique de nuit* — tout à fait exceptionnelle en ce qu'elle n'est pas une œuvre de commande et n'a peut-être jamais été jouée du vivant de Mozart — une « réparation » de l'œuvre précédente (64), mais sans souligner (et peut-être sans voir) les implications psychologiques extrêmement profondes que met en lumière la remarque d'Autexier : le fait qu'on doit ce chef-d'œuvre à un repentir. On pourrait regretter de même qu'Einstein, citant un extrait de la lettre que Mozart envoie à son ami Bullinger, la nuit qui suit la mort de sa mère, n'y inclue pas cette phrase étonnante, presque choquante, et pourtant si profonde : « il y a déjà longtemps que je suis consolé » (65). Aucun Mozart n'échappera jamais à ce genre d'insuffisances très subjectives, mais aucun n'est, et ne sera sans doute plus jamais aussi limpide et dense, si l'on ose juxtaposer ces termes, que celui d'Einstein. Paradoxalement, seul le récent *1791, la dernière année de Mozart* de H. C. Robbins Landon pourrait lui être comparé *dans un tout autre genre*, parce que de ce genre, il vise et approche, lui aussi, l'entéléchie (66). Sa facture beaucoup plus moderne — d'une évidence musicologique plus actuelle — tient en partie au fait qu'il se situe à mi-chemin entre l'enquête d'Einstein sur le *Köchel* et le *haut point de vue* de son Mozart. Il se pourrait en effet qu'à l'heure présente, et pour des raisons qui tiennent au recul tout ensemble des humanités et de l'humanisme, l'âge de la *synthèse* soit passé (67). Mais ni l'essai de Landon ni le Mozart d'Einstein ne remplaceront jamais les deux outils fondamentaux d'une vraie connaissance mozartienne que sont — hors le *Köchel*, et telle biographie — l'édition complète de sa correspondance, enfin en cours de traduction française (68), et l'édition complète et scientifique des partitions, que l'éditeur Bärenreiter devrait achever et présenter en souscription pour le bicentenaire de la mort de Mozart. C'est aussi grâce à cette célébration qu'est réédité le présent livre, dans l'impeccable traduction de Jacques Delalande, indisponible depuis près de trente ans.

*

Hegel, découvrant que l'homme grec ressemblait à ses œuvres d'art, avait formulé l'idéal de la « belle individualité ». Burckhardt et Einstein auraient pu dire qu'ils recherchaient pour leur part « la belle synthèse », celle qui, sur les sommets de l'écriture, réunit la pensée, la mémoire et la vie ; celle qui, tenant de multiples façons « les deux bouts de la chaîne », tout en prenant « le temps de faire plus court » — pour citer Pascal, génie qui n'est pas sans point commun avec Mozart — réalise l'équilibre parfait de l'enquête patiente, du travail sur le style et de la réflexion. « L'attitude du savant envers la musique, l'ancienne, la nouvelle, et la plus récente, doit dépasser le simple respect pour la matière première de ses observations. Ce doit être de l'amour... Que serait un historien dénué d'amour, de capacité de différencier, et de sens de la grandeur ? » écrivait notre auteur, dans un article (69). Est-ce à dire qu'il faille parler de la *grandeur* d'Einstein ? Il aurait certainement refusé ce mot, l'aurait jugé excessif. D'ailleurs Burckhardt, dans son fameux cours, précise que « les représentants des différentes sciences historiques ne semblent pas pouvoir prétendre à ces honneurs » (70) qui demeurent l'apanage des poètes, des artistes, et de quelques élus de l'Histoire. Quel juste terme employer alors, pour dire le *dernier mot* sur Alfred Einstein, sinon celui dont Werner Jaeger, rappelant que « la véritable noblesse n'est jamais un pur privilège, [qu']elle correspond à un certain danger que l'on accepte » faisait l'idéal de sa *Paideia* : L'« arête » des Grecs, l'*excellence*.

PIERRE-ANTOINE HURÉ

Je tiens à remercier Erik Kocevar, pour son aide lors de la préparation de cette préface, ainsi que Jean Gribenski et Philippe Autexier, qui ont bien voulu la relire et m'ont apporté d'utiles précisions. Surtout, j'exprime ma gratitude à Michel Orcel pour sa vigilante amitié.

NOTES

(1) C'est par cette anecdote que débute l'essai d'Erwin Panofsky, « L'Histoire de l'art, discipline humaniste », publié à Princeton en 1940, et repris en ouverture à *L'Œuvre d'art et ses significations/Essais sur les arts visuels*, (Paris, 1969).

(2) 1. Articles *Einstein* du *Grove's*, du *Riemann* et de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; 2. Erich Hertzmann (*The Musical Quarterly*, juillet 1941) et Otto Kinkelday (*Notes*, décembre 1950); 3. Hans F. Redlich (*Die Musikforschung*), Curt Sachs (*Journal of the American Musicological Society*), Manfred Bukofzer (*Acta Musicologica*), tous publiés en 1952.

(3) On regrette que la célébrité d'Alexandre von Humboldt (1769-1859) ait éclipsé, en France du moins, la figure tout aussi remarquable de son frère aîné Wilhelm (1767-1835). Philosophe, juriste, philologue, polyglotte — il pratiquait les langues européennes et parvint à connaître le basque, le sanskrit, le chinois, le birman, le japonais et les langues amérindiennes —, fondateur de la linguistique comparative, il sut, comme son ami Goethe, lier la pensée et l'action, et travailla avec intégrité et clairvoyance à réformer la société de son temps. On ne donnera que deux exemples de son exceptionnelle probité. S'étant rendu à Paris, enthousiaste, à vingt-deux ans, pour assister à la Révolution française, il n'hésita pas à critiquer sévèrement la constitution révolutionnaire, déchainant une vive polémique. Nommé ministre de l'Intérieur de Prusse, il n'hésita pas à encourir très vite, en 1819, une spectaculaire disgrâce.

(4) Lors de sa défaite à Iéna, en 1806, Frédéric Guillaume III se serait écrié : « Il faut que l'État prussien compense par des forces spirituelles la puissance matérielle qu'il a perdue. » Humboldt, chargé de créer la nouvelle université, qui devait être le symbole du renouveau national, s'inspira des projets de Fichte, Schelling et Schleiermacher, tout en restant plus proche des conceptions libérales de ce dernier que de l'autoritarisme de l'auteur du *Discours à la nation allemande*. La scission des deux Allemagnes reléguera en R.D.A. la *Humboldt Universität*, la R.F.A. créant pour sa part la *Freie Universität Berlin* (l'Université libre de Berlin). Mais les deux universités viennent de se réassocier sous le nom de leur fondateur.

(5) Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, Paris, 1967, p. 182.

(6) Nietzsche fut nommé en février 1869 « prof. extr. ord. de philologie classique » à l'Université de Bâle — c'est-à-dire professeur associé, par rapport à l'*ordinarius* qui était professeur en titre. Il avait vingt-quatre ans et n'avait publié dans le *Rheinisches Museum für Philologie* de son maître Ritschl que deux articles, sur Théognis de Mégare et Diogène Laërce. Mais l'excellence de ces travaux lui valut d'être promu docteur, à l'unanimité, par la Faculté de Leipzig. Il fallait en effet un doctorat pour enseigner à Bâle, et, pour la même raison, Nietzsche dut renoncer à la nationalité prussienne. Il n'en prit jamais d'autre, et resta apatride, se considérant comme Européen. Lorsque, dix ans plus tard, en 1879, il remit sa démission pour raison de santé, troubles oculaires et maux de tête incessants, la ville de Bâle et son université, pourtant peu fortunées, s'unirent à quelques admirateurs du philosophe pour lui verser jusqu'à la fin de sa vie une rente égale aux deux

tiers de son traitement. Nietzsche put ainsi poursuivre son œuvre impetive, et sa critique de l'étroitesse de vue de la philologie classique et de son enseignement. Cf. Kurt von Janz, *Nietzsche*, tomes I et II (Paris, 1984).

(7) Jacob Burckhardt (1818-1897). Ses œuvres complètes ont été regroupées en quatorze volumes, publiés à Bâle au début des années 1930. Seuls deux ouvrages sont couramment disponibles en traduction française : *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (Paris, 1966) et les *Considérations sur l'histoire universelle* (Paris, 1971). On souhaiterait voir traduites son *Histoire de la civilisation grecque* (notes de cours publiées en 1898) et sa biographie par Werner Kaegi (Bâle, 1947-1956).

(8) *Grösse in der Musik* (Kassel, 1980). Mais la mention est absente de l'édition anglaise qui l'a précédé (*Greatness in Music*, New York, Oxford University Press, 1941). Alfred Einstein n'était pas coutumier de la dédicace. La seule que nous lui connaissions, outre celle-ci, figure sur l'édition allemande de son *Mozart* : « Meinen drei Damen : Hertha, Eva, Bertha » (A mes trois Dames...). Parut-elle trop naïve ? Elle fut oubliée dans l'édition française de 1954.

(9) Ce cours constitue désormais le chapitre 5 (« L'individu et l'universel ») de la version française des *Considérations*, op. cit.

(10) Cf. Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée* (Paris, 1858, pp. 181 à 185).

(11) L'Histoire était alors liée aux luttes patriotiques, aux enjeux nationaux, surtout dans l'Allemagne à la recherche de son unité. Mais Burckhardt se distingue de son maître Ranke et de l'école allemande (représentée par Droysen, Mommsen et Treitschke) à la fois par son pessimisme et sa vision artiste de l'histoire. Il fut le premier à introduire la culture aux côtés de l'État et de la religion, comme troisième puissance déterminant une société. S'il négligea l'économie et s'il ne traita pas ses sujets de façon exhaustive, l'originalité de ses vues et la sûreté de ses synthèses gardent toute leur valeur. Cf. la préface de Robert Klein à *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, op. cit.

(12) Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), dont le premier ouvrage — *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*, Göttingen, 1774 — réclamait un enseignement de la musique à l'université de cette ville.

(13) Cette université avait été fondée en 1737 par la famille royale de Hanovre pour rivaliser avec la puissance prussienne. Son premier curateur, le baron de Münchhausen, remplaça l'enseignement traditionnel (droit, rhétorique, théologie et scolastique), modelé sur la Sorbonne, par des études pratiques en collaboration avec l'Académie des Sciences, créée à Göttingen en 1742. L'élite de la jeunesse allemande rallia la nouvelle université — notamment, en 1787, les frères Humboldt.

(14) On pourrait en dire autant de la plupart des disciplines. Cf. le témoignage d'Erwin Panofsky : « But the fact remains that at the time of the great Exodus in the 1930's the German-speaking countries still held the leading position in the history of art [...] » (« The History of Art », in *The Cultural Migration*, Pennsylvania, 1953, p. 85).

(15) Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (Leipzig, 1834, pp. 255-256). Nous avons repris en partie la traduction de François Fejtő, in *Henri Heine*, Paris, 1981, biographie qui a l'agaçant défaut de ne jamais indiquer la référence des textes cités.

(16) Werner Jaeger (1888-1961), formé par Hermann Diels — l'inlassable éditeur des fragments grecs —, se fit remarquer en publiant à vingt-quatre ans une *Histoire de la formation de la Métaphysique d'Aristote*, établissant que cette œuvre était en fait essentiellement constituée de fragments de cours, d'époques diverses. La ville de Bâle lui offrit deux ans plus tard la chaire qu'avait occupée Nietzsche. Il succéda par la suite, à Berlin, au grand helléniste Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, lequel, très jeune (il avait quatre ans de moins que Nietzsche), s'était illustré en attaquant furieusement *La Naissance de la tragédie* dans un pamphlet qui défendait l'orthodoxie philologique — et Otto Jahn, le biographe de Mozart dont il sera question plus loin dans cette préface. Les écrits de Jaeger portant sur l'humanisme ont été rassemblés dans *Humanistische Reden und Vorträge* (Berlin, 1960) — dont on souhaite la traduction.

(17) Panofsky rapporte que le directeur de l'Institute of Fine Arts de New York disait avec humour « Hitler is my best friend : he shakes the tree and I collect the apples » (*The Cultural Migration*, op. cit., p. 95).

(18) *Id.*, p. 83.

(19) Erwin Panofsky s'établit aux États-Unis avec sa famille en 1934. Il anima, à partir de 1935, les recherches iconologiques de l'« Institute for Advanced Studies », à Princeton. On verra par la suite qu'Alfred Einstein reçut en 1947 un doctorat *honoris causa* de la célèbre université, et que son œuvre majeure, *The Italian Madrigal*, fut publiée deux ans plus tard aux Presses Universitaires de Princeton. Si Panofsky semble ignorer la musique, entérinant la traditionnelle coupure qui sépare celle-ci des Beaux-Arts, Alfred Einstein en revanche s'intéressait vivement à l'histoire de l'art. Étant le cousin d'Albert Einstein, mascotte de cette université (que la vogue de la physique quantique contribuait cependant à marginaliser), on imagine mal qu'il n'ait pas eu l'occasion de sympathiser avec son compatriote et collègue d'exil Panofsky, également renommé et porteur de l'héritage d'Aby Warburg (Cf. Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, 1990 ; il semble qu'à la page 17 de sa préface riche d'informations, Eveline Pinto attribue à Alexandre de Humboldt un mérite de son frère Wilhelm, confirmant notre observation, note 3). Curt Sachs, autre éminent musicologue, ami d'Einstein, a tenté une approche comparative du développement des styles, dans les arts visuels et sonores, qui mériterait d'être traduite (*The Commonwealth of Art*, New York, 1946, avec en sous-titre — cité de mémoire — « L'apollinien et le dyonisiaque dans les arts »).

(20) A l'origine, dans la Grèce antique, *cosmos* signifiait ordre, parure, beauté ; et *paideia* éducation, tradition, culture. Cf. Werner Jaeger, *Paideia : La Formation de l'homme grec* (Paris, 1964).

(21) Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », in *L'Œuvre et ses significations*, op. cit., pp. 27 à 31.

(22) H. C. Robbins Landon dédie le dernier chapitre de son *1791, La dernière année de la vie de Mozart* à une réhabilitation de Constance. Mais contrairement au reste de ce livre remarquable, elle ne nous convainc pas, car elle n'apporte pas de preuve décisive. L'auteur a certes raison de s'en prendre à l'interprétation excessivement « leopoldienne » d'Hermann Abert, mais il penche lui-même du côté inverse. Lorsque Vincent Novello, cité comme témoin par Robbins Landon, consigne dans son carnet la visite que son épouse et lui rendirent à Constance en 1828, il note entre parenthèses — et en contrepoint à l'émotion et aux pleurs qui semblent brouiller les facultés de sa

femme — ce trait relatif à la veuve de Mozart : « ... bien que n'étant pas tout à fait aussi enthousiaste (envers son illustre époux) que je l'aurais cru chez quelqu'un de " si proche et si cher " » (p. 190). Einstein, quant à lui, relève que le couple fut sexuellement heureux ; mais comme il seyait à sa discrétion et à son époque, il emploie toujours le terme de « sensualité », là où nous parlons tout crûment de « sexe » aujourd'hui : « Mozart était lié à sa femme par un charme sensuel dont quelques passages des dernières lettres donnent un témoignage expressif ; d'autres témoignages du même ordre ont été effacés et détruits » (p. 96).

(23) *La Musique romantique* (Paris, 1959). Ce livre, également traduit par Jacques Delalande, est actuellement le numéro 86 de la collection TEL.

(24) Ce fait est souligné par Einstein, dans *La Musique romantique*, p. 96. Il se réfère à l'étude de Gerhard Herz, *J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik* (Cassel, 1935), et donne une image moins « puriste » de Mendelssohn que le *Grove's* (Londres, 1954, vol. V, p. 679). Alberto Basso dans son volumineux *J.S. Bach* (Paris, 1984) ignore ce problème lorsqu'il parle de « la représentation historique de la Matthäus-Passion, à Berlin, le 11 mars 1829 », vol. I, p. 72, et de même vol. II, p. 526.

(25) *Mozart in Retrospect*, Londres, 1970. Nous lui devons un grand nombre de précisions.

(26) Ce qui semble vérifier la remarque d'Alfred Einstein dans *Greatness in Music* (op. cit.) : « Mozart a été le mieux compris et aimé dans le pays qu'il aimait le moins personnellement... par la nation dont le goût et l'attachement à la tradition sont les plus grands, la nation française [...] En revanche, Mozart est le compositeur le plus incompréhensible et le plus étranger à l'autre " sorella latina ", l'italienne. Si Bach est dans une certaine mesure accepté en Italie, et même Beethoven, même... Brahms, et certes Wagner, Mozart y est inconcevable. Non en dépit, mais à cause du fait qu'il a écrit trois de ses chefs-d'œuvre sur des livrets en langue italienne. Ils n'eurent pas de succès en Italie de leur temps ; ils n'y en ont pas aujourd'hui. C'est à peine si l'on peut lire un mot raisonnable sur Mozart dans toute la littérature musicale de ce pays, parce qu'il " laisse froid " les Italiens dans le sens le plus littéral du terme. Dans les lettres de Verdi, le nom de Mozart n'apparaît [que deux fois] », etc. (p. 29). Michel Orcel nous fait cependant remarquer que ce jugement devrait être nuancé : d'une part les Français massacrèrent souvent les opéras de Mozart (*La Flûte enchantée* devenant *les Mystères d'Isis*, etc.), par ailleurs les compositeurs italiens d'opéra appartenant à la génération romantique sont souvent d'une origine plus modeste et se sont formés de façon plus hétérodoxe que leurs devanciers. L'exemple le plus frappant en est justement Verdi, qui cultive volontairement une apparente « inculture ». Si l'on ne trouve que deux fois le nom de Mozart dans le *Copialettere* (Milan, 1913), les prédécesseurs italiens du compositeur n'y figurent guère davantage : Donizetti cinq fois, Bellini six, Rossini en revanche bien plus souvent.

(27) Cf. Robbins Landon, *1791*, op. cit., chapitre 12 : « Mythes et théories », pp. 171 à 180. Le musicologue donne pour la plus probable la thèse que développe le médecin Peter J. Davies dans son essai « Mozart's Illnesses and Death » (*Musical Times*, 1984). Il n'en confirme pas moins la confession de Salieri qui servit de base à l'*Amadeus* de Peter Shaffer (mais avant lui au *Mozart et Salieri* de Pouchkine, que l'auteur ne mentionne pas, et qui est pourtant bien plus que le *Mozart* de Hildesheimer à l'origine d'*Amadeus* !); et surtout il rapporte le suicide de Franz Hofdemel, ami et frère de loge de

Mozart, qui, le lendemain de la mort de celui-ci, « dans un véritable bain de sang, [...] mutila à vie (son épouse enceinte), à coups de rasoir au visage et à la gorge, avant de se donner la mort » (p. 179). Or au chapitre 10, traitant de *La Flûte enchantée*, l'auteur évoque en passant l'hypothèse également ancienne du « meurtre rituel », ainsi rebaptisé par « trois médecins allemands dans un livre intitulé *Mozarts Tod*, publié en 1971 » (dont il ne donne pas la référence). En effet le serment des francs-maçons comprenait l'engagement au secret absolu, sous peine de mort. Comme *La Flûte enchantée*, à l'évidence, met en scène publiquement, et même de façon populaire, nombre de traits maçonniques, et que d'autre part Mozart (cf. Nissen, cité p. 151) se prétendait empoisonné, on a bien sûr émis l'hypothèse que Hofdemel aurait été commandité pour exécuter la sentence. Robbins Landon rapporte par ailleurs (p. 177) : « Le docteur Davies avance une hypothèse intéressante : Mozart aurait contracté sa maladie finale chez les francs-maçons en assistant à une tenue le 18 novembre 1791 (il y avait alors une épidémie à Vienne, comme en témoignent de nombreuses sources) ». Dès lors, pourquoi Mozart n'aurait-il pas été empoisonné, lors ou à l'issue de cette tenue ? Mozart n'était pas d'un caractère méfiant, mais on imagine fort bien la maçonnerie imposant ce « devoir » à l'un des amis du musicien, pour que celui-ci ne se méfie pas, ni ne soupçonne l'empoisonnement. Robbins Landon réfute cette thèse par deux arguments : 1. Schikadener, maçon de Ratisbonne, ne fut pas tué — Mais la *Flûte* ayant été jouée à Vienne, on peut concevoir que la loge de Vienne ait seulement décidé la mort de son affilié, ou qu'il lui suffisait de tuer l'un des deux coupables, ou que tuer les deux eût risqué d'éveiller les soupçons en un temps où, l'auteur le rappelle par ailleurs, la maçonnerie commençait à se sentir menacée. 2. « La propre loge de Mozart, *Zur gekrönten Hoffnung*, organisa une tenue funèbre pour son compositeur, imprima l'oraison funèbre la plus importante, ainsi que la cantate maçonnique (K. 623) que Mozart avait composée juste avant sa mort. » — Mais là encore, l'argument ne nous semble pas déterminant, car on imagine très bien la loge décidant, à la fois pour rendre un jugement équitable, et pour préserver la sentence de tout soupçon, d'honorer Mozart tout en le condamnant. Il ne s'agit pas pour nous d'épouser cette thèse, mais de montrer qu'à récuser trop vite certaines hypothèses, l'auteur risque de faire passer pour objectives, auprès du lecteur, ses préférences personnelles. Cf. de même note 54.

(28) *Lettres... sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et de Considérations sur Métastase...* (Paris, 1814).

(29) Le grand biographe anglais de Wagner, Ernest Newman, traite ainsi Otto Jahn de « philistin » et qualifie l'article qu'il écrivit sur *Tannhäuser* de « monument de stupidité, même pour un "classique" de cette époque » (cf. *The Life of Richard Wagner*, volume II, p. 399). Avant de découvrir Wagner, Nietzsche apprécia Jahn, dont il fut l'étudiant, dans la mesure où, comme lui-même, il était passionné de musique, puis il le renia dans *La Naissance de la tragédie*, l'accusant de « travestir (sa) grossièreté sous un voile trompeur » : celui de la beauté (Édition Colli et Montinari, vol. I, Paris, 1977, p. 131). Mais l'antagonisme wagnérien de Jahn n'est pas seul en cause, car Burckhardt professait un dégoût semblable, ce qui n'empêcha pas Nietzsche de lui garder toute son admirative sympathie. Les insidieuses menées de Jahn contre Ritschl, aboutissant au départ de celui-ci de l'université de Bonn pour celle de Leipzig — où le retrouvera Nietzsche (bien plus qu'il ne le « suivra », comme le dit Newman, *op. cit.*, vol. IV, p. 175) — constituent une autre

« charge » contre ce magister dont la conception de l'enseignement semble avoir été, contrairement à celle de Ritschl, traditionnelle et directive (cf. Otto Ribbeck, F.W. Ritschl : *Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie*, reprint Osnabrück, 1969, vol. II, p. 333 sq.).

(30) C'est à la discipline rigoureuse de ce collègue que Nietzsche doit une part de son excellence. On en trouvera une description dans Curt von Janz, *Nietzsche*, vol. I, Paris, 1984, p. 53 sq.

(31) Cf. *La Musique romantique*, p. 101, où Einstein commente ainsi la citation qui précède : « Cette définition [...] vise manifestement les représentants de l'école néo-romantique, Liszt, Wagner et peut-être Berlioz, lesquels, aux yeux de Jahn, étaient des exhibitionnistes étalant leurs sentiments dans toute leur nudité au lieu d'en discipliner et d'en ennoblir l'expression par la vertu de la forme. De fait, Jahn a discerné la nature profonde de Mozart mieux que bien des Romantiques et nombreux sont, dans l'œuvre de ce dernier, les traits que l'on peut regarder comme "romantiques" ou du moins pré-romantiques : ainsi cette mélancolie qui, clairement évidente dans l'andante en fa dièse mineur du *Concerto pour piano en la majeur* (K. 488), forme aussi parfois le fond de mouvements tels que le mode majeur les revêt d'une apparente sérénité ; ou encore cet incomparable sens qu'il possédait des sonorités, sans pour autant les avoir jamais utilisées pour elles-mêmes, mais comme ressources expressives. »

(32) Otto Jahn, W.A. Mozart (Leipzig, 1856). Nous traduisons d'après l'édition anglaise de Pauline Townsend, Londres, 1882, pp. I et II de l'introduction.

(33) Cf. note 29.

(34) Otto Erich Deutsch, « Aus Köchels Jugendtagen », in Engel, *Mélanges*, Kassel 1964.

(35) Heinz Schöny, « Ludwig Ritter von Köchel », in Adler, *Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, janvier-février 1957. Nous les devons à l'amabilité de Geneviève Geffray, actuellement résidente au *Mozarteum* pour la traduction de la correspondance de Mozart.

(36) C'est d'autant moins probable que les découvertes botaniques de Köchel — *Koechla mitis*, et autres *Bupleurum Koecheli* — se limitèrent aux environs de Vienne.

(37) Eduard Castle, *Lenau und die Familie Löwenthal*, Leipzig, 1906.

(38) T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, W.A. Mozart : *sa vie musicale et son œuvre*, 2 premiers volumes, Paris, 1912. Les citations sont extraites de l'« Introduction » de Wyzewa. Si l'on en croit le témoignage d'Adolphe Boschot rapporté par Marc Pincherle (in « In memoriam Georges de Saint-Foix », *Revue de Musicologie*, Paris, 1954) Saint-Foix aurait rejoint Wyzewa et Boschot juste après la fondation de la Société Mozart, contrairement à ce qu'affirment la nouvelle édition du *Grove's Dictionary* et Alain Pâris, dans sa préface à la réédition de l'ouvrage de Wyzewa (Paris, 1986).

(39) Cf. note 58.

(40) Cette photo accompagne l'hommage d'Otto Kinkeldey dans *Notes, op. cit.* Albert Einstein avait reçu le prix Nobel en 1921. Il est permis de penser que si ce prix existait en musicologie, Alfred Einstein l'eût obtenu pendant ses années d'exil, pour l'ensemble de son œuvre, ses services rendus à la cause de Mozart, et pour son chef-d'œuvre *The Italian Madrigal*.

(41) Au moment de remettre cette préface, nous avons pu consulter la biographie de Ronald Clark (*Einstein/The Life and Times*, Londres, 1973) où

l'on trouve, face à la p. 256, un arbre généalogique d'Albert Einstein, qui, malheureusement, ne mentionne pas les collatéraux. Michel Biezunski, « éditeur » de la correspondance française d'Einstein, nous indique qu'il a remarqué dans la correspondance du savant deux occurrences relatives à son cousin Alfred. On tirerait certainement quelques informations intéressantes d'une considération un peu systématique des biographies et des archives d'Albert Einstein.

(42) Publiée par Breitkopf et Härtel en 1905, dans le cadre des « Publications de la Société Internationale de Musique ».

(43) C'est ce que laisse entendre Carl Dalhaus dans la préface à la nouvelle édition allemande de *Grösse in der Musik*, Cassel 1980, p. 12. Mais il y avait aussi, à l'époque, une bourgeoisie juive qui se considérait comme absolument allemande. Qu'en était-il dans l'université (si l'on songe que les mesures prises contre les juifs ont touché près du quart des intellectuels et scientifiques allemands)? Nous n'avons pas eu la possibilité de vérifier ce point.

(44) Adolf Busch (1891-1952), soliste et fondateur du Quatuor Busch (qui a laissé parmi les plus beaux enregistrements de musique de chambre) était alors le premier violoniste d'Allemagne, unanimement considéré comme le successeur de Joseph Joachim, dont il occupait la chaire de « haute interprétation du violon » à l'École Royale de Musique de Berlin. Son frère Fritz (1890-1951), directeur de l'Opéra de Dresde, était appelé à l'Opéra de Berlin pour y prendre la place du juif Bruno Walter. Les deux frères annulèrent leurs concerts et quittèrent l'Allemagne dès l'annonce des mesures anti-juives, malgré des télégrammes de Goebbels cherchant à les retenir. Ils allaient fonder, l'un le Festival de musique de chambre de Marlboro aux États-Unis, l'autre le Festival de Glyndebourne en Grande-Bretagne. Mais leur vie et leur carrière furent minées par cette rupture qu'ils « intériorisèrent », sans pouvoir la surmonter. On souhaiterait qu'un Jérôme Spycket nous donne une biographie de cette famille exemplaire, d'origine très modeste. Ils étaient sept enfants, qui jouaient tous les dimanches pour les noces des villages. Presque tous devinrent de grands artistes.

(45) W. A. Mozart, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke / Nachdruck der dritten, von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage*. Leipzig, 1980, p. XXXIX ; et p. XLVII pour la citation suivante.

(46) La neuvième édition en préparation au Mozarteum de Salzburg est loin d'être achevée. Tout comme la précédente, elle ne semble pas devoir modifier de façon fondamentale la révision d'Einstein. Celui-ci était le premier conscient qu'il fallait rectifier son travail à mesure des découvertes musicologiques. Il publia dans *Music Review*, de novembre 1940 à novembre 1941, puis en février 1943 et en novembre 1945, une série de corrections qui furent incluses dans la réédition de l'ouvrage, en 1947. Cependant les travaux scientifiques d'Alan Tyson (*Mozart's Autographs*, Oxford, 1988), qui analyse les filigranes sur ordinateur, semblent à même de bouleverser ce *statu quo*. Peut-être annoncent-ils une quatrième génération d'études mozartiennes...

(47) Nous pensons à l'introduction de son *Mozart*, dans laquelle Otto Jahn assure avec emphase Hartenstein de ses compétences à la fois philologiques et musicales : « [...] je puis me vanter non seulement d'une parfaite connaissance des œuvres de Mozart — à quelques exceptions près, de peu d'importance — mais aussi d'avoir eu l'heureux avantage d'en étudier le plus grand nombre dans les propres manuscrits de Mozart » Ou encore « Vous sourirez peut-être du zèle du "philologue" qui se trahit dans d'aussi

minuscules détails. Fort bien. Je m'en tiens à mon expertise, et vous verrez qu'à l'occasion vous ne la trouverez pas mal appropriée. » Mais cette exultation n'est-elle pas le contrecoup d'une lourde et durable angoisse, face à un travail dont il ne mesure que progressivement l'ampleur, non sans effroi pour lui-même et vis-à-vis de son éditeur — comme le laisse voir sa correspondance ? (Cf. *Otto Jahn in seinen Briefen*, Leipzig, 1913).

(48) *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, 1885-1892 (traduction de *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Berlin, 1933).

(49) Auteur d'un remarquable ouvrage sur *La Musique baroque* (Paris, 1982), Manfred Bukofzer (1910-1955), musicologue d'origine allemande, disciple et ami d'Alfred Einstein, disparut prématurément. Il enseignait depuis 1940 à l'université de Berkeley.

(50) Le compositeur Jean Loubier nous a suggéré à ce propos, lors d'émissions radiophoniques, quelques formulations qui ne sont pas sans intérêt pédagogique. Mozart, à l'âge où l'esprit est encore vierge, reçut au travers de l'enseignement de son père l'impression de ce qu'on pourrait appeler le « bons sens » musical de l'époque : c'est le goût de la musique dite « galante », une musique essentiellement homophone, ou pour employer une image, le règne du « tous pour un ». Dans la musique galante, il y a en effet une voix, une mélodie qui domine, et toutes les autres servent de faire-valoir, ne prennent la liberté de s'en écarter que pour mieux y revenir en assurant la prééminence de cette maîtresse voix. Nous retrouvons le concept d'il filo que Leopold serine à Wolfgang dans leur première correspondance. Ainsi formé, Mozart ne pouvait qu'être réservé face à une technique d'écriture alors considérée comme archaïque : le style sévère du contrepoint. On pourrait également en donner l'intuition par une image : celle du « chacun pour soi et Dieu pour tous ». Toutes les voix ont la même importance et chacune suit son chemin — c'est le chacun pour soi. Si, de cette conversation où tous parlent de concert mais chacun doit rester audible séparément, il résulte un discours intelligible et cohérent, alors Dieu est avec tous (qu'on écoute par exemple le *Ricercare* à six voix de *L'Offrande musicale* de J.-S. Bach !). Tout archaïque que semblait à l'époque ce style sévère, il était de bon ton de l'étudier un peu pour en mâtinier le style galant, dans les œuvres destinées à l'église. Mozart y fut rétif tant qu'il n'eut affaire qu'aux fugues de Leopold (venant après des airs de style bouffé et léger, la polyphonie pauvre et conventionnelle du « *Fac ut ardeat* » du *Stabat Mater* de Pergolèse nous fournit l'exemple de ce que pouvait être cette juxtaposition des styles au XVIII^e siècle). En revanche, Mozart progressa, dans le style savant, et, partant, dans la synthèse des deux genres, dès que van Swieten lui fit découvrir les fugues de Bach (cf. pp. 197 et 199).

(51) Cf. par exemple le portrait du poète Wieland, pp. 31-32.

(52) Par des formules telles que « jusques et y compris Einstein » (p. 40) : « même Einstein » (p. 74), etc.

(53) *Sir Andrew Marbot*, Paris 1984. Ce livre, traduit par Martin Kaltenacker, avait paru en Allemagne en 1981. Encore Hildesheimer entretient-il le doute, cf. par exemple Bertrand d'Astorg, *L'Interdit majeur*, Paris, 1990, pp. 98 et 99.

(54) On remarquera que les propos « déconcertants » de Mozart sont d'un ordre plus scatologique que sexuel — c'est-à-dire lié aux besoins physiologiques que les conditions de propreté de l'époque ne permettaient pas d'ignorer

comme aujourd'hui. S'il fallait « faire avec », autant que ce fût avec humour — Einstein le rappelle à propos des « jeux de princes » de « Madame », p. 42 et 105. Un analyste aigu de notre société, Milan Kundera, a ironisé en ces termes sur ce « refoulement » : « Les cuvettes des water modernes se dressent au-dessus du sol comme la fleur blanche du nénuphar. L'architecte fait l'impossible pour que le corps oublie sa misère et que l'homme ignore ce que deviennent les déjections de ses entrailles quand l'eau tirée du réservoir les chasse en gargouillant. Les tuyaux des égouts, bien que leurs tentacules viennent jusque dans nos appartements, sont soigneusement dissimulés à nos regards et nous ignorons tout des invisibles Venises de merde sur lesquelles sont bâtis nos cabinets de toilette, nos chambres à coucher, nos salles de bal et nos parlements » (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, 1984, p. 197). S'agissant de l'aspect « en marge des normes » de la sexualité de Mozart, on pense aux remarques d'Hildesheimer, qui restent autant de conjectures : « Mozart [...] à la fin de sa vie vraisemblablement (se livrait) à la débauche » (p. 23 — mais n'est-ce pas encore un méfait de ces « identifications » et « projections » de biographe que dénonce Hildesheimer ?) ; ou : « la Bâsle fut probablement la première maîtresse de Mozart ». Dans un domaine connexe, Robbins Landon écrit p. 32 de 1791, *op. cit.* : « Il n'existe pas le moindre indice montrant que Mozart s'adonnait aux jeux d'argent » ; et il ajoute en note, en parlant d'un « infâme article » publié dans le *Morgen Post* de Vienne le 28 janvier 1856 : « Deutsch lui-même s'est laissé prendre par cette gigantesque supercherie. » On rêve de biographies qui, sur les points litigieux, sépareraient clairement les faits de leurs interprétations possibles, sans présenter comme objectives les préférences personnelles de l'auteur (ceci vaut également pour Robbins Landon, cf. nos notes 22 et 27 — soit dit très humblement).

(55) « The German language unfortunately permits a fairly trivial thought to declaim from behind a woolen curtain of apparent profundity and, conversely, a multitude of meanings to lurk behind one term. » (Erwin Panofsky, « The History of Art » in *The Cultural Migration*, *op. cit.*, p. 92).

(56) « [...] la plupart du temps, le fait de mesurer le génie est encore tenu pour un sacrilège. » Einstein place cet extrait de l'aphorisme 548 d'*Aurore en exergue* à la seconde partie « *Unquestionable Greatness* » de *Greatness in Music*, *op. cit.* Précisons que le sens de cet aphorisme n'a rien à voir avec la façon dont Hildesheimer se permet de traiter par trois fois Rilke de « pseudo-génie », p. 55 (« La discipline privilégiée du pseudo-génie est la littérature, car c'est le type de langage qui lui permet le mieux d'exprimer son immense prétention, et c'est donc également son discours qui trahit son imposture » — on croit rêver ! L'une des parades fréquentes d'Hildesheimer consiste à reprocher aux autres ses propres défauts), p. 56, p. 58, et de railler p. 110 « son sérieux imperturbable ». En effet, tout l'aphorisme de Nietzsche, et la conception de la grandeur qu'il y développe — « la force qu'un génie applique non à des œuvres mais à soi-même en tant qu'œuvre, c'est-à-dire à son propre domptage, à la purification de son imagination, à l'ordonnance et au choix dans l'affluence de ses tâches et de ses inspirations » (traduction Julien Hervé, Paris 1970) — pourraient passer pour un hommage rendu à Rilke.

(57) Cf. *Rediscoveries in Art, some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres 1976, en particulier pp. 3-23, qui aborde le problème « *Hierarchies and Subversion* » — titre de son premier chapitre — d'une façon qui n'est pas sans rappeler le début de *Greatness in Music*. On

relève dans l'introduction de Haskell cette remarque extraordinaire, qui invalide la notion de chef-d'œuvre et sa prétendue pérennité : « L'argument selon lequel les meilleurs artistes n'ont pas été affectés par les changements de goût peut se réduire en dernière analyse à la proposition selon laquelle Raphaël, Titien et Rubens n'ont jamais été longtemps boudés par la frange la plus éclairée des connaisseurs, depuis leur mort » (p. 4).

(58) On est surpris de trouver dans la préface d'Otto Jahn des affirmations telles que « De votre part, mon cher ami, je ne requiers que la confiance en mon honnêteté scrupuleuse quant à cette matière (les lettres de Mozart), et j'espère que ce livre inspirera au lecteur le sentiment de l'exactitude de mes transcriptions. Il va sans dire que je n'ai pas fait la moindre altération dans le style ni les expressions de ces lettres » (p. XIX, édition anglaise, *op. cit.*). On pourrait croire que Jahn ne jure ainsi que des lettres qu'il veut bien citer. Mais il renchérit pp. XXI et XXII : « Le traitement des faits historiques, à la fois dans leur ensemble et leur détail, a ses propres sentiers balisés et sûrs. Son objet final est la vérité, et mon unique préoccupation a été de découvrir et d'établir la vérité. Nulle considération d'un autre ordre ne m'a conduit à dissimuler quoi que ce soit d'essentiel ou d'important pour la compréhension due à Mozart en tant qu'homme et artiste [nous soulignons] ; je n'ai pas davantage eu la tentation de passer sous silence des points qui eussent été à son désavantage. [...] Ce fut pour moi un plaisir, à mesure qu'avancait mon travail, de sentir que mon admiration, mon estime et mon amour ne cessaient de grandir envers Mozart ; mais en aucun cas je ne me représenterai son caractère sous la forme d'une apologie. Je suis fermement convaincu qu'on fait du tort aux grands hommes en masquant ou en escamotant leurs défauts [id.] ; nous les servons mieux en nous efforçant de les faire comprendre juste comme ils furent. » S'agit-il de ce qu'en psychanalyse on appelle une dénégation ?

(59) La *catharsis*, la grande purgation ludique tentée par Hildesheimer pourrait être extrêmement salubre, si ses instruments n'étaient trop « mousse », comme dit joliment Pascal, pour « l'intégrisme » qu'il professe par ailleurs. Et s'il ne fournissait lui-même avec une telle prodigalité le bétisier général qu'il entend réformer. Ainsi p. 22 : « A l'heure actuelle, celui qui vit encore dans un taudis le veut bien », p. 23 : « à la fin vraisemblablement (Mozart se livrait) à la débauche », que nous avons déjà mentionné à la note 54. Jusqu'à cette phrase incompréhensible — parmi tant d'autres — « Dans certains quartiers la puanteur devait être intolérable, et l'on se demande si dans ces conditions Mozart utilisait le "petit coin", comme, c'est prouvé [?], il le faisait en d'autres circonstances ». — Ce qui 1. est proprement passionnant 2. en l'absence de référence, est aussi prouvé qu'« Homo lave plus blanc » grâce à l'« examen fenêtre » (Mais il y a tant de *marketing* dans l'approche d'Hildesheimer, lui-même lancé comme une savonnette...). « C'est peut-être la difficulté, dans un monde où abonde la demi-science outrecuidante : l'esthétique de la réception n'est pas une discipline pour [lecteurs] pressés », note Jean Starobinski, dans sa préface à l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* — ces deux auteurs étant parmi les meilleurs exemples, *a contrario* d'Hildesheimer, d'une éthique de la critique. Notons encore que la *Reception* ne se limite pas toujours à l'époque de surgissement de l'œuvre. Elle peut faire l'objet d'une étude diachronique, ventilée géographiquement. On en trouve des indices dans *Greatness in Music*, mais une telle étude reste à accomplir pour Mozart.

(60) Ce fait nous vaut l'un des rares propos modestes tenus par l'auteur : « Il n'aura pas échappé à l'attention du lecteur — et il s'en rendra compte également par la suite — que certaines œuvres importantes de Mozart ne sont pas abordées dans le cadre de cet essai. Mon propos n'étant pas de me livrer à une analyse exhaustive — je n'en ai ni l'intention ni la compétence —, une place plus importante est fatalement réservée à certaines œuvres, dont les opéras de jeunesse, qui permettent d'ébaucher a posteriori certaines conclusions sur Mozart en tant que *Gestalt*. » Hildesheimer, *Mozart, op. cit.*, pp. 135-136.

(61) *In Wege der Kulturgeschichte*, Munich 1930, p. 140.

(62) On songe ici aux monographies que Hocquard a consacrées, à partir de 1978, à l'analyse musicale de tous les grands opéras de Mozart. Curieux parcours néanmoins que celui de cet auteur. Il écrit une énorme thèse sur *La Pensée de Mozart* (Paris, 1958, 741 pages — il y manque cependant l'index), citant beaucoup Karl Barth et Henri Ghéon, mais aussi Kierkegaard et Lao-Tseu — laquelle pourrait être relue à la « lumière » opposée d'Hildesheimer, pour vérifier la dialectique pascalienne des *niveaux de profondeur* croissants auxquels on peut embrasser successivement une opinion et son contraire (Cf. les *Pensées* 337 : « Ainsi se vont les opinions succédant du pour ou contre, selon qu'on a de lumière » ; et 385, du classement de Brunschwig — *alias* 90 et 905 de l'édition Lafuma). Puis Hocquard renie cette somme, en préface à l'édition de son petit *Mozart* (Paris, 1970), au nom d'un nouveau culte, qu'il voue désormais avec persévérance à un incertain M. Paul de Séigny — est-ce un gourou ? —, dont les vers ouvrent jusqu'à l'article qu'il donne à la dernière édition de l'*Encyclopædia Universalis* (vol. XV, Paris, 1989) : « Mais à quoi parvint-il (Mozart) en fin de compte ? Faute d'avoir eu à sa disposition la réponse exhaustive qui, aujourd'hui, est à notre portée grâce à M. Paul de Séigny, il aboutit à un état de désarroi total où s'interrompirent et la composition de sa dernière œuvre — son *Requiem* — et le fil de sa vie » (*Mozart, op. cit.*, p. 3) ; et « [Mozart] fut acculé, à l'heure de la mort, au désarroi, à la désespérance, faute de la clé intellectuelle que, grâce à Paul de Séigny, nous avons aujourd'hui à notre disposition pour résoudre ces problèmes fondamentaux ». (*Encyclopædia, op. cit.*) Il faut le lire pour y croire !

(63) Philippe A. Autexier, *Les Œuvres témoin de Mozart* (Paris, 1982), pp. 12 à 14 : « On s'est souvent montré embarrassé, voire déconcerté, à constater que la première œuvre écrite par Mozart après le décès de son père ait été la *Plaisanterie musicale* (K. 522). Il n'y a pourtant rien de surprenant à cela pour quiconque connaît quelque peu les mécanismes psychiques qui régissent l'individu : la disparition de Leopold a dû éveiller en son fils des sentiments très ambigus, et il ne faut pas être surpris de voir leur tension se résoudre dans une œuvre aussi sarcastique, qui prend le contrepied de la musique [...]. Après cette œuvre qui représente si peu son auteur du point de vue stylistique, [...] il se devait de réparer sa "faute" et de confronter cet amalgame de tout ce qu'il ne faut pas faire en musique à une œuvre équilibrée, correspondant exactement aux canons du naturel et du vrai pour tous (mais pas du vrai mozartien). Cette pièce est celle qui, mis à part deux lieder, suit chronologiquement la *Plaisanterie musicale*, c'est-à-dire la *Petite musique de nuit* (K. 525). [...] Il convient aussi de savoir que c'est l'œuvre la moins mozartienne de son auteur, celle dans laquelle il a tout particulièrement cherché à être le moins subjectif, le plus impersonnel possible ». Les

récents travaux scientifiques de Tyson (*op. cit.*) montrent que la *Plaisanterie* avait été commencée par Mozart avant la mort de son père, mais n'invalident pas l'analyse précédente. Autexier a le rare mérite de la concision. On lui doit aussi une excellente chronologie commentée de Mozart, accompagnée de remarques sur les œuvres et d'un dictionnaire (*Mozart*, Paris, 1987). Il est en outre spécialiste de la musique maçonnique des XVIII^e et XIX^e siècles (*Mozart & Liszt sub Rosa*, Poitiers, 1984).

(64) Cf. pp. 253 à 255.

(65) « Mozart à l'abbé Franz Joseph Bullinger à Salzbourg », de Paris, en date du 3 juillet 1778, in *W. A. Mozart / Correspondance*, volume II, Paris, 1967, p. 338 (notre traduction).

(66) Ce livre qui excelle par la précision de ses sources et la simplicité de son exposé (malgré quelques dérives subjectives déjà mentionnées, cf. notes 22 et 27), se situe aux antipodes du *Mozart* d'Einstein. Il se concentre sur une seule année (à haute teneur émotionnelle, il est vrai : celle de la mort de Mozart et du fameux mystère entourant son *Requiem*), et les informations qu'il apporte sont souvent des plus concrètes (matérielles et financières). Contrairement à celles d'Einstein, ses têtes de chapitres ne sont jamais synthétiques : elles annoncent un problème précis et apportent de nouveaux éclairages qui permettent de progresser dans sa compréhension — ainsi « Un voyage à Prague » traite de tous les aspects relatifs à *La Clémence de Titus*, écrite « en route de Vienne à Prague, et [achevée] en dix-huit jours » (Nissen). La simplicité de Robbins Landon n'a pas la densité synthétique de celle d'Einstein (son propos est opposé), mais l'exposé est si naturel et clair qu'on éprouve comme une évidence le sentiment d'y rencontrer et d'y côtoyer Mozart.

(67) Il ne faut pas prendre à la lettre cette formule d'humeur écrite en pensant à la musique de chambre, dont on dit souvent qu'elle a connu un « âge d'or » dans la première moitié du siècle. Il est vrai que les conditions d'existence étaient alors plus propices à la concentration « spirituelle ». Adolf Busch, dont les interprétations des quatuors de Beethoven nous paraissent inégalées (et qui était l'un des rares musiciens à bénéficier de l'estime inconditionnelle de Toscanini), répétait près de cent fois un quatuor *en entier* avant de le jouer pour la première fois en public. Il n'empêche que les progrès de la technique de l'instrument ont en grande partie compensé l'impact de la modernité sur une gestion souvent fébrile du temps — et qu'il y a aujourd'hui d'excellentes formations de musique de chambre (le Quatuor Melos, qui écoute l'interprétation des Busch avant de travailler un nouveau quatuor, se contente de quatre ou cinq répétitions complètes). On peut penser de même que les conditions de la synthèse sont différentes, vu notamment la masse grandissante des sources d'information, mais aussi la généralisation de nouveaux outils pour la traiter. N'est-ce donc pas plutôt « l'excellente synthèse » qui (comme l'excellente interprétation) est toujours rare ? qu'elle soit le fait d'Einstein ou de Bukofzer, avant eux de Burckhardt, après eux de Charles Rosen — plus technique il est vrai (*Le Style classique*, Paris, 1978), pour se limiter à l'histoire de l'art et à la musicologie. Si chaque âge a donc ses synthèses, si l'on peut encore espérer un renouveau de l'humanisme européen, en revanche il est sûr — et triste — que l'âge des *humanités* est, quant à lui, révolu. Avec la généralisation de l'« intelligence artificielle », une nouvelle ère remplacera bientôt celle de Gutenberg.

(68) Les deux premiers volumes de la traduction française de la *Correspon-*

dance de Mozart, *op. cit.*, avaient quelques défauts qui ont été bien mis en lumière par Jean Gribenski (in *Revue de musicologie* 74/1, Paris, 1988). Il semble que l'éditeur en ait tenu compte, et l'on attend avec impatience l'achèvement de ce travail.

(69) Cf. Erich Hertzmann, *The Musical Quarterly*, *op. cit.*, p. 274.

(70) Jacob Burckhardt, *Considérations*, *op. cit.*, ch. V, p. 242.

Note de l'éditeur

Surtout connu, en France, des spécialistes, Alfred Einstein fut l'un des musicologues les plus éminents du xx^e siècle. Né en 1880 à Munich, il fut l'élève d'Adolf Sandberger avant de se consacrer lui-même à la direction de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* et à la recherche scientifique. A l'exemple de son maître, éditeur des œuvres complètes de Roland de Lassus, Alfred Einstein se spécialisa notamment dans l'étude de la musique vocale et instrumentale des xvi^e et xvii^e siècles. Le résultat de ces travaux fut la publication, à la fin de sa vie, d'une monumentale histoire du *Madrigal Italien* en trois volumes. Bien avant cette date, son immense érudition et sa probité intellectuelle l'avaient fait choisir pour compléter, après la mort d'Hugo Riemann, les éditions successives du *Dictionnaire de Musique* fondé par ce dernier. Aussi est-ce tout naturellement vers lui que se tournèrent les éditeurs Breitkopf & Härtel, vers 1925, lorsqu'ils conçurent le projet de mettre à jour le célèbre *Catalogue de Köchel*. Pendant huit ans, Alfred Einstein se consacra alors à l'étude approfondie de l'œuvre entière de Mozart. Ainsi parut, en 1937, forte de onze cents pages, cette troisième édition qui fait maintenant autorité dans le monde entier et que l'on ne désigne plus que sous le double nom de Köchel-Einstein. On ne s'étonnera donc pas qu'ayant été amené, au cours de ce long travail, à étudier « non seulement toutes les particularités extérieures de chaque manuscrit ou de chaque édition de Mozart, mais aussi le sens interne et le style individuel de chaque œuvre », l'auteur ait fini par éprouver le besoin de présenter

ses résultats « non pas simplement sous la forme aride d'un catalogue, mais également de leur prêter une cohésion plus personnelle et plus vivante ».

Publié d'abord aux États-Unis, où les événements avaient contraint l'auteur à se réfugier après un séjour en Italie, puis en France, le *Mozart* d'Alfred Einstein a aussitôt connu, tant par la profonde science dont il témoigne que par la clarté de son exposé, l'estime sans réserve de tous ceux qui aiment sincèrement Mozart et cherchent à le mieux connaître. L'ouvrage est désormais une « autorité » à laquelle tous les mozartiens se réfèrent. Il a sa place tout indiquée dans la bibliothèque de quiconque s'intéresse à la musique et, à ce titre, il nous a paru opportun de lui rendre également, dans notre pays où les études mozartiennes sont depuis si longtemps à l'honneur, l'hommage qu'il mérite.

Alfred Einstein est mort aux États-Unis au printemps de 1952.

L'HOMME

Le voyageur

Comme tous les grands génies, un créateur de la taille de Mozart est un exemple remarquable de cette étrange sorte d'êtres, pétris de chair et d'esprit, qui semblent appartenir à la fois à la terre et au ciel. Plus le génie est grand, plus apparaît fascinante cette dualité, cette lutte de deux forces antagonistes s'équilibrant en un rayonnement harmonieux où toutes les dissonances se résolvent en accord.

L'élément divin en Mozart est d'une telle pureté, que toute une époque a pu ne le considérer que sous le jour d'un faux idéalisme. Si nous ne savions rien de sa vie, il nous apparaîtrait peut-être comme une personnalité à demi mythique, tel Shakespeare, et les concertos pour piano, les quatre grandes symphonies, *Don Juan* et la *Flûte enchantée* sembleraient les productions d'une force créatrice à demi anonyme ainsi que les drames du poète de Stratford-sur-Avon. On pourrait sans doute les expliquer, comme ces derniers, « historiquement » d'une façon assez satisfaisante, et cependant ils dépasseraient tout cadre historique pour atteindre à l'éternité inexplicable de l'Art.

Comme artiste, comme musicien, Mozart ne semble pas un « homme de ce monde ». Redisons-le : son œuvre est apparue à une certaine époque du XIX^e siècle, le Romantisme, d'une perfection « divine » si pure, d'une forme si achevée, que le porte-parole le plus violent de cette époque a pu (dans son étude sur Beethoven) l'appeler le « génie de lumière et d'amour » de la musique et cela sans voir contredire, car, en portant ce jugement, Richard Wagner se trouvait parfaitement d'accord même avec des adversaires

de son art, avec Robert Schumann, qui voyait dans la symphonie en sol mineur de Mozart une œuvre « d'une grâce ondoyante toute grecque », ou encore avec le premier biographe sérieux de Mozart, Otto Jahn, qui, à demi inconsciemment, à demi intentionnellement fermait les yeux sur toutes les dissonances profondes de la vie de Mozart. Intentionnellement, car à la différence de Wagner et de Schumann, Jahn connaissait la plus grande partie des lettres de Mozart. Mais ces lettres révèlent tellement Mozart sous l'aspect d'un « homme de ce monde », elles montrent sa personnalité pétulante, enfantine, puérile, humaine, trop humaine sous un jour tel, que pendant longtemps, on n'a jamais osé, au moins en Allemagne, les imprimer intégralement¹, et que sa veuve ou d'autres personnes bien intentionnées nous ont privés à jamais de quelques passages de lettres écrites en ses dernières années.

Grâce à ces lettres, les plus vivantes, les moins fardées, les plus franches qu'un musicien ait jamais écrites, nous connaissons l'« homme » qu'était Mozart. Quantité de jours, bien des mois et même quelques années de sa courte vie, par exemple les années 1775-1776, qu'il passe à Salzbourg, ou les mois séparant son retour de Paris et *Idomeneo* et toute l'année 1789, où il est à Vienne, sont entourés d'une épaisse obscurité; mais en revanche il est d'autres jours, d'autres mois, d'autres années de sa vie sur lesquels nous sommes renseignés plus exactement et plus intimement que pour n'importe quel autre grand musicien du XVIII^e et même du XIX^e ou du XX^e siècle. Si exactement, que l'image de l'homme ne semble plus coïncider avec celle du créateur. En fait, il y a chez Mozart une magnifique unité. Le jeune homme qui a écrit ces lettres exubérantes à sa sœur ou les lettres grivoises à sa cousine a trouvé aussi

1. Depuis la rédaction du présent ouvrage, Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch ont procuré une édition intégrale des lettres et écrits de W. A. Mozart et de sa famille en sept volumes, dont quatre de texte, deux de commentaires et un d'index (Cassel, Bâle, Londres, New York, Bärenreiter-Verlag, 1962-1975). À partir de cette édition, une traduction française établie par Geneviève Geffray est également en cours sous le titre : W. A. Mozart, *Correspondance*, t. 1 (1756-1776), t. 2 (1777-1778) et t. 3 (1778-1781), Paris, Flammarion, Collection « Harmoniques », 1986, 1987 et 1989. (N.d.T.)

son plus grand amusement à composer ses canons aux textes parfaitement incongrus; le compositeur de la *Plaisanterie musicale* possédait une science théorique de son art à laquelle il a voulu aussi donner forme littéraire; grand dramaturge, Mozart est aussi un observateur d'hommes, cruel, incorruptible, d'une perspicacité inquiétante; sa musique parle de secrets du cœur, dont l'homme, lui aussi, avait conscience.

Mais il est vrai, en une certaine mesure, que Mozart ne fut sur cette terre qu'un hôte de passage. Ceci peut s'entendre au sens le plus élevé, le plus spirituel du terme — et c'est celui dont il sera toujours question dans ce livre — et aussi au sens ordinaire et humain. Nulle part Mozart ne fut tout à fait « chez lui ». Ni à Salzbourg, où il est né, ni à Vienne, où il est mort. Et entre Salzbourg et Vienne se placent des voyages dans presque toutes les directions, des voyages qui emplissent une bonne part de sa vie. Pour Mozart, entreprendre un voyage ne fut jamais le résultat d'une résolution et chacun de ses retours à la vie sédentaire fut lié au regret ou à la contrainte.

« Mon cœur est tout ravi de contentement, parce que je m'amuse tant à ce voyage, parce qu'il fait si chaud dans la voiture et parce que notre cocher est un brave garçon qui conduit bien vite dès que le chemin le permet tant soit peu » écrit-il chez lui, d'un des premiers relais de poste (Wörgl, 13 déc., 1769), pendant son premier voyage en Italie. Combien il envie le jeune Gyrowetz, qui part pour l'Italie en 1786! « Heureux homme que vous êtes! Ah, si je pouvais partir avec vous, comme je me réjouirais! » C'est l'année à la fin de laquelle il éprouve tant le désir de retourner en Angleterre; l'année où il propose à son vieux père de « prendre en pension » ses deux enfants — ce que le père refuse, à vrai dire, « très catégoriquement ». L'aîné des enfants de Mozart était déjà mort, pendant le séjour qu'il faisait à Salzbourg au cours de l'été 1783, sans que les parents le sussent et sans doute les deux autres enfants en question seraient-ils restés également sous la garde du grand-père plus longtemps qu'il ne l'eût aimé. Car qu'importent à Mozart les enfants, lorsqu'il est question de voyages! Ils peuvent bien mourir dix fois. Ce qui compte,

c'est l'*Œuvre*. La création de Mozart, les voyages ne l'interrompent pas, ils la stimulent. Et s'il ne peut pas toujours voyager à son gré, comme dans les dix dernières années, passées à Vienne, il transfère au moins son domicile — qui, au fond, n'en est jamais un — d'un appartement à l'autre, quittant la ville pour le faubourg et le faubourg pour la ville. Beethoven lui-même n'a pas changé d'appartement si souvent ; et encore, lorsqu'il l'a fait, était-ce qu'il avait à cela des raisons très réelles. Chez Mozart, il faut faire la part du désir intime de pénétrer dans un cadre nouveau et de puiser dans ce cadre nouveau un nouveau stimulant. Il s'accommode des inconvénients du déménagement : elles lui tiennent lieu des inconvénients de la diligence.

Mozart a commencé tôt à voyager. Le 12 janvier 1762, alors qu'il n'a pas encore tout à fait six ans, son père l'emmène à la cour du prince électeur de Munich et jusqu'en 1773, tous ses voyages s'effectuent sous la direction paternelle. Aussi nous faut-il nous occuper de ce père, rattachant ainsi à cet aperçu généalogique notre essai pour comprendre le voyageur que fut Mozart.

*

Léopold Mozart ne vit au souvenir de la postérité que pour avoir été le père de son fils. Sans le rapport qui l'unit à celui de Wolfgang-Amédée, son nom n'aurait pas plus d'importance que celui de centaines d'autres braves musiciens du XVIII^e siècle qui, à l'une des nombreuses petites cours — laïques ou ecclésiastiques — de l'Allemagne du Sud, parvenaient à leurs modestes fins ; — et encore Léopold, à l'intérieur du cercle étroit où il vivait, ne parvint-il pas à réaliser tout à fait les siennes puisqu'il ne fut jamais premier maître de chapelle.

Mais il n'importe : Léopold Mozart est le père de son fils ; père d'un tel génie, il a compris la tâche qui lui incombait et sans lui, sans l'obéissance à laquelle il dut se plier comme sans la résistance qu'il lui opposa, son fils n'aurait jamais atteint au caractère et à la grandeur auxquels il est parvenu. Léopold se trouve placé dans l'auréole qui émane de son fils. Sans elle, il serait dans l'ombre. Mais à cette place il prend

un certain relief : relief pas toujours entièrement sympathique, au demeurant, souvent fort douteux, fait de lumière et d'ombre, de rondeur et de plasticité. Et s'il dépasse d'une bonne hauteur nombre de ses contemporains ce n'est certes pas par son talent, mais par son ambition, sa volonté, son énergie. Ce n'était pas un simple « joueur de musique ». Le témoignage littéraire qu'il nous a laissé, sa méthode de violon de 1756, lui assure, de toute façon, une petite place dans toute l'histoire de la musique instrumentale. Même sans le fils immortel qu'il a engendré, Léopold Mozart serait toujours l'estimable auteur de cet *Essai d'une École approfondie du Violon*, écrit à l'époque même où il donnait la vie à Wolfgang-Amédée.

Pendant la première année de son fils, Léopold a écrit une petite autobiographie pour les *Contributions historico-critiques à l'étude de la musique*, de F.-W. Marpurg. Cette publication contient un « Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grandeur le Prince-Archevêque de Salzbourg en l'an 1757 », qui nous donne un abrégé de la vie et de l'œuvre de son auteur, alors âgé de trente-huit ans :

« Mr. Léopold Mozart, de la ville impériale d'Augsbourg, est (à Salzbourg) violoniste et directeur de l'orchestre. Il compose pour l'église et pour la chambre. Né le 14 novembre 1719, il est entré au service des Princes-Archevêques en 1743, peu après avoir terminé ses études de philosophie et de droit.

« Il s'est fait connaître dans tous les genres de compositions, mais n'a encore rien fait imprimer ; il a cependant, en l'année 1740, gravé lui-même sur cuivre 6 sonates à 3, et encore surtout pour s'exercer dans l'art de la gravure. En juillet 1756, il a publié son *École de Violon*.

« Parmi les œuvres manuscrites les plus connues de Mr. Mozart on remarque principalement : beaucoup d'œuvres d'église, en contrepoint et autres : de plus, un grand nombre de symphonies, les unes à quatre parties seulement, les autres avec tous les instruments ordinaires ; en outre, plus de trente grandes sérénades avec des soli pour divers instruments. Il a, aussi, composé nombre de concertos, en particulier pour la flûte traversière, le hautbois, le basson, le cor de chasse, la trompette, etc., d'innombrables trios et

divertissements pour divers instruments; en outre douze oratorios et une foule de morceaux de musique de scène, ainsi que des pantomimes et, notamment, certaines pièces de circonstance telles que : une musique militaire avec trompettes, timbales, tambours et fifres, joints aux instruments ordinaires; une musique turque, une musique pour un clavier d'acier; enfin une « Course de traîneaux », avec cinq carillons; pour ne point parler de marches, de morceaux appelés « musiques de nuit », ni de plusieurs centaines de menuets, danses d'opéra et autres petites pièces analogues. »

Nous pouvons, dans une certaine mesure, compléter ces indications. Léopold était l'aîné des six fils du maître-relicieur Johann-Georg Mozart, d'Augsbourg, dont on peut suivre l'ascendance paternelle jusqu'au xvii^e et peut-être au xvi^e siècle; le nom de la famille, aujourd'hui symbole de grâce, prend parfois une forme plus rude, Motzert, par exemple; et rudes furent être aussi ceux qui le portaient — ouvriers et paysans, sans doute. La mère de Léopold, elle aussi, Anna-Maria Sulzer, seconde femme du relicieur, était native d'Augsbourg; son mari mort, le 19 février 1736, à l'âge de 57 ans, elle lui survécut plus de trente ans, et dans des conditions aisées, semble-t-il, puisque, précisément au moment où il composait sa méthode de violon, nous voyons Léopold veiller activement à ne pas être frustré de sa part d'héritage par ses nombreux frères et sœurs — chacun d'eux, à l'époque, avait déjà reçu à l'avance un acompte de 300 florins sur la succession.

Parmi les frères et sœurs en question, il semble s'être distingué par son intelligence, car il ne prit pas un métier manuel comme ses frères Joseph-Ignaz et Franz-Aloïs, honnêtes relieurs tous les deux. Son parrain, le chanoine Johann-Georg Grabher le fait entrer comme sopraniste dans la maîtrise de l'église Sainte-Croix et Saint-Ulrich. Et, de la maîtrise, il est fort facile de passer à la prêtrise. Il n'apprend pas seulement à chanter, mais à toucher l'orgue; en 1777, à Munich, son fils fera la connaissance d'un ancien condisciple de Léopold, qui se souvient encore nettement avec quelle fougue le jeune musicien jouait de l'orgue au couvent de Wessobrunn. Le père mort, on envoie Léopold à Salzbourg,

on l'aide financièrement, pensant que cet argent serait employé à étudier la théologie. Mais, dès cette époque, Léopold est un petit diplomate, il nourrit en secret des projets tout différents et « mystifie bien les curés qui pensent le voir entrer dans les ordres ». Au bout de deux ans passés à l'université de Salzbourg, il ne fait plus du tout de théologie, mais de la « Logique » et, il le prétend du moins, de la jurisprudence. A la suite de quoi il est probable que les subsides pécuniaires d'Augsbourg cessèrent. Léopold se voit dans l'obligation d'interrompre ses études et il entre comme valet de chambre au service du président du chapitre de la cathédrale de Salzbourg, le comte Jean-Baptiste Thurn, Valsassina et Taxis (noble famille, de renommée mondiale pour avoir eu, par certains de ses membres, la haute main sur le service des postes du Saint Empire Romain).

Voilà à peu près tout ce que nous savons de ses vingt premières années. Qui furent ses maîtres d'orgue et de composition? Ce point reste obscur; il est plus facile de retrouver ce qu'il a chanté dans les chœurs de la cathédrale d'Augsbourg. C'étaient les œuvres religieuses concertantes de maîtres italiens et de musiciens de l'Allemagne du Sud — leur représentant le plus brillant et le plus influent étant le maître de chapelle impérial J.-J. Fux. Ce qu'il doit personnellement à la ville-libre impériale d'Augsbourg, qui rassemblait en ses murs catholiques et protestants, c'était peut-être une certaine tolérance ou, pour mieux dire, une attitude critique à l'égard de tout ce qui appartenait au clergé et qui l'empêcha de se faire prêtre; c'était, de plus, un goût sage, un peu provincial dans le domaine de la musique d'église, et un goût d'une verdeur bien propre à l'Allemagne du Sud dans celui de la musique profane. Le témoignage le plus significatif que nous possédions de ce goût caractéristique de l'Allemagne méridionale se trouve dans le *Dessert augsbourgeois* (*Augsburger Tafel-confect*) du Père Valentin Rathgeber. C'est un volumineux recueil — quatre cahiers — de chansons, chœurs, quodlibets, pièces instrumentales de caractère populaire, paysan ou bourgeois. Tous ces morceaux, parus entre 1733 et 1746 chez l'éditeur de Léopold, Lotter, à Augsbourg, sont pleins de cet humour propre à la Bavière et à la Souabe, un humour ample, qui sent le bien-

être, grossier aussi parfois. Dans la famille Mozart, ces morceaux ont joué un grand rôle et, sans eux, on ne concevrait guère ni la *Promenade en traîneau* et la *Noce paysanne* de Léopold, ni le *Galimathias Musicum* composé par le jeune Wolfgang. Léopold faisait peu de cas de ses compatriotes d'Augsbourg, et Wolfgang beaucoup moins encore ; mais ils portaient dans leur sang cet héritage de l'Allemagne méridionale.

On ne sait au juste ce qui a conduit Léopold à Salzbourg, alors que, d'Augsbourg, pour s'y rendre, le chemin passait par un centre culturel tel que Munich. Pour les Augsbourgeois, Ingolstadt, l'université de la Bavière électorale, était bien plus proche, et elle aurait offert, pour perfectionner le jeune théologien dans une stricte orthodoxie, la même garantie que Salzbourg. Peut-être sont-ce les chanoines de Saint-Ulrich qui ont indiqué Salzbourg à Léopold. Saint-Ulrich était en effet un des couvents bénédictins qui avaient jadis contribué à fonder l'Université de Salzbourg, et quelques-uns des chanoines d'Augsbourg (Dietrichstein, Waldstein) demeuraient également chanoines de Salzbourg. Quoi qu'il en soit, le destin conduit Léopold aux bords de la Salzach, ce qui a eu quelques conséquences pour Léopold comme aussi pour Salzbourg. Ses études de « Logique » n'ont pas laissé d'exercer sur sa pensée une influence profonde, bonne et fâcheuse tout ensemble. Elles font de lui un musicien « instruit », qui ne se soucie pas seulement du monde et des hommes mais réfléchit aux règles de son art ; qui s'intéresse aux tableaux de Rubens, à la littérature, à la petite comme à la grande politique des petits et des grands potentats de son temps ; qui entend passablement le latin et sait manier sa langue maternelle, et la manier avec une habileté et une vie extraordinaire, la truffant de tournures populaires et pleines de verneur qui confèrent à son style un charme particulier. Quiconque a lu un des récits de voyage que contiennent ses lettres de Paris ou de Londres, ou encore une de celles adressées à son fils pendant le séjour de celui-ci à Mannheim réalise avec quelle vivacité et quelle vigueur plastique Léopold Mozart savait tenir une plume. Lorsqu'il dépeint ses sentiments, le matin où sa femme et son fils partent pour Paris — moment combien fatal, puisqu'il ne

devait pas revoir sa femme ! — la vérité et le réalisme de la description s'élèvent inconsciemment jusqu'au lyrisme (25 septembre 1777) :

« Après que vous fûtes partis, c'est avec un grand sentiment de lassitude que je suis remonté pour me jeter dans un fauteuil. Je me suis efforcé de mon mieux de me raccrocher au souvenir de l'instant où nous nous sommes quittés pour ne pas ressentir plus douloureusement notre séparation ; et j'étais tellement troublé que j'en ai oublié de donner à mon fils ma bénédiction paternelle. Je me suis précipité à la fenêtre pour vous l'envoyer à tous deux mais je ne vous ai pas vu franchir le porche et il nous a bien fallu penser que vous étiez déjà passés, pendant tout ce temps où je suis resté assis sans penser à rien. Nannerl pleurait toutes les larmes de son corps et j'eus toutes les peines du monde à la consoler. Elle se plaignait de migraine et de nausée, enfin elle fut prise d'un violent vomissement, je lui enveloppai la tête, elle se mit au lit et fit fermer les volets ; Pimps, tout attristé, était étendu à son chevet. J'allai dans ma chambre, fis ma prière du matin, m'allongeai sur mon lit à huit heures et demie, lus un livre, l'apaisement me vint et je m'assoupis. Le chien arriva chez moi, j'étais éveillé, il me fit signe de le suivre et, à son manège, je compris qu'il ne devait pas être loin de midi et qu'il voulait descendre. Je me levai, pris ma pelisse, trouvai Nannerl profondément endormie et vis à la pendule qu'il était midi et demi. En revenant avec le chien j'éveillai Nannerl et fis apporter le déjeuner. Nannerl n'avait pas le moindre appétit ; sans avoir rien pris elle se recoucha en se levant de table et, après le départ de monsieur Bullinger, je passai mon temps à prier et à lire, étendu sur mon lit. Le soir, Nannerl était remise et elle avait faim, nous jouâmes au piquet, dinâmes dans ma chambre et fîmes encore quelques parties après dîner, puis allâmes nous coucher en nous recommandant à la grâce de Dieu. Ainsi s'est déroulé ce triste jour, comme je ne pensais pas en vivre jamais un. »

Il est manifeste que le diplomate Léopold espérait, par cette simple narration, faire aussi quelque impression sur un fils qui, de son côté, était de plus belle humeur (23 septembre 1777) « ... tout s'arrangera bien. J'espère

que Papa est en bonne santé et aussi joyeux que moi... »

Au vrai, cette supériorité intellectuelle de Léopold, que l'usage du monde et l'expérience augmentent encore au cours des grands voyages qu'il effectua avec sa famille ou avec son fils, fut aussi pour lui comme le présent fait à Danaé. Car elle l'a empli d'un sentiment de supériorité sur ses collègues et d'une attitude critique envers ses supérieurs; c'est à elle qu'il a dû l'isolement où on le tenait dans le monde de sa profession et elle a fort contribué à son impopularité. Son « sens diplomatique » l'entraîne souvent à supposer, derrière les propos et les actions des autres hommes, encore plus de méchanceté et d'hypocrisie qu'il n'y en a et lui fait non seulement faire de perspicaces observations, mais commettre également des fautes décisives. Mais qui oserait lui donner tort en le voyant, dans une lettre à Wolfgang (18 octobre 1777), exprimer l'avis et l'avertissement suivant : « Je t'en prie, aie fermement foi en Dieu, il ne peut faire autrement, car les hommes sont tous des coquins ! Plus tu vieilliras, plus tu auras de commerce avec les hommes, plus tu feras l'expérience de cette triste vérité. » Léopold a-t-il lu le *Prince* de Machiavel ? « Perchè degli uomini si può dir questo generalmente, che sieno ingrati, volubili, simulatori, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno e mentre fai lor bene, sono tutti tuoi, ti offeriscono il sangue, la roba, la vita, ed i figli... quando il bisogno è discosto; ma quando ti si appressa, si rivoltano. » — « Car on peut dire en général des hommes qu'ils sont ingrats, versatiles, hypocrites, lâches en face des dangers, cupides; tant que tu leur fais du bien, ils sont tout à toi et t'offriront leur sang, leurs biens, leur vie, leurs enfants... pourvu que le besoin soit bien éloigné de toi; mais s'il s'approche, ils te tournent le dos. »

Cette hypochondrie est compensée par la tendre affection qu'il porte à sa famille, par la sollicitude dont il témoigne dans toutes les circonstances de la vie quotidienne et qui se montra de la façon la plus éclatante en voyage — et Dieu sait si c'était, en 1760, une entreprise aventureuse que de voyager à travers toute l'Europe avec une femme et deux enfants en bas âge tout en cumulant les fonctions de maréchal des logis et d'impresario ! Il convient d'ajouter à

ces traits de caractère sa probité dans toutes les affaires de la vie civile et professionnelle. Certes, ses « collègues » sont des manœuvres et des ivrognes; l'archevêque, son patron, n'est pas seulement un patron, c'est aussi un tyran hostile auquel on peut bien donner un peu le change... mais qui, malheureusement, n'est pas décidé à se laisser bernier. Léopold a sans doute bien des imperfections; mais l'amertume et le tragique de son destin, qu'il a profondément ressentis, les lui font pardonner. Son fils, c'est le soleil et la lumière de sa vie; il croit que, si Wolfgang consentait à rester sous sa direction, il atteindrait au faite du succès simplement humain. Or il lui faut faire cette expérience de voir son fils lui échapper; et il meurt dans une solitude où tout ce qui lui reste c'est la correspondance qu'il entretient avec sa fille et la joie que lui donne un petit-fils dont il suit avec ravissement les premiers semblants de vie musicale, mais chez qui, par la suite, l'éclat qui illuminait la famille n'a pas laissé le moindre reflet.

Mais nous avons anticipé. Continuons donc à dépeindre le caractère de Léopold. Le service de valet de chambre chez le comte de Thurn et Taxis, chanoine capitulaire, n'était manifestement qu'un chemin, direct ou détourné, qui devait mener définitivement Léopold Mozart à la musique. En 1740, il dédie à son patron sa première œuvre, six sonates d'église et de chambre pour deux violons et basse, dont il a gravé lui-même la partie musicale; dans la dédicace, il nomme en style baroque le prélat son « paternel soleil, dont les effets bienfaisants l'ont, d'un coup, tiré de la pénible et obscure nécessité où il vivait et mis sur la voie de son bonheur présent ». Une de ces sonates a été réimprimée (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern* [Monuments de la musique en Bavière], IX, 2, éd. Max Seiffert); elle montre un curieux mélange de cette raideur propre au style ancien et de quelques traits assez libres de « galanterie ». Le développement musical de Léopold correspond aux décades difficiles où le caractère élégiaque et la noblesse du vieux style classique — tels qu'on les trouve représentés par Corelli, Bach, Haendel, Vivaldi, par exemple, — se sclérosent, pour ainsi dire, et où le nouveau style « galant » influencé par l'esprit de l'opéra buffa commence à s'imposer. Léopold n'a

jamais réussi à trouver le juste équilibre entre les deux tendances.

Cela ne l'empêche pas de se lancer aussitôt en plein courant de la vie musicale salzbourgeoise. La ville entière était une véritable ruche musicale : frémissement sonore à la cathédrale et dans les nombreuses autres églises de la résidence archi-épiscopale ; musique instrumentale pour la « chambre » des prélats et nobles de la cour ; musique de scène pour les représentations dramatiques des écoles et de l'Université ; musique pour l'oratorio et même à l'occasion pour l'opéra. Combien tout cela est provincial, Léopold ne s'en avisa qu'au retour de ses voyages, en 1762. Il écrit donc immédiatement, pour le carême de 1741, une « cantate » en style d'oratorio, *Le Christ enseveli*, pour trois voix, avec récitatifs, airs, un duo et chœur final, dont le texte nous est parvenu ; en 1742, pour la petite salle des fêtes de l'Université, il compose la musique d'un drame d'école *Antiquitas personata*, dans le style antique, mais avec une morale édifiante ; en 1743, il récidive avec une nouvelle cantate-passion *Le Christ condamné*, cette fois pour quatre voix et chœurs.

Ce sont des travaux comme ceux-là qui lui donnent accès à l'orchestre de la cour archi-épiscopale. Dès 1743, il est violoniste à l'orchestre ; en 1744, on le charge d'enseigner le violon aux jeunes garçons candidats à l'orchestre — ce qui prouve la précocité de son talent pédagogique — puis on le nomme Compositeur de la cour. Il peut songer à fonder un foyer. Sans doute ne tarda-t-il pas à faire, à Salzbourg, connaissance d'Anna-Maria Pertl, fille de l'intendant du couvent de Saint-Gilgen, près du Wolfgangsee, car plus tard (21 novembre 1772) il lui écrira, de Milan : « Cela va faire, je crois, vingt-cinq ans, que nous avons eu l'heureuse pensée de nous marier. Cette pensée, à vrai dire, nous l'avions depuis déjà bien des années. Mais les bonnes choses demandent du temps. » Dans sa sécheresse, cette réflexion, gentille cependant, caractérise l'homme et la femme dont nul nuage, assurément, n'assombrit jamais l'union. Anna-Maria Mozart, d'un an plus jeune que son époux (elle était née le 25 décembre 1720 au château de Hüttenstein, près de Saint-Gilgen), orpheline de bonne heure, a toujours reconnu la

supériorité de Léopold. C'était une femme bonne, à l'horizon limité, certainement une excellente mère de famille, s'intéressant à tous les potins de Salzbourg, à tous les événements et à toutes les personnes de la petite résidence, sur lesquels elle portait un jugement aussi amène que celui de son époux était critique et sarcastique. Wolfgang l'aimait tendrement, et elle ne lui a jamais inspiré la moindre crainte. C'est d'elle qu'il a hérité tous les traits naïfs, joyeux, « puérils » de son caractère, bref tout ce qu'il y a en lui de typiquement « salzbourgeois ». Car, dans tout l'Empire, les Salzbourgeois d'alors ne jouissaient pas d'une réputation particulière en fait de sérieux, d'intelligence et de raison ; ils passaient bien plutôt pour extrêmement enclins aux jouissances matérielles et fort peu aux spirituelles ; ils incarnaient tous les traits de caractère que l'on attribue dans l'Allemagne du Sud au protagoniste comique de la comédie d'Arlequin. « Casperl Larifari » est salzbourgeois. Mais il est aussi un peu munichois, un peu viennois, et également un peu lombard ou vénitien. Aussi bien Salzbourg occupait-il le centre du triangle que forment ces villes. Wolfgang était parfaitement au courant de ces particularités salzbourgeoises ; il les haïssait, mais il les partageait aussi un peu, histoire de rire.

Léopold et Maria-Anna eurent de leur union sept enfants ; cinq moururent en bas âge, deux seulement survécurent, comme plus tard au propre foyer de Wolfgang : le quatrième, Maria-Anna-Walpurga-Ignatia, « Nannerl », comme on l'appelait, née le 30 juillet 1751, et le septième et dernier, Wolfgang-Amédée, né le 27 janvier 1756.

Les premières manifestations des aptitudes musicales de son fils modifièrent de fond en comble la vie et les intentions de Léopold. Désormais il ne vit et ne pense plus qu'en fonction de Wolfgang-Amédée. Jusqu'en 1782, son ambition de parvenir à la tête de l'orchestre de la cour avait été étouffée par son supérieur, le maître de chapelle Johann-Ernst Eberlin, dont les dons créateurs dépassaient de loin les siens et en qui il reconnaissait lui-même « un maître complet et consommé » et voyait l'exemple d'une fertilité et d'une facilité créatrices merveilleuses. Mais, à la mort d'Eberlin, en 1762, Léopold accompagnait déjà ses enfants

dans une de ces tournées où il voyait une obligation morale et une spéculation pécuniaire — il est malaisé de faire le départ entre l'« obligation » et la « spéculation » — et qu'à ce titre il préférerait de loin à l'accomplissement des devoirs de sa charge, à Salzbourg. Avec quelque peine et non sans menacer, à mots couverts, de tourner complètement le dos à Salzbourg, il obtient (28 février 1763) le poste de vice-maître de chapelle, tandis que Giuseppe Francesco Lolli, musicien fort insignifiant et jusqu'alors vice-maître de chapelle sous Eberlin, succède à ce dernier.

Léopold n'a jamais réussi à s'élever au-dessus de ce titre. 1772 voit mourir l'archevêque Sigismond de Schrattenbach. Un esprit patriarcal avait, dix-huit années durant, inspiré son règne et il voulait du bien à la famille Mozart. Son successeur, Hieronymus Colloredo, fils du vice-chancelier de l'Empire, à Vienne, sous François I^{er}, n'avait que quarante ans; c'était un admirateur de Rousseau et de Voltaire, partisan convaincu des idées réformatrices de l'empereur Joseph II, et les Salzbourgeois le détestaient. Il était beaucoup moins disposé que Schrattenbach à admettre sans rien dire des écarts de son vice-maître de chapelle Léopold Mozart et de son maître de concert et organiste à la cour Wolfgang-Amédée, tellement moins, même, que le conflit entre l'autorité et le génie devint inévitable. Ce conflit, universellement célèbre, a acquis une portée historique, mais, en ce cas comme en bien d'autres, la balance de la justice n'est pas d'équilibre. Les torts ne sont certainement pas tous du côté de l'autorité et de l'archevêque. Quoi qu'il en soit, Léopold ne cesse d'être tenu à l'écart. A partir de 1773, il a même *deux* supérieurs : Lolli et Domenico Fischietti; à partir de 1775 Fischietti et Jakob Rust. Lorsque Rust quitta Salzbourg, Léopold aurait dû devenir maître de chapelle et, en août 1778, nous le voyons, surmontant son orgueil, « se prosterner très humblement » devant son patron et lui rappeler : « voici déjà 38 ans que je suis au service du Grand Archevêché et, depuis l'année 1763, cela en fait quinze que j'ai assuré et assure encore d'une façon irréprochable, en qualité de vice-maître de chapelle, la plupart et même presque tous les offices ». C'est s'humilier en vain. L'archevêque accorde bien à Léopold une rémuné-

ration mais non pas la nomination qu'il ambitionne; et, en 1783, c'est un autre Italien, Lodovico Gatti, qui succède à Fischietti : Léopold mourra vice-maître de chapelle.

Il est permis d'émettre quelques doutes quant à la « façon irréprochable » dont Léopold a « assuré presque tous les offices ». Car si l'on fait le compte du temps qu'ont duré tous les voyages que Léopold Mozart a faits avec sa famille ou seulement avec son fils du 12 janvier 1762 au 13 mars 1773, on trouve que ses absences de Salzbourg font un total d'environ sept années; on ne peut donc donner tort à l'archevêque de n'avoir autorisé ces tournées qu'en suspendant le traitement de Léopold — il y avait assez de générosité de sa part à lui laisser toujours accès à l'orchestre. — Et puis, on ne tarda pas, à Salzbourg, à sentir que les tournées en question élargissaient singulièrement l'horizon de Léopold et que c'était un autre homme qui rentrait au bercail « provincial ». Son esprit se fait encore plus critique qu'avant envers la vie à Salzbourg et envers les collègues; il apporte encore moins d'enthousiasme à ses fonctions. L'essentiel est et reste à ses yeux le développement de son fils. Wolfgang a fort bien caractérisé l'attitude de son père en écrivant au Père Martini, à Bologne (4 septembre 1776) : « per altro essendo il mia padre già 36 anni in servizio di questa Corte, e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in Età, non lo se ne prende à Core, si è messo alla Letteratura per altro già suo studio favorito... »

Au vrai, Léopold ne s'occupe pas de littérature, mais uniquement de son fils. Même au cours des années où ils sont devenus presque complètement étrangers l'un à l'autre, à partir de 1782, Wolfgang est encore au centre de ses pensées et de ses sentiments; même lorsqu'il ne parle plus de lui, dans ses lettres à sa fille, qu'en l'appelant « ton frère »; même lorsque leurs lettres s'espacent de plus en plus et prennent parfois, de la part du père, des formes brutales et dénuées d'aménité. La dernière grande joie de Léopold est le séjour qu'il fait à Vienne en février, mars et avril 1785, et au cours duquel il constate à quelle maturité a atteint le génie de Wolfgang et est témoin des succès extérieurs qu'il remporte. Et le plus bel instant de sa vie fut

peut-être ce samedi soir de février où l'on joua pour la première fois les trois quatuors à cordes K. 428, 464 et 465 et où Haydn, à qui ils étaient dédiés, lui dit : « Je vous le dis devant Dieu, en honnête homme, votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse personnellement et de nom ; il a du goût et avec cela la plus grande science de la composition. » Quel mot, venant du seul grand musicien qui fût alors en mesure de rendre justice à la grandeur de Mozart ! Génie et savoir tout ensemble, art « galant » et art « savant » — ces deux extrêmes qui menaçaient alors de dissocier la musique — se retrouvant confondus chez le même artiste ! Nous verrons dans un chapitre ultérieur que c'était là le mot le plus profond que l'on pût prononcer sur Mozart. Léopold n'en a peut-être pas compris tout à fait la portée historique, mais ce jugement couronnait tout son enseignement et donnait à son existence une justification éclatante.

On sait quelles dispositions critiques Léopold nourrissait à l'égard de Salzbourg ; Wolfgang s'est de bonne heure moqué de sa ville natale et plus tard, à partir de 1772, plus précisément, il l'a haïe du plus profond de son âme. Or il est difficile de haïr Salzbourg quand on pense aux monuments de cette ville et au site qui les entoure : la cathédrale où la majesté s'allie à l'allégresse, la Résidence pleine de dignité, l'architecture où prédomine un style baroque serein, sentant tellement le décor qu'on est invinciblement tenté de l'utiliser comme fond de scène ; ses jardins où passe un souffle du Midi, le fleuve scintillant, dévalant de la montagne, rapide et clair, pour s'échapper vers le plateau bavarois, entre le Mont des Capucins et la forteresse de Hohensalzburg qui, sans être trop menaçante, domine glorieusement la ville et la campagne ; le cirque vaste et éternel des monts, des prairies, des rochers, de la neige ; et par-dessus tout cela un ciel qui tout ensemble fait naître la nostalgie de l'Italie et en éveille le souvenir. On n'a pas manqué de comparer bien des fois la musique de Mozart à ce paysage, ou inversement, et il n'est rien de plus facile que d'établir un rapport entre le côté mélodique de la musique de Mozart, son sens de la forme, l'harmonie profonde et grave de ses œuvres et ce décor riant, dont un sombre

arrière-plan redouble encore la grâce. Mais on ne peut s'empêcher de penser que, si Mozart était né à Augsbourg, Munich, Bozen ou Würzburg, on pourrait établir un rapport semblable avec la même facilité. Ce qui est vraisemblable, c'est que, ces beautés, Mozart ne les a pas vues du tout, qu'elles n'ont pas exercé d'effet, même inconscient, sur lui. Ni la ville, ni la campagne ne lui font l'impression d'être son pays. Pour lui, à compter de sa seizième année, Salzbourg ne fut pas autre chose que l'endroit où, au palais archi-épiscopal, résidait un patron malveillant et où il fallait vivre avec une dizaine de milliers de provinciaux aux idées étroites. Derrière tout ce souriant décor, il voit la rusticité et la crasse qui ont toujours existé et sont encore sensibles de nos jours. Il n'était pas chasseur ou pêcheur, comme Haydn, et n'aimait pas se promener ou battre la campagne, comme Beethoven, et ce n'est certainement pas lui qui aurait pu écrire les symphonies *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* ou les *Saisons*, ni certaine symphonie pastorale. Il voyage dans une voiture bien close et ce qu'on voit par les minuscules fenêtres ne l'intéresse guère. Friedrich Rochlitz rapporte, soi-disant selon les dires de Constance : « Quand Mozart, voyageant avec sa femme, passait par de belles contrées, il regardait attentivement et sans mot dire le monde qui l'entourait, son visage, à l'ordinaire plutôt renfermé et sombre que gai et dégagé, s'éclairait peu à peu, puis il se mettait à chanter ou plutôt à fredonner... » Mais ce sont là mensonges tout aussi bien intentionnés et aussi impudents que les autres anecdotes que ce Leipzigois bavard et bel-esprit a mises en circulation après la mort de Mozart. Quand, en effet, Mozart est-il donc « passé par de belles contrées » avec Constance ? Je ne vois guère que le voyage de Vienne à Salzbourg pendant l'été de 1783 et les deux voyages à Prague de 1789 et 1791. Et encore Mozart, au cours de ces deux voyages, travaillait-il d'arrache-pied. Mozart compose et « médite », en voiture. Sa musique n'a point besoin d'être stimulée de l'extérieur, inspirée par des images ; elle se suffit à elle-même ; elle suit ses propres lois, ses lois célestes, astrales et, serein ou couvert, l'état réel du ciel est sans effet sur elle.

Son premier voyage, nous l'avons dit, Mozart l'a entrepris

à six ans à peine, pour se rendre à Munich, à la cour du prince électeur Maximilien III, et il n'en a gardé probablement aucun souvenir. Mais le petit virtuose était déjà devenu un petit compositeur lorsqu'il vint à Vienne, un peu plus de six mois plus tard, à l'automne 1762, en compagnie de sa sœur, de son père et de sa mère et donna des preuves de sa précocité musicale dans les salons de la noblesse et à la cour impériale. On arriva le 6 octobre ; la veille au soir avait eu lieu la première représentation d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, et il n'est pas invraisemblable que Mozart en ait vu et entendu une des reprises, bien que, tout enfant prodige qu'il fût, la maturité nécessaire à la compréhension de cette œuvre antiquisante lui fit défaut. Mais un autre événement qui hâtera, et très activement, sa maturité, marque ce séjour à Vienne : la grave maladie qui l'y surprend, cette funeste scarlatine qui fut peut-être l'origine de sa fin prématurée. Après sa guérison, on fait un séjour de sept semaines à Presbourg. Mozart a donc, ou semble avoir connu une petite partie de la Hongrie, sans que ce contact l'ait tenté de pousser plus avant en direction du Sud-Est. Seuls l'intéressent les régions ou les centres où il y a de la musique, de la musique civilisée et non ce folklore qui précisément nous intéresse tant aujourd'hui. Il ne puise pas son inspiration aux sources originelles, populaires, mais la recherche dans un art qui a déjà pris forme. Son attitude à l'égard de la musique populaire est encore un peu celle de la Renaissance qui, dans toutes les manifestations du peuple, y compris ses manifestations musicales, voyait quelque chose de comique, susceptible seulement de parodie — parodie sérieuse ou comique — encore qu'il y ait sur ce point quelques exceptions.

Le 9 juin 1763, la famille Mozart se met en route pour ce grand voyage en France et en Angleterre, dont elle ne devait rentrer que le 30 novembre 1766 et au cours duquel elle traversa non seulement une série de villes du Sud et de l'Ouest de l'Allemagne, comme Munich et Ludwigsburg, Schwetzingen et Francfort, mais également la Belgique catholique, la Hollande réformée, la partie sud de l'Est de la France, la Suisse et la ville impériale d'Augsbourg, où était né Léopold. Nous possédons le reflet littéraire de cette

longue randonnée dans les lettres déjà mentionnées que Léopold adressait à son ami salzbourgeois Lorenz Hagenauer, qui était également son propriétaire et le confident de ses soucis financiers. Jusqu'à présent, ces lettres n'ont été publiées que partiellement, dans la mesure où elles concernent Wolfgang et les événements personnels et musicaux de la famille ; mais quiconque les connaît dans leur intégralité ne cesse de s'étonner de la quantité de sujets auxquels s'intéresse Léopold, de son don d'observation, de sa perspicacité à juger hommes et choses ; son coup d'œil si aigu ne s'émousse que lorsqu'il s'agit de mesurer le succès de ses deux enfants. A l'occasion, Léopold sait également voir le caractère particulier à chaque ville et à chaque paysage, même lorsqu'il ne porte sur eux qu'un simple jugement, et encore celui-ci ne s'élève-t-il jamais au-dessus de l'étroitesse de vues de son temps. Dès leur première visite à Vienne, il mène le petit Wolfgang dans la Josefstadt et à l'église Saint-Charles, qui lui en a imposé sans aucun doute, car on y retrouve la quintessence de l'architecture salzbourgeoise. Mais voyez la description qu'il fait de Ulm (11 juillet 1763) : « Ulm est un endroit affreux, antique et... construit sans goût. Figurez-vous des maisons où vous voyez de l'extérieur la séparation de chaque étage et toutes les poutres de colombage, où même les dites poutres sont recouvertes de peinture et les vides qu'elles forment bien blanchis, ou encore dont chaque brique est peinte, afin que la maçonnerie et la charpente ressortent mieux. Et Westerstetten, Geislingen... Göppingen, Plochingen et une bonne partie de Stuttgart se présentent de même... » Il aime, en revanche, — et son goût est partagé par Madame Mozart — l'aimable région qui borde le Neckar : « Pourtant je ne peux m'empêcher de vous dire que le Wurtemberg est le plus beau pays : à partir de Geislingen, et jusqu'à Ludwigsburg, à droite et à gauche, et simultanément, on ne voit que cours d'eau, forêts, champs, prairies, jardins et vignobles mêlés de la plus heureuse façon. » Il compare Heidelberg à Salzbourg, mais cette comparaison, à vrai dire, ne se justifie tant soit peu que pour la position relative de la ville et du château, ou de la forteresse, de la ville et du fleuve, et non pour le reste du site. Léopold s'intéresse aux châteaux, aux curiosités, aux

tableaux — ainsi il est transporté d'un enthousiasme inaccoutumé en voyant, à la cathédrale d'Anvers, la *Descente de Croix* de Rubens. Par contre, tout ce qu'il dit de Gand (19 septembre 1765), c'est : « Gand est une grande ville, mais elle n'est pas très peuplée. »

Il nous faut attendre les voyages en Italie, pendant lesquels la mère et la sœur demeurent à Salzbourg, pour trouver les premiers jugements de Wolfgang sur le monde et les hommes. Tout de suite il montre un don d'observation inquiétant pour voir les hommes; surtout lorsqu'ils touchent à la musique ou au théâtre. Il a quinze ans lorsqu'il décrit à sa sœur les acteurs de l'opéra de Vérone; il a vu jouer un *Ruggiero*, celui, supposons-nous, du compositeur Pietro Alessandro Guglielmi (7 janvier 1770) : « Oronte, père de Bradamante, est un prince : c'est *il signor* Afferi, habile chanteur, baryton, mais « forcé » quand il piaule dans l'aigu, en voix de fausset; pas tant, cependant, que Tibaldi à Vienne. Bradamante, fille d'Oronte, amoureuse de Ruggiero (elle doit épouser Leone mais n'en veut pas), est une pauvre baronne qui a éprouvé un grand malheur, mais je ne sais lequel. Elle joue sous un nom étranger... que j'ignore) avec une voix passable et sa tournure ne serait pas mal; mais elle détonne en diable. Ruggiero, prince riche et amoureux de Bradamante, est un *musico*, qui chante un peu à la Manzuoli : il a une voix forte et très belle. Il est déjà âgé; il a cinquante-cinq ans et un gosier flexible... » On croit réellement voir le vieux castrat, chantant le jeune premier fougueux de l'Arioste. Ou bien Mozart décrit « à la Rabelais » (21 août 1770) un Dominicain de Bologne « qui est regardé comme un saint. Pour moi, à vrai dire, je ne le crois guère, car il prend souvent, pour son déjeuner, une tasse de chocolat et là-dessus un bon verre de fort vin d'Espagne. J'ai eu moi-même l'honneur de dîner avec le saint homme : il a bu une carafe de vin et, pour finir, un plein verre de vin fort; il a mangé deux bonnes tranches de melon, des pêches, des poires; il a avalé cinq tasses de café, toute une assiettée de clous de girofle et deux pleines de lait au citron. Il est vrai qu'il pourrait agir ainsi par régime; mais je ne le crois pas : ce serait vraiment trop. Il prend encore beaucoup de choses à son goûter, l'après-midi. » Tel est, à quinze ans, celui qui

devait plus tard créer les personnages d'Osmin et de Monostatos. Tout en gardant extérieurement les formes de la dévotion, on n'a pas, chez les Mozart, le moindre respect des hommes d'église, des puissants ou des célébrités; on a trop vu l'envers de leur décor. De quelle circonspection Goethe n'use-t-il pas, quand il vient à Naples, envers leurs majestés royales : Caroline, si différente de sa mère Marie-Thérèse, et le roi, ce polichinelle ! « Le roi est à la chasse, la reine dans une situation intéressante, tout est donc pour le mieux. » Léopold, le 26 mai 1770, écrit à sa femme : « Que le peuple est impie, et que certaines gens sont bêtes; ils n'ont même pas idée de leur bêtise!... » et Wolfgang, le 5 juin, sans le moindre respect : « Le roi est grossièrement élevé, à la napolitaine; tout le temps de la représentation, il reste debout sur un tabouret, afin de paraître un tantinet plus grand que la reine... » A Vienne, il retrouve le jeune frère de l'empereur, l'archiduc Maximilien. C'était jadis un gentil garçon, il est maintenant archevêque de Cologne. Voici ce qu'écrit Mozart à son sujet, le 17 novembre 1781 : « Quand Dieu donne une charge à quelqu'un, il lui en donne aussi l'intelligence... c'est vraiment le cas de l'archiduc!... Quand il n'était pas encore prêtre il montrait bien plus d'esprit et de pensée, parlant moins, mais avec plus de jugement... Si vous le voyiez maintenant... La sottise lui sort par les yeux... Il discourt et parle à l'infini et tout en *fausset*... Il se rengorge... en un mot il semble que le personnage soit complètement retourné... » Voici encore comment il dépeint une célébrité européenne, le poète Wieland, venu à Mannheim pour assister à la représentation de son *Alceste*, dont on avait tiré un opéra (27 décembre 1777). « Je ne me l'étais pas figuré tel que je l'ai trouvé; il me paraît un peu affecté en paroles, avec une voix assez enfantine, une continuelle façon de lorgner, une certaine impolitesse étudiée et pourtant, parfois, une sottise condescendance. Je ne suis, du reste, pas surpris qu'il se comporte ainsi dans cette ville (en est-il de même à Weimar?), car les gens d'ici le contemplent comme s'il était tombé du ciel. On se gêne régulièrement devant lui, on ne dit rien, on garde le silence; on prête attention à chaque mot qui sort de sa bouche...; il est seulement dommage que les gens doivent

rester si longtemps dans l'attente, car il a un défaut de la langue qui l'oblige à parler tout doucement, et il ne peut dire six mots sans s'arrêter. Autrement, c'est, comme nous le connaissons tous, un esprit remarquable. Sa figure est cordialement laide, toute grêlée de petite vérole, et avec un assez long nez. Sa stature doit être, approximativement, un peu plus élevée que celle de papa. » On peut parcourir tous les mémoires de la période weimarienne classique et tous les ouvrages consacrés à cette époque, sans trouver un portrait de Wieland aussi vivant et d'un trait aussi net.

La parcimonie avec laquelle les lettres de Mozart reflètent ses impressions devant la nature n'en est que plus frappante ; quant à l'art, il n'en parle pas du tout. On a conservé un journal de voyage tenu par Marianne au cours de la grande tournée de 1763 à 1766 : il nous montre que le père attirait principalement l'attention des enfants sur les curiosités. A Heidelberg, on voit « le château, les manufactures de tapisseries et de soieries, la grande tonne et la fontaine où l'on envoie les domestiques chercher l'eau » ; à Londres « j'ai vu le jardin public et un jeune éléphant, un âne couvert de rayures blanches et brun café, et si égaux qu'on ne pourrait pas mieux les peindre » ; mais elle mentionne tout de même Greenwich et le British Museum. Léopold dépeint les environs de Naples en style de cocher de fiacre et leur compte est vite réglé, dans le même style. Il a pour « Baedeker » un ouvrage aride de Johann Georg Keyssler (1693-1743), les *Récents voyages à travers l'Allemagne (et) l'Italie*, publiés en 1740 ; c'est peut-être l'édition de 1752 qu'il possède, en tout cas il renvoie sa femme à cet ouvrage à différentes reprises. C'est là un livre selon le cœur de Léopold : plein de considérations critiques, où l'auteur manifeste un grand intérêt pour les curiosités et ne laisse pas de prendre plaisir aux racontars de cour ; tout à fait un livre du XVIII^e siècle, n'accordant pas un regard aux vraies valeurs. Bozen (Bolzano), que l'auteur a visité au plus beau moment de l'année, quoiqu'un jour de pluie, est appelé le « triste Bozen », et sur ce point Wolfgang s'accorde avec son père : « Botzen, cette porcherie !... Voici des vers de quelqu'un qui était enragé contre Botzen, enragé comme un renard du diable :

*S'il faut que j'aille à Botzen
J'aime mieux un coup de pied quelque part. »*

Les Mozart arrivent de la riante ville de Salzbourg, où il n'y a pas d'arcades sombres et dont la cathédrale n'est pas gothique ; le site de Bozen, les Dolomites, les dents de scie du Schlern au soleil couchant, de tout cela, ni l'un ni l'autre ne voient rien. Goethe, par contre, tout en ne s'intéressant guère aux montagnes que du point de vue de la minéralogie, de la géologie ou de la météorologie, peut écrire trois lustres plus tard : « Il faisait grand soleil quand je suis arrivé à Bozen. J'ai eu grand plaisir à voir toute cette réunion de marchands dont les visages reflètent vivement une intention bien marquée de vivre confortablement. Sur la place étaient assises des marchandes de fruits, à côté de paniers ronds et plats, de plus de quatre pieds de diamètre, où les pêches étaient côte à côte pour ne pas se meurtrir. De même les poires... » Goethe a le coup d'œil « lumineux, limpide et clair », Mozart l'a pénétrant et intégrè, mais il ne voit que les hommes : et aussi les événements frappants (Milan, 30 novembre 1771) : « J'ai vu pendre quatre coquins sur la place du Dôme. On pend ici comme à Lyon. »

Léopold trouve un joli mot pour décrire le site de Florence (3 avril 1770) : « Je voudrais que tu voies Florence lui-même ainsi que le site de la ville et tous ses environs ; tu trouverais que c'est un endroit pour y vivre et y mourir. » Et lorsque — pour toujours — il dit adieu à l'Italie (27 février 1773) : « Il m'en coûte de quitter l'Italie » — et il y a, dans cette mélancolie, autre chose que la pensée du retour sous le joug détesté du patron de Salzbourg. Wolfgang voit le Capitole et les six autres collines de Rome, mais sa courte description ne se termine pas sans quelques plaisanteries (14 avril 1770) : « Je souhaiterais bien que ma sœur soit à Rome, car cette ville lui plairait certainement, pour la symétrie régulière de l'église Saint-Pierre et de beaucoup d'autres choses de Rome. Il passe en ce moment dans la rue les plus belles fleurs du monde, papa vient de me le dire à l'instant... » Les plus belles fleurs du monde ne l'intéressent pas, car il reste enfermé à noircir du papier à musique. « Naples est une

belle ville » (19 mai 1770), « Venise me plaît beaucoup » (13 février 1771) : c'est tout. Léopold semble avoir visité seul les curiosités de Venise, car, dans sa lettre du 1^{er} mars 1771, il écrit qu'il racontera en détail, une fois rentré, « comment j'ai trouvé l'arsenal, les églises, les hôtels et d'autres choses encore, etc. ; je te dirai tout au long quelle impression m'a faite la ville entière... » Mais lorsque plus tard, en février 1783, Mozart écrit une pantomime et l'interprète avec sa belle-sœur, son beau-frère et quelques amis, on se rend compte avec quelle exactitude il a observé, douze ans auparavant, et combien présents sont encore à sa mémoire les personnages du carnaval de Venise ; ce chef-d'œuvre de la « Commedia dell' arte », on n'en possède plus que des esquisses et des fragments, et c'est pour l'art une perte irréparable.

Les voyages qu'il fit plus tard, celui de Mannheim et Paris en 1777-78, entrepris en compagnie de sa mère, mais terminé seul, celui de Munich, destiné à achever et à faire exécuter *Idomeneo* mènent l'homme à complète maturité mais ne font qu'aiguiser son coup d'œil et aviver son sentiment du caractère profondément provincial de Salzbourg. N'importe quel « trou » d'Italie lui semble bien supérieur, pour ce qui est du goût et de la culture, à sa ville natale ; et à plus forte raison Mannheim, qui était alors un centre de civilisation et de progrès. A Paris, il n'est sensible qu'à la mauvaise tournure que prennent les esprits et au sentiment de malaise que manifeste une nation qui lui est antipathique... en premier lieu parce que la musique française lui est antipathique.

Au début de 1782, Mozart vient également à Vienne, en invité et en voyageur : il ne sait pas encore que sa rupture avec l'archevêque, son patron, destine cette ville à être un jour sa résidence permanente. Et une fois qu'elle l'est, c'est ardemment qu'il se réjouit chaque fois qu'une diversion se présente, chaque fois qu'il peut s'en échapper. S'il ne peut voyager, il change au moins d'appartement, soit volontairement, soit plutôt involontairement. Pendant l'été de 1788, il émigre, plutôt contre son gré, à Währing, dans un pavillon d'où il écrit à Puchberg (17 juin) : « Nous couchons aujourd'hui, pour la première fois, dans notre nouveau logis, où

nous resterons hiver et été... Je trouve au fond ce parti identique, sinon meilleur : je n'ai, en somme, pas grand-chose à faire en ville, et pourrai, n'étant plus dérangé par tant de visites, travailler plus à loisir... » On sent nettement qu'il préférerait être en ville et ne cherche qu'à se leurrer et à leurrer son ami sur le goût qu'il trouve à son exil rustique. Dans une lettre adressée à son père, le 13 juillet 1781, de Reisenberg, près de Vienne, il semble réellement heureux d'être à la campagne : « L'endroit où j'écris est à une heure de Vienne et s'appelle Reisenberg... j'y ai déjà passé, une fois, la nuit, mais maintenant j'y reste quelques jours... La petite maison n'est rien ; mais le pays !... la forêt... où il (le comte Cobenzl) a construit une grotte qui semble naturelle. C'est superbe et très agréable. » En réalité la lettre exprime moins son sens de la nature que son sentiment du confort, son besoin d'un cadre riant. Dans une seule et même lettre à sa femme (28 septembre 1790), il compare, et de façon combien caractéristique, deux villes de l'Allemagne du Sud : « A Nuremberg nous avons déjeuné... affreuse ville !... A Wurzburg nous avons réconforté de café notre précieux estomac... belle, superbe ville !... » L'aspect étrié du style Renaissance et la rudesse de l'art gothique de la vieille ville d'Empire lui déplaisent, tandis qu'il éprouve un sentiment familier devant le style baroque clair et riant de la ville épiscopale et du château dont, — il n'y avait pas quarante ans — Tiepolo avait terminé les fresques.

Pendant les neuf ou dix années vécues à Vienne, le ménage Mozart a changé onze fois de domicile, parfois au bout de trois mois seulement. On dirait un continuel voyage de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel — vite oubliées. Dans l'un des plus beaux de ses appartements, au n° 8 de la Schulergasse, qui portait alors le n° 846 de la Grosse Schulergasse, le cabinet de travail de Mozart s'orne, au plafond, d'une jolie décoration de stuc, faite de muses et d'amours ; je suis persuadé que Mozart ne lui a seulement jamais accordé un coup d'œil.

A tout moment il était prêt à quitter Vienne pour une autre ville, l'Autriche pour un autre pays. Léopold avait bien raison de nourrir quelques doutes quant à la durée possible du voyage que Wolfgang projetait, en 1787, de faire

en Angleterre — où il eût bien pu se fixer définitivement. En 1789 ou 1790, Mozart se procura un livre dont le titre ne trahit que trop ses intentions : *Guide géographique et topographique à travers tous les États de la monarchie autrichienne et itinéraire de Saint-Petersbourg en passant par la Pologne* (Vienne, 1789) — il pensait à un voyage en Russie, idée qui lui était venue probablement au cours de ses entretiens avec l'ambassadeur de Russie à Dresde, le prince Bjeloselski, chez lequel il fit beaucoup de musique en avril 1789. Mais il lui faut se contenter de voyages moins lointains ou même de « voyager » à l'intérieur de Vienne. A la Saint-Michel de 1790, il emménage dans un appartement de la Rauhensteingasse, sans se douter que ce sera sa dernière demeure. Ou bien en a-t-il eu le pressentiment et n'y est-il resté si longtemps que parce qu'il lui semblait qu'un déménagement n'en valût plus la peine ? Car, en décembre 1791, il l'a quittée pour un domicile fixe, celui-là, « le dernier et le plus exigü de tous, celui du Cimetière Saint-Marx », pour parler comme Constantin von Wurzbach, qui a, le premier, essayé de dresser la liste des domiciles de Mozart.

L'homme et son génie

Wolfgang-Amédée Mozart a commencé par être un enfant prodige. Dès que Léopold eut reconnu les dispositions musicales exceptionnelles du bambin, il chercha à les développer — « comme en jouant » — ainsi qu'il est dit dans le nécrologe de Schlichtegroll (1792). Celui-ci, source la plus sûre que nous possédions sur la jeunesse de Mozart, repose sur les indications de sa sœur Maria-Anna et d'Andreas Schachtner, trompette à la cour et ami intime de la famille Mozart. « Le fils Mozart avait à peu près trois ans à l'époque où le père commençait à enseigner le piano à sa fille, âgée de sept. Dès ce moment le petit garçon faisait preuve d'un talent extraordinaire. Il s'amusait souvent pendant des heures à rechercher au piano les tierces qui s'accordaient et qu'il ne cessait alors de jouer en exprimant sa joie d'avoir découvert cette harmonie. »

Sans doute est-ce là un jeu que l'on peut observer aussi chez d'autres enfants qui, par la suite, ne deviendront rien moins que des Mozart. Aussi nous semble-t-il plus satisfaisant d'entendre Maria-Anna et Schachtner déclarer plus loin : « Il était dans sa quatrième année... lorsque son père commença à lui enseigner au piano quelques menuets et autres morceaux ; tâche aussi aisée et agréable au maître qu'à l'élève. Pour apprendre un menuet il lui fallait une demi-heure, pour un morceau plus long une heure et il les jouait ensuite avec la plus parfaite correction et la mesure la plus sûre. Dès lors, il fit de tels progrès que dans sa cinquième année il composait déjà de petits morceaux qu'il jouait à son père et faisait noter sur le papier par celui-ci. »

Derrière ce rapport simple et fidèle — à ceci près que l'âge de Nannerl, vers 1759, était en fait de huit ans et que les premières compositions de Mozart datent de sa sixième année — se cachent bien des signes du destin. On a reproché à Léopold d'avoir « forcé » le talent de son fils comme une plante de serre et de l'avoir aussitôt exploité à des fins mercantiles. Mais il serait injuste de ne voir, de la part de Léopold, qu'hypocrisie totale et une sorte d'auto-justification secrète, quand il souligne à plusieurs reprises qu'il considère comme son devoir devant Dieu et devant les hommes de « favoriser » le talent inimaginable dont le ciel a doué Wolfgang. Il est certain que Mozart, sans les voyages prématurés qu'il dut faire et sans les inconvénients, les fatigues, les dangers de contagion dont s'accompagnaient ceux-ci — et à aucun desquels il n'échappa (scarlatine, petite vérole, etc.) — eût vécu beaucoup plus longtemps. Mais alors son développement eût également suivi un autre tempo. Et Léopold trouvait une justification dans l'empressement avec lequel ses leçons étaient accueillies par l'enfant d'abord, puis par le petit garçon, enfin par le jeune homme. Mozart parvient à l'âge de vingt-deux ans avant d'échapper à son père. « Durant ces années-là — c'est-à-dire entre sa sixième et sa dixième année — il témoignait d'une extrême docilité à l'étude et tout ce que son père lui ordonnait, il s'y adonnait pendant un certain temps avec la plus grande application au point qu'il semblait en oublier pour un temps tout le reste, même la musique. Lorsque, par exemple, il apprit à calculer, la table, les sièges, les murs et même le plancher étaient couverts de chiffres à la craie. Il montrait en tout une passion extrême et s'attachait aisément à quelque objet que ce fût : aussi aurait-il risqué de s'égarer fâcheusement si son excellente éducation ne l'en avait préservé. » Mozart a gardé toute sa vie ce goût des récréations mathématiques ; c'est ainsi qu'il s'est occupé à un moment donné d'un problème fort en vogue à l'époque : il s'agissait de composer selon un certain « automatisme » des menuets, c'est-à-dire de réunir à sa guise des fragments mélodiques d'une durée de deux mesures ; c'est ainsi encore que nous possédons de sa main une feuille de papier réglé sur laquelle il a commencé à calculer au brouillon le

montant de la récompense que, selon certaine anecdote, l'inventeur du jeu d'échecs aurait reçu du roi de Perse. Quant au danger moral qu'il aurait couru, on en peut dire autant de n'importe quel homme doué d'une forte imagination et tout particulièrement d'un grand génie dramatique. Goethe lui-même a exprimé cette idée qu'il existait en lui des dispositions à commettre tous les crimes et Shakespeare, de son côté, passe pour s'être livré au braconnage ; même si elle n'est pas vraie, et quelque insignifiante qu'elle revête en soi, l'histoire, en tout cas, est bien trouvée ; car des êtres doués d'une imagination créatrice et d'une puissance de vision si extraordinaires transposent leurs penchants dangereux sur le plan de l'art et créent des figures telles que Lady Macbeth, Méphisto et Don Giovanni.

« Mais, entre tous les objets, c'était pourtant la musique dont son âme était pleine et dont il s'occupait sans cesse. Il y progressait à pas de géant au point que son père lui-même, qui pourtant était tous les jours à ses côtés et pouvait observer chaque étape de son évolution, en était souvent surpris et transporté d'étonnement, ainsi que devant un prodige... Il en était arrivé dès ce moment, en son art, à un degré tel qu'il y aurait eu injustice de la part de son père à ne pas vouloir rendre également d'autres villes et d'autres pays témoins de ce talent extraordinaire... » L'autorité du père s'en trouve accrue : il n'est plus seulement père de famille, il ne se contente plus d'enseigner la musique et les « humanités » — Wolfgang n'a jamais eu d'autre professeur et il n'a jamais connu l'obligation d'aller à l'école — le voici à présent passé impresario et fourrier et il s'abaisse au rôle de serviteur de son fils. Le génie supérieur de Mozart le rendait déjà incapable de s'adapter à la vie ; Léopold a encore accru cette incapacité. « Il (Wolfgang) avait beau recevoir tous les jours de nouveaux exemples de l'étonnement et de l'admiration où ses dons et son talent plongeaient les hommes, il n'en tirait pas le moins du monde vanité, orgueil, ou entêtement ; c'était au contraire un enfant extrêmement docile et aimable. Jamais ordre de son père ne lui fit témoigner de mécontentement et même lorsqu'il lui avait déjà fallu se faire entendre toute la journée, il jouait encore, pour n'importe qui, sans se faire

prier, dès que son père le lui demandait. Il comprenait et obéissait au moindre signe de ses parents, poussant l'attachement qu'il avait pour eux jusqu'à ne pas oser manger ou accepter, sans leur permission, la moindre chose que l'on pouvait lui offrir. »

On comprend qu'un homme qui s'est vu si longtemps refuser toute indépendance, toute initiative, toute « action » personnelle, qui vit tout entier dans l'univers musical de son imagination, commettra toutes les sottises possibles, le jour où la bride paternelle se trouvera rompue. Et l'on comprend que le père s'en étonne, s'en effraie et s'en indigne, sans se douter que c'est lui-même qui est à l'origine de cette incapacité de son fils à se comporter en ce monde raisonnablement et avec le sens des réalités. On a souvent contesté cette incapacité; — il existe du reste une théorie de la « génialité », des dons exceptionnels accordés à certains êtres; selon cette théorie, la direction dans laquelle s'exercent les dons en question est assez fortuite et elle dépend plus qu'on ne le croit des influences biographiques. Ainsi, un grand poète aurait pu également devenir un grand homme d'État, un grand peintre tout aussi bien un grand philosophe. Mais, même si Goethe, en sa qualité de ministre, avait eu à décider d'affaires plus importantes que celles de la cour de Weimar, il ne lui aurait guère été possible d'avoir sur l'histoire de l'Europe une influence plus profonde, et quand bien même Eugène Delacroix eût peint moins de toiles et écrit plus de traités théoriques sur l'art, il ne serait pas devenu philosophe. Ce que Goethe dit de l'État, il le dit en poète; quand Delacroix exprime ses vues sur l'art, c'est le peintre qui parle. La supériorité de Mozart provient de la compréhension qu'il possède de la musique; il savait en effet parfaitement toute la distance qui le séparait des autres compositeurs de son temps, à l'exception du seul Joseph Haydn. Et nous avons tout à la fois la preuve de sa grandeur, de la naïve conscience qu'il avait de sa valeur et de son manque de diplomatie quand nous le voyons montrer dans la pratique ou exprimer ouvertement sa supériorité. Il nous a lui-même rapporté un exemple de ce manque de diplomatie. Il attribue un de ses échecs parisiens au compositeur italien Giovanni Giuseppe Cambini, qui s'est proba-

blement employé à lui nuire auprès de Le Gros, directeur du « Concert Spirituel » : « Je crois que la cause en est à Cambini, un maestro italien d'ici; car, bien innocemment, je l'ai mis sous l'éteignoir, à notre première rencontre chez Le Gros. Il a écrit des quartetti dont j'ai entendu un à Mannheim et qui sont très jolis. Je l'en ai loué et je lui en ai joué le début, mais il y avait là Ritter, Ramm et Punto, qui ne me laissèrent pas de repos que je ne continuasse, quitte à inventer moi-même ce dont je ne me souvenais pas. Je fis ainsi qu'on me le demandait et Cambini fut tout hors de lui, ne pouvant s'empêcher de dire : « Questa è una gran testa ! » (1^{er} mai 1778).

« Questa è una gran testa ! » De fait, des dispositions supérieures exposent fatalement celui qui en est pourvu à l'aversion des médiocres... et Mozart n'est pas assez prudent ni assez diplomate pour ne pas provoquer cette aversion. Il n'a pas la moindre expérience du monde et, en bien des cas, des gens, qui ne le valent pourtant pas, montrent beaucoup plus de décision et de discernement. Il est, comme tous les êtres supérieurs, « un homme plein de contradictions » et non un « puits de raison ». Jusqu'en ses dernières années le côté « enfant » — non seulement enfantin, mais même puéril — réparait toujours dans son caractère. Dans l'une de ses lettres les plus empreintes de gravité et de désespoir, Léopold marque ce dualisme que présente le caractère de son fils (16 février 1778) : « Mon fils ! en toutes tes affaires tu te montres emporté et impétueux ! Depuis ton enfance et ta jeunesse ton caractère s'est complètement modifié. Quand tu n'étais encore qu'un bambin ou un petit garçon, tu étais plus grave que puéril et lorsque tu étais au piano ou t'occupais de musique de quelque autre façon, il n'aurait pas fallu que quelqu'un se permit de te faire la moindre farce. Même, ton visage était empreint de tant de gravité que bien des personnes avisées, en divers pays, témoins de l'épanouissement prématuré de ton talent et de l'expression grave et pensive de tes traits, en venaient à concevoir de l'inquiétude pour la durée de tes jours. Mais maintenant, à ce qu'il me semble, tu te montres trop prompt à répondre à n'importe qui sur le ton de la plaisanterie à la première provocation — c'est déjà le premier pas vers la familiarité,

etc., or il ne faut pas trop la rechercher en ce monde si l'on veut continuer à être respecté. Lorsqu'on a bon cœur, on a sans doute accoutumé de laisser libre cours à sa spontanéité et à son naturel : mais c'est une erreur. Et c'est précisément ton bon cœur qui fait que tu ne vois plus de défauts à ceux qui t'encensent, te prodiguent leur haute estime et te portent aux nues, et que tu leur donnes toute ta confiance et toute ton affection : tandis que, étant enfant, tu exagérerais la modestie jusqu'à pleurer quand on te donnait trop de louanges. » Pourtant, dans une lettre écrite au cours d'un de leurs voyages (Francfort, 20 août 1763 — l'enfant avait alors une huitaine d'années), Léopold ne peut s'empêcher de noter : « Wolfgang est d'une gaieté tout à fait inaccoutumée, mais quelque peu diable aussi. » Ce contraste apparaît d'une façon frappante dans deux portraits de Mozart enfant que nous possédions : l'un, que nous pouvons dater avec précision (6 et 7 janvier 1770) fut exécuté sur l'ordre de Pietro Luggiati, percepteur général des contributions de Venise, par le peintre Cignaroli ; l'autre, de la main de Thaddäus Helbling, peint quelques années plus tôt, alors que l'enfant avait huit ans, est d'une authenticité moins certaine¹. Mais cet enfant, dont la personnalité géniale se reflète avec un tel éclat dans les yeux (bruns, il est vrai, et non bleus) — qui serait-il donc, sinon Mozart ? Là, un petit garçon bien éveillé, à l'allure hardie, prêt à toutes les diableries ; ici, le génie qui semble sortir du rêve où l'enveloppait la musique et, les doigts encore posés sur les touches du clavecin, cherche à reprendre pied ici-bas.

Ce dualisme explique aussi les « fameuses » lettres que Mozart, au cours de son voyage à Mannheim, puis à Paris, a écrites à sa « cousinette », la fille de son oncle d'Augsbourg ; les originaux n'en sont toujours pas publiés in extenso² et l'on ne peut les trouver que dans l'édition anglaise, dans la courageuse traduction d'Emily Anderson. La raison n'en est

pas cette prudence qui fait reléguer dans les « armoires aux poisons » des cabinets d'estampes les eaux-fortes érotiques de Rembrandt et dans des « éditions savantes » quelques-unes des *Élégies romaines* de Goethe. Il s'agit bien un peu aussi, naturellement, de cette pruderie du XIX^e siècle à qui nous devons ces biographies châtrees des grands maîtres et leurs effigies idéalisées en plâtre. Mais il y a là également un certain embarras dont il n'est pas impossible de saisir la raison. Il nous paraît en effet malaisément concevable qu'un être de vingt-deux ou vingt-trois ans, et qui plus est un Mozart, écrive à une jeune fille des ordures d'une telle puérité, un florilège de propos aussi « scatologiques ». Mais nous sommes bien obligés de nous rendre à l'évidence : cela amusait bel et bien Mozart, en son for intérieur, de les écrire. Il ne faut pas non plus l'oublier : au XVIII^e siècle, toutes les fonctions animales et humaines se déroulaient davantage au grand jour qu'en notre siècle plus policé sous le rapport de l'hygiène, et les allusions fort libres aux détails de la vie intime n'étaient pas le privilège des classes inférieures ou moyennes. Il n'est que de dire les lettres de « Madame », c'est-à-dire d'Élisabeth-Charlotte¹, belle-sœur de Louis XIV, pour trouver d'amusantes preuves des « jeux de princes » auxquels on savait, à l'occasion, se divertir entre mari, femme et fils. On appelait les choses par leur nom et lorsque Wolfgang rend compte à son père de la santé satisfaisante de son premier-né, il le fait en termes aussi peu fleuris que, plus tard, Léopold lui-même lorsqu'il écrira à sa fille comment se comporte son premier-né à elle, que le grand-père avait pris chez lui. « Naturalia non sunt turpia ! » Jusqu'à la fin de sa vie, Mozart a gardé ce goût des renversements de mots, des surnoms puérils, des inepties comiques, des joyusetés ordurières : c'est là un trait de cette gaieté propre à l'Allemagne du Sud que l'on n'a jamais compris et ne comprendra jamais au Nord du Main. Certaines tournures, impossibles à citer, que Mozart emploie dans ses lettres à sa « cousinette » reviennent mot pour mot dans les textes de quelques-uns des « canons » composés à

1. Erna Felmayer a en effet établi que ce célèbre portrait représente en réalité le jeune comte Karl Firmian (1770-1822) de Salzbourg. Cf. « Der Maler Thaddäus Helbling und sein angebliches Mozartbildnis » in *Wiener Schriften*, Heft V, 1955. (N.d.T.)

2. Cf. note, p. 12.

1. Duchesse d'Orléans, également connue sous le nom de Princesse palatine et le diminutif familial de Liselotte. (N.d.T.)

Vienne. Pas plus en écrivant ses lettres qu'en composant ses canons, Mozart n'a pensé qu'ils passeraient à la postérité ni qu'un jour de dignes professeurs de Leipzig ou de Berlin pourraient s'occuper de lui. C'était un grand enfant et il l'est resté, cette puérilité étant parfois nécessaire à un créateur pour se détendre et dissimuler son moi profond. Chez d'autres, cette nécessité se satisfait par la rudesse, comme chez Brahms; et d'autres grands hommes — nous nous limitons aux musiciens — à qui semblables moyens d'auto-défense font défaut, font naufrage, comme Chopin ou Schumann, natures lyriques l'un et l'autre. Mais un dramaturge comme Mozart doit se mêler aux hommes et, pour bien s'accorder avec les hommes, il faut de l'humour, de l'esprit pour se défendre et, parfois, des moyens plus rudes encore. Force est bien de se rendre à l'évidence : Mozart, lui aussi, était un homme « fait de contradictions » et toute sa perspicacité à observer les hommes et les circonstances, tout son discernement à saisir l'âme des gens et l'essence des choses n'empêchèrent pas que jamais il ne put se trouver parfaitement à l'aise en ce monde. C'est ce que le nécrologe de Schlichtegroll exprime sous une forme quelque peu apodictique : « Car, si cet être extraordinaire fut de bonne heure, dans son art, un « homme fait », en revanche l'impartialité nous oblige à dire qu'il resta constamment « enfant » dans presque tous les autres domaines. Jamais il n'apprit à se gouverner; l'organisation du ménage, l'emploi judicieux qu'il convient de faire de l'argent, la modération dans les plaisirs et la raison qui doit présider à leur choix étaient des sujets auxquels il n'entendait absolument rien. Il avait toujours besoin d'un guide, d'un tuteur qui s'occupât à sa place des questions domestiques, car une foule d'objets tout différents accaparait constamment son esprit, qui se trouvait ainsi totalement incapable de réfléchir sérieusement à d'autres problèmes. Son père connaissait fort bien cette impossibilité où il était de se gouverner tout seul; aussi, retenu lui-même à Salzbourg par son service, le fit-il accompagner à Paris par sa mère » (à quoi il faudrait seulement ajouter que Léopold lui-même avait trop gâté Wolfgang et l'avait trop longtemps tenu en lisière pour que l'enfant prodige ait pu devenir, le moment venu, un homme

— au sens civique du mot). Ce passage — parmi bien d'autres encore — de Schlichtegroll a tellement déplu à la veuve de Mozart qu'elle a racheté en bloc une contrefaçon du nécrologe publiée à Graz en 1794 pour y effacer les détails qui la choquaient. Mais, dans la première grande biographie de Mozart également, celle du vaillant Franz Niemetschek, professeur au lycée de Prague, écrite sous l'influence de Constance, on lit : « Quiconque s'attache à étudier la nature humaine ne s'étonnera pas de voir que cet homme, si extraordinaire comme artiste, ne montrait pas la même envergure dans les autres circonstances de la vie. » Et encore : « La façon dont il fut élevé, l'instabilité d'une vie errante pendant laquelle il ne vivait que pour son art ne lui ont pas permis de connaître vraiment le cœur humain. » ... « C'est à l'absence de cette connaissance qu'il faut attribuer nombre des maladresses dont son existence fut remplie... » Une connaissance exacte du cœur humain ? Mais personne ne l'a connu mieux et plus profondément que Mozart. Seulement être un génie, pénétrer la nature véritable d'un être, et savoir conduire soi-même sa barque avec adresse, cela fait deux ! Et c'est précisément pour avoir très tôt lu au fond du cœur humain que Mozart s'y est mal pris avec les hommes auxquels il avait affaire et qu'il a donné dans leurs pièges. Bien mieux que Léopold, qui gardait toujours le souvenir du protecteur connu en 1764, Wolfgang s'est rendu compte du véritable caractère du journaliste et encyclopédiste Melchior Grimm qui, après avoir jadis protégé très efficacement l'enfant, ne daigna accorder au jeune homme, en 1778, que la plus humiliante des protections. Mais Grimm a décrit d'une façon frappante un aspect du caractère de Wolfgang le jour où il écrit au père du jeune homme (lettre de Léopold du 13 août 1778) : « Il est trop confiant, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune moitié moins de talent et deux fois plus d'entregent et je n'en serais pas embarrassé. » Ce sont là paroles fort justes, bien dignes d'un contemporain de Voltaire et de Diderot. Mozart était tout le contraire d'un garçon « retors, entreprenant et audacieux ». Quand les autres l'étaient, il

était entièrement à leur merci. Dire que, partant pour Mannheim et Paris, il est obligé — à vingt-deux ans ! — d'emmener sa mère, autant dire comme gouvernante, car on ne peut tout de même pas le laisser voyager seul ! Ce voyage, au cours duquel il doit littéralement « montrer ses qualités d'homme » est une tâche pour laquelle, tout simplement, il n'est pas « de taille ». C'est un fiasco sur toute la ligne. Entrepris sous le signe de la devise « Aut Caesar aut nihil », il se termine par le retour humiliant à Salzbourg et à son esclavage. Et, en outre, *sans* sa mère, enterrée à Paris. Plus tard, en 1782, en cette année où, de toute sa vie, la fatalité pèse le plus lourdement sur Mozart, Léopold a confirmé l'appréciation de Grimm d'une façon encore plus nette (lettre à la baronne de Waldstätten du 23 août 1782) : « Oui, je serais parfaitement tranquillisé si seulement je ne découvrais pas chez mon fils un défaut majeur : celui d'être par trop *patient* ou *endormi*, trop *nonchalant*, parfois aussi trop *fier* peut-être, ou comme il vous plaira encore d'appeler ce caractère qui rend un homme *inactif* : ou bien il est trop *impatiant*, trop *bouillant* et incapable d'attendre. Ces deux traits opposés dominent en lui — *trop* ou *trop peu*, et pas de milieu. Quand rien ne lui manque, il est tout de suite satisfait et devient *nonchalant* et *inactif*. Mais s'il lui faut se remuer, il ne se sent plus et *il veut faire son bonheur sur-le-champ*. Il n'admet pas d'obstacle ; et malheureusement ce sont précisément les gens les plus habiles, les génies exceptionnels dont les chemins offrent le plus d'obstacles. » Léopold n'est pas mauvais psychologue, lui non plus ; il est impossible de récuser le témoignage de deux hommes qui connaissaient si bien Mozart.

La part que bonheur et malheur tiennent dans la vie d'un être est déterminée plus qu'à demi par son caractère. La vie apporte à chacun des expériences et des épreuves qui n'appartiennent qu'à lui et — à moins de devenir sage à ses dépens — il lui faut les renouveler sans cesse. Ces épreuves, chez Mozart, ce sont ses insuccès pour obtenir une situation et ses insuccès dans ses relations avec les femmes... Cela semble étrange, mais nous allons tenter d'en donner la preuve.

La formule qui revient toujours lorsque Mozart s'efforce

d'obtenir un poste, c'est : « Il n'y a pas de vacance ! Si seulement il y avait une vacance ! » Non pas que les places eussent fait défaut à Mozart, mais il n'a jamais obtenu celles qui eussent été dignes de lui. Les insuccès de Léopold se justifient. Il était pour ainsi dire vice-maître de chapelle né ; le poste de maître de chapelle, même à Salzbourg, il ne l'aurait obtenu qu'à l'ancienneté... comme tant d'autres médiocres ; et ce n'est qu'en pensant, comme lui-même, à ces médiocres, que son dépit peut nous sembler compréhensible et justifié. Tandis que si W. A. Mozart, lui, n'est jamais parvenu à la première place, c'est parce qu'il était bien trop grand pour cela. Car, il faut bien l'ajouter, les raisons de ses insuccès ne sont quand même pas toutes dues à son caractère : elles tiennent en partie aussi à sa position historique.

On ne peut s'empêcher de sourire intérieurement quand on pense à l'intention manifestée à un moment par Beethoven de se rendre à Cassel pour y remplir les fonctions de maître de chapelle à la cour de Jérôme Bonaparte. Beethoven maître de chapelle, en butte à des frictions quotidiennes avec les chanteurs et les musiciens de l'orchestre, occupé à régler des questions administratives ! Que Richard Wagner, chef d'orchestre de la cour royale de Saxe, devienne révolutionnaire, cela nous semble absolument normal du fait même que, pendant si longtemps (six ou sept ans, cela compte pour Richard Wagner !) il avait été réduit au rôle de fonctionnaire, et l'on conçoit aussi qu'il ne soit plus guère possible à l'auteur de *Tristan* d'accepter un poste de musicien officiel ou même un titre de directeur général de la musique. Ce fut donc, pour Mozart également, une chance de se voir cantonné, à Salzbourg, dans les fonctions subalternes de maître de concert et d'organiste.

La seule situation qui eût réellement convenu à Mozart aurait été celle qui lui eût permis de créer : celle de « compositeur de la chambre », pour parler la langue de l'époque ; de musicien que l'on charge de composer des morceaux déterminés, opéras, symphonies, quatuors, etc. et auquel on en donne le loisir.

Cependant le père et le fils se sont constamment efforcés d'obtenir un emploi, y mettant d'autant plus d'ardeur que

leurs sentiments à l'égard de Hieronymus Colloredo, successeur du bon patriarche qu'avait été le prince-archevêque Schrattenbach, leur rendaient leur activité à Salzbourg de plus en plus pénible et la leur faisaient considérer comme une corvée. Mais, dès *avant* l'avènement de Colloredo, Léopold, à l'intention de son fils, tourne les yeux vers Milan. Wolfgang avait composé le second opéra pour les fêtes données à l'occasion du mariage de l'archiduc Ferdinand, troisième fils de l'impératrice et gouverneur de Lombardie : c'était la sérénade *Ascanio in Alba*, représentée le 17 octobre 1771. Léopold a sans doute trouvé l'occasion de présenter très humblement au jeune archiduc — il n'avait qu'un an et demi de plus que Wolfgang — une demande d'engagement pour son fils. Et l'archiduc, habitué à obéir à sa mère, lui demande conseil. Elle répond (12 décembre 1771, cf. A. Ritter von Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde* [Lettres de l'impératrice Marie-Thérèse à ses enfants et à ses amis], Vienne 1881, t. I, p. 93) : « Vous me demandez de prendre à votre service le jeune salzbourgeois. Je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou des gens inutiles. Si cela pourtant vous ferait plaisir, je ne veux vous l'empêcher. Ce que je dis, est pour ne pas vous charger des gens inutiles, et jamais des titres à ces sortes de gens comme à votre service. Cela avilit le service, quand ces gens courent le monde comme des gueux ; il a outre cela une grande famille.¹ »

Et, en fils docile aux avis maternels, l'archiduc ne pense naturellement plus à engager Mozart ni à lui donner un titre. Si Léopold s'était douté des sentiments réels qu'éprouvait pour lui et son fils Marie-Thérèse, cette bienveillante souveraine qui jadis avait fait don à ses enfants des vêtements défraîchis des jeunes princes ! Des gens inutiles ! Des musiciens ambulants ! Des importuns ! Son loyalisme en eût passablement souffert !

Ne se doutant de rien, il fait une autre tentative auprès du second fils de Marie-Thérèse, le grand-duc Léopold de Toscane, le futur empereur Léopold II sous le règne duquel Mozart mourra. De Milan, il mène l'affaire activement et en

grand secret, car il sait fort bien que le nouvel archevêque ne prendrait pas de gants si les pourparlers entrepris auprès de la cour de Toscane par son vice-maitre de chapelle lui venaient aux oreilles. Léopold a beau, pour les poursuivre, différer toujours davantage son retour à Salzbourg, d'abord en décembre 1772, puis dans les premiers mois de 1773, ces pourparlers restent sans résultats. « De Florence j'apprends que le grand-duc a reçu ma lettre, qu'il y réfléchit et nous avisera. Nous avons encore bon espoir » écrit-il chez lui dans le puéril langage chiffré dont se servaient les Mozart pour leur correspondance (9 janvier 1773). « Quant à ce que vous savez, il y a peu d'espoir ; Dieu nous viendra en aide. Soyez économes et portez vous bien : car il nous faut de l'argent si nous voulons entreprendre un voyage. Je regrette chaque kreuzer que nous dépensons à Salzbourg. Jusqu'ici il n'est encore pas arrivé de réponse du grand-duc, mais nous savons par la lettre du comte, adressée à M. Troger, qu'il y a peu d'espoir de parvenir à Florence. Cependant je garde encore du moins l'espoir qu'il nous donnera sa recommandation » (16 janvier). Enfin, après avoir attendu désespérément (27 février) : « Pour la chose que vous savez, il n'y a absolument rien à faire. » Quels obstacles l'ont fait échouer ? On l'ignore. C'est en vain que j'ai cherché à retrouver dans les archives de Florence les lettres de Léopold et les minutes des réponses que le chancelier de la cour lui a adressées.

Au cours de l'été de 1773, le père et le fils retournent à Vienne ; au Nouvel An 1775, ils se rendent à Munich pour la représentation de *La Finta Giardiniera*, et l'on ne se trompera guère en supposant que Léopold s'est empressé de saisir ces deux occasions pour tâter le terrain, ici comme là, afin de se rendre compte s'il ne pourrait trouver quelque bon emploi pour son fils. Mais il ne s'en trouve point. Pour Vienne, Wolfgang n'était plus assez jeune ou bien il l'était trop encore ; quant à Munich, *La Finta Giardiniera* y resta un événement local sans conséquences. Mais les rapports toujours plus tendus avec l'archevêque, leur patron, rendaient urgent un changement décisif de la situation. Il est très difficile de faire équitablement la part de responsabilité qui incombe, dans cette tension croissante, à Hieronymus Collo-

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

redo et aux Mozart, père et fils. Aux yeux de la postérité, une lourde accusation pèse sur Colloredo : celle d'avoir non seulement indignement traité l'un des plus grands génies de tous les temps, mais de l'avoir positivement maltraité et nul ne pourra l'absoudre complètement de cette accusation. Mais les seuls témoignages que nous possédions sur son attitude sont ceux, partiels, des deux plaignants, le père et le fils, et pour le dernier acte du drame nous n'avons même que ceux du fils, auquel il importait évidemment au plus haut point, dans les lettres qu'il adressait à son père, de dépeindre le personnage de Colloredo sous les couleurs les plus noires et les plus laides. Ce que des témoins impartiaux nous rapportent du caractère de Colloredo rend un tout autre son. Succédant à l'archevêque Sigismond de Schrattenbach, qui avait régné près de vingt ans (1753-1771) sans trop chercher midi à quatorze heures, Colloredo se trouva dès l'abord dans une position difficile vis-à-vis des Salzbourgeois. Ceux-ci, en 1732, avaient vu, de leurs propres yeux, dépouiller de tous leurs biens les paysans convaincus de loyalisme, et cela ne les choquait nullement qu'il y eût encore dans le sud de l'archevêché, et même sous le règne du bon Schrattenbach, certaine forteresse de Werfen, où l'on pouvait enfermer à vie incroyants et sceptiques. Au contraire : c'étaient là des gens que l'on n'aurait su assez torturer. Quant à Colloredo, quoique encore relativement jeune — il avait la quarantaine — le peuple l'accueillit avec méfiance, le chapitre de la cathédrale avec crainte ; et tandis que la méfiance du peuple prenait peu à peu le caractère d'une haine tenace, la crainte du chapitre, elle, finit par dégénérer en procès. Colloredo était partisan des réformes de Joseph II, son cabinet s'ornait des portraits de Rousseau et de Voltaire ; et peut-être ce fait explique-t-il que nous voyions Wolfgang, de Paris, annoncer la mort de Voltaire en des termes empreints d'un sentiment haineux qui fait tache dans ses lettres (3 juillet 1778) : « Cet athée, ce fieffé coquin de Voltaire est crevé autant dire comme un chien, comme une brute... Voilà sa récompense ! » En réalité, Voltaire — dernière malice de sa part — était mort dans le sein de cette Église hors de laquelle il n'est point de salut, entouré de la considération de tout un peuple... Le 15 juillet 1782, Collo-

redo publia une lettre pastorale visant à « supprimer des cérémonies religieuses une pompe inutile, à recommander la lecture de la Bible, à introduire l'usage d'un nouveau psautier et à inaugurer une série d'améliorations relatives à la confession. » (Éd. Vehse, *Geschichte der deutschen Höfe*, [Histoire des Cours allemandes], VI, 12, 2, page 157). Voilà qui ne pouvait guère être du goût des Mozart : la musique somptueuse destinée à l'Église fait partie, en effet, de cette « pompe inutile » ; aussi bien, entre les messes en latin qui les précèdent et qui les suivent, les deux simples cantiques sur des textes allemands (K. 343) que Mozart a probablement composés pour le psautier projeté, rendent-ils, par leur léger accent de protestantisme, un son assez étrange.

Ce dont l'Histoire fait grief à ce prince de l'Église, c'est de ne pas s'être rendu compte ou de ne pas avoir voulu convenir qu'il avait un génie à son service. Mais on ne saurait lui en faire un crime ; c'est bien plutôt un manque de discernement ou de bonne volonté qu'on peut regretter fort, mais pour lequel on ne saurait pendre un homme. Salzbourg était une ville trop exigüe pour un génie qui voulait écrire, entre autres, de grands opéras. Il ne pouvait les écrire que pour l'extérieur, pour Munich ou Vienne, Milan ou Venise. Mais Colloredo n'avait que faire de génies qui ne pensaient qu'à prendre des congés ; ce qu'il lui fallait, c'étaient des musiciens qui fussent de consciencieux fonctionnaires. Aussi, d'un côté comme de l'autre, un sentiment finit-il par l'emporter : de sa part, une froide antipathie, de celle des Mozart un dépit croissant parce que refoulé et une haine sans cesse plus grande.

Après l'échec de Munich, on se décide à écrire au Père Martini, dont on connaît l'influence, une lettre entre les lignes de laquelle on peut lire le désir de recommandations, et qui reflète très bien la situation (4 septembre 1776) : « La vénération, l'estime et le respect que je porte à votre révérendissime personne me pressent de venir vous importuner par la présente lettre et de vous envoyer un faible échantillon de ma musique, le soumettant à votre souverain jugement. J'ai écrit, l'an passé, au carnaval, un *opera buffa* (*La Finta Giardiniera*), à Munich en Bavière. Or, peu de jours avant mon départ de cette ville, Son Altesse le prince-

électeur a désiré entendre quelque chose de ma musique en contrepoint. J'ai donc été obligé d'écrire ce motet à la hâte, afin qu'on eût le temps de copier la partition pour Son Altesse et de transcrire les parties, pour pouvoir exécuter le morceau le dimanche suivant à l'offertoire de la grand-messe.

Très cher et très estimé Père et Maître, je vous prie bien instamment de m'en dire votre opinion, franchement et sans réserve. Nous sommes en ce monde pour nous efforcer d'apprendre toujours, pour nous éclairer les uns les autres au moyen des conversations, et pour nous appliquer à faire de plus en plus progresser les sciences et les arts. Que de fois, oh ! que de fois je sens le désir d'être plus près de vous, afin de pouvoir m'entretenir avec votre Révérendissime Paternité ! Je vis dans un pays où la musique fait très peu fortune, bien que, en dehors de ceux qui nous ont quittés, nous ayons encore d'excellents professeurs, et, particulièrement, des compositions de beaucoup de fonds, de savoir et de goût.

Pour le théâtre, nous sommes en peine par manque de chanteurs. Nous n'avons pas de castrats et nous n'en pourrions avoir facilement, car ils veulent être bien payés et la générosité n'est pas notre défaut.

Je m'amuse, en ce moment, à écrire de la musique de chambre et d'église. Nous avons ici deux autres excellents contrepointistes : MM. Haydn et Adlgasser. Mon père est maître de chapelle à la cathédrale, et cela me donne occasion d'écrire de la musique d'église autant que je le veux. D'autre part, il a déjà trente-six ans de service à cette cour, et, sachant que notre archevêque ne peut ni ne veut voir des gens avancés en âge, il ne prend pas son affaire à cœur, et s'est remis à la littérature, qui était déjà, d'ailleurs, son étude favorite.

Notre musique d'église est très différente de celle d'Italie et le devient de plus en plus ; ainsi, une messe avec *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, sonate à l'Épître, Offertoire ou Motet, *Sanctus* et *Agnus*, même la messe la plus solennelle, celle que le prince dit lui-même... ne doit pas durer plus de trois quarts d'heure. Il faut une étude particulière pour réussir cette sorte de composition : d'autant qu'on exige que ce soit une messe à grand orchestre, avec trompettes de guerre, timbales, etc.

Ah ! pourquoi sommes-nous si éloignés l'un de l'autre, bien cher Père et Maître ! J'aurais tant de choses à vous dire !

Je salue respectueusement tous ces Messieurs de la Philharmonique. Je me recommande toujours à vos bonnes grâces et ne cesse de m'affliger de me voir si loin de la personne que j'aime, vénère et estime le plus au monde, votre Révérendissime Paternité dont je proteste être toujours le très humble et très dévoué serviteur.

Wolfgang Amadé Mozart ¹. »

1. « La Venerazione, la Stima ed il Rispetto, che porto verso la di lei degnissima Persona, mi spinse di incomodarla colla presente e di mandargli un debole Pezzo di mia Musica, rimettendola alla di lei maestrale Giudicatura. Scrissi l'anno scorso il Carnevale una opera buffa (La finta giardiniera) à Monaco in Baviera. Pochi giorni avanti la mia partenza di là desiderava S : A : Elettorale di sentire qualche mia Musica in contrapunto : ero adunque obbligato di scriver questo Motetto in fretta per dar Tempo à copiar il Spartito per sua Altezza, ed à cavare le Parti per poter produrlo la prossima Domenica sotto la Messa grande in tempo del Offertorio. Carissimo e Stimatissimo Signor Padre Maestro ! Lei è ardentemente pregato di dirmi francamente, e senza riserva, il di lei parere. Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei ragguagliamenti di illuminarsi l'un l'altro, e d'affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d'esser più vicino per poter parlar e ragguagliar con Vostra Paternità molto Reverenda ! Vivo in un Paese dove la Musica fa pochissima Fortuna, benche' oltra di quelli, chi ci hanno abbandonati, ne abbiamo ancora bravissimi Professori e particolarmente compositori di gran Fondo, sapere e gusto. Per il Teatro stiamo male, per mancanza dei Recitanti. Non abbiamo Musici, e non gli averemo sì facilmente, già che vogliono esser ben pagati : e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la Camera e per la chiesa : e ne son quivi altri due bravissimi Contrapuntisti, cioè il Sgr : Haydn e Adlgasser. Il mio Padre è Maestro delle chiesa Metropolitana, che mi dà l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro essendo il mio Padre già 36 anni in servizio di questa Corte, e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in Età, non lo se ne prende à Core, si è messo alla Letteratura per altro già suo studio favorito. La nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia, e sempre più, che una Messa con tutto il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'offertorio o sia Motetto, Sanctus ed agnus Dei ed anche la più solenne, quando dice La Messa il Principe stesso, non ha da durare che al più lungo 3 quarti d'ora. Ci vuole un studio particolare per questa sorte di Compositione. E che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe di guerra Tympani etc. Ah ! che siamo sì lontani Carissimo Signor Padre Maestro, quante cose che avrei à dirgli ! — Reverisco devotamente tutti i Signori Filarmonici : mi raccomandando via sempre nelle grazie di lei e non cesso d'affigermi nel vederli lontano dalla Persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo... »

Cette lettre reste, elle aussi, sans succès, cependant que la tension entre maître et sujet devient insupportable. En mars 1777 Léopold, faisant allusion aux « tristes conditions » dans lesquelles il vit, ainsi que sa famille, fait une demande de congé pour effectuer une tournée de concerts — requête à laquelle Colloredo ne semble pas avoir répondu, même par un refus. Léopold ayant réitéré sa sollicitation, il la repoussa aussitôt en exigeant que son orchestre fût présent au complet pour une visite que lui rendait l'empereur Joseph II. De passage à Salzbourg. Mais lorsque, après cette visite, Léopold revint à la charge, c'est tout net qu'on l'éconduisit cette fois en lui faisant remarquer que Wolfgang, n'étant en somme qu'à-demi en fonctions pouvait voyager tout seul. Cependant, lorsque Wolfgang voulut le faire pour de bon, l'archevêque éleva de nouvelles objections. Quelle solution restait-il, sinon agir de vive force ? Le 1^{er} août 1777 Wolfgang demanda sa mise en congé, usant, pour formuler ses motifs, d'expressions peu heureuses, où l'on sent, à chaque mot, le style de Léopold : « Très gracieux souverain, mon Seigneur ! Les parents s'efforcent de mettre les enfants en état de pouvoir gagner eux-mêmes leur pain ; ils le doivent dans leur propre intérêt et dans celui de l'État. Plus les enfants ont reçu de talents de Dieu, plus ils sont tenus d'en faire usage, afin d'améliorer la situation de leurs parents ou la leur, d'aider leurs parents et de pourvoir à leur propre avancement et à leur avenir. L'Évangile nous enseigne qu'il faut faire valoir ses talents. Et c'est ainsi que je suis, en conscience, devant Dieu, obligé de témoigner, selon mes forces, ma reconnaissance à mon père qui consacre sans relâche toutes ses heures à mon éducation. Je dois alléger son fardeau et désormais travailler pour moi et pour ma sœur, que je serais fâché d'avoir vue consacrer tant d'heures au piano si elle n'en devait faire aucun emploi utile. » Requête au bas de laquelle l'archevêque, qui ne faisait pas tellement de cas de Dieu ni de l'Évangile, écrivit huit jours plus tard la note suivante, où la sécheresse le dispute à la causticité : « Transmis à la Chancellerie de la Cour avec l'avis que le père et le fils aient permission, selon l'Évangile, d'aller chercher fortune ailleurs. » Il montre, en tout cas, un trait de caractère qui ne plaide certainement

pas en sa défaveur : par un décret ultérieur, nous le voyons rapporter le licenciement de Léopold ; de son propre mouvement, semble-t-il, et sans infliger à Léopold une humiliation de plus.

Le 23 septembre 1777, en compagnie de sa mère, qui, à défaut du père, doit veiller un peu sur lui, Mozart part, toutes voiles dehors, pour le grand voyage de Mannheim et Paris qui devait lui apporter gloire et situation (24 septembre) : « ...tout s'arrangera bien. J'espère que papa est en bonne santé et aussi joyeux que moi. Je me suis mis tout à mon affaire : je suis un autre papa et je fais bien attention à tout... » En janvier 1779 il rentrait à Salzbourg, sans sa mère, en proie à un effondrement total, ayant accumulé échec sur échec dans ses tentatives pour trouver une situation digne de lui, accablé par la plus profonde déception amoureuse de sa vie, et c'était pour se remettre sous le joug de l'archevêque Hieronymus Colloredo. On peut imaginer ses sentiments lorsque, dans les jours qui suivent immédiatement son retour, il rédige la requête suivante : « Votre Grandeur Sérénissime ! Très noble et digne Prince du Saint Empire Romain ! Très gracieux Prince et Souverain de ce pays ! Mon Seigneur ! Votre Grandeur Sérénissime m'a fait la suprême faveur de daigner me prendre à son service après la mort de Cajetan Adlgasser. Je la prie donc très humblement de vouloir bien me nommer par décret son organiste de la Cour. » Le 17 janvier, Colloredo daigna établir l'arrêté de nomination.

Mais ce n'était pas là ce que Mozart avait voulu en prenant le large un an et demi auparavant. Ses premiers espoirs se portaient sur Munich. Non sans raison. Il régnait en cette ville un souverain bienveillant et ami de la musique, ce prince-électeur Max-Joseph III qui, pour se faire peindre au milieu de sa famille ou de sa cour, tenait en main, de préférence à tout autre symbole, sa viole de gambe ; il en jouait habilement et s'essayait même à la composition. C'est sous son règne, en 1753, que fut inauguré l'opéra, joyau entre tous les opéras du monde, où fut représenté pour la première fois l'*Idomeneo* de Mozart et où, par la suite également, ses autres opéras devaient être eux aussi l'objet de soins si particulièrement affectueux.

Mais ce prince, sous le rapport de la musique, n'était pas spécialement gâté : si habiles faiseurs d'opéras que fussent les Ferrandini, Bernasconi, Tozzi, Michel, ils ne pouvaient se mesurer, à beaucoup près, avec Graun de Berlin, Hasse de Dresde, ou Jommelli de Stuttgart, Mozart, grâce à la connaissance très exacte que *La Finta Giardiniera* lui avait donnée de l'état de la musique et de l'opéra à Munich, eût été sans nul doute l'homme tout indiqué, sans compter les intercesseurs puissants qu'il comptait au nombre de ses amis. Or, ce premier échec est typique et symbolique. A preuve le dialogue décisif que Mozart eut dans la capitale munichoise avec le prince-électeur ; nous le citons dans les termes de Mozart lui-même, donnant ainsi un nouveau témoignage de son sens dramatique (29-30 septembre 1777) : « Le comte Seeau » (intendant de l'opéra de la cour à Munich) « vint à passer et me salua très amicalement : « Mes compliments, mon très cher Mozart ! » Quand le prince-électeur vint à moi, je lui dis : « Que Votre Altesse Électorale me permette de me mettre humblement à ses pieds et de lui offrir mes services. — Ainsi vous avez tout à fait quitté Salzbourg ? — Oui, tout à fait, Votre Altesse. — Et pourquoi donc ? Vous ne vous accordiez pas ensemble ? — Ma foi ! Votre Altesse, j'ai seulement demandé de faire un voyage. Il me l'a refusé ; et c'est là ce qui m'a contraint de faire ce pas décisif. Mais depuis longtemps j'avais dessein de m'en aller, Salzbourg n'est pas un endroit pour moi, non, certainement ! — Mon Dieu ! Quel jeune homme !... Mais votre père est encore à Salzbourg ? — Oui, Votre Altesse ; il se met humblement à vos pieds..., etc. Je suis déjà allé trois fois en Italie, j'ai écrit trois opéras, je suis membre de l'Académie de Bologne et j'ai dû subir une épreuve pour laquelle bien des *maestri* ont peiné et sué pendant quatre ou cinq heures et que j'ai terminée en une heure. Cela pour bien prouver que je suis en état de servir n'importe quelle cour. Mon seul désir est de servir Votre Altesse, qui est elle-même un grand... — Oui, mon cher enfant ; mais il n'y a pas de vacance, en ce moment. J'en suis désolé... Si seulement il y avait une vacance !... — J'assure Votre Altesse que je ferais certainement honneur à Munich. — Oui, mais tout cela ne sert à rien... Il n'y a pas de vacance. » Il dit ces mots

en s'en allant et je me recommandai à ses bonnes grâces... »

Il en va exactement de même à Mannheim et la déception de Mozart est d'autant plus grande que ses efforts pour réussir avaient duré plus longtemps et qu'il avait pris la chose plus au sérieux. Il l'avait prise plus au sérieux parce que Mannheim, grâce à son célèbre orchestre, était alors la capitale musicale de tout l'Empire d'Allemagne. Mozart lui-même (4 novembre 1777) vante en effet l'excellence et la puissance de cette phalange : « L'orchestre est très bon et puissant : 10 à 11 violons de chaque côté, 4 altos, 2 hautbois, 2 flûtes et 2 clarinettes, 2 cors, 4 violoncelles, 4 bassons et 4 contrebasses, des trompettes et des timbales ». Mais il y a cependant des ombres à ce tableau, car Mozart poursuit : « On peut faire de belle musique avec cela, mais je n'ose me risquer à faire exécuter ici aucune messe de moi. Pourquoi ? — A cause de leur brièveté ? Non, car, ici aussi, il faut que tout soit court. — A cause du style d'église exigé ? — Encore moins... Mais c'est que, dans l'état actuel des choses, il faut composer surtout pour les instruments. On ne peut se figurer rien de plus pitoyable que le groupe des voix... Voici d'où cela vient : les Italiens sont ici, pour l'instant, tout à fait misérables : il n'y a que deux castrats, déjà vieux et que l'on laisse s'éteindre. Même le sopraniste préférerait chanter la partie de l'altiste, car il ne peut plus monter. Les quelques jeunes garçons qu'ils ont sont pitoyables. Les ténors et les basses, comme nos chanteurs des offices mortuaires... » A l'opéra de Mannheim non plus, les choses n'allaient pas toutes comme l'eût souhaité Mozart. On suivait alors, dans la capitale de l'électeur palatin, le courant « national » en cherchant à remplacer l'opéra seria italien par l'« opéra germanique ». Ce sont juste les années où l'on cherche, avec le *Günther de Schwarzburg* du vieux maître de chapelle Ignaz Holzbauer, la *Rosamonde* et l'*Alceste* de Wieland, musique de Schweitzer, à concurrencer l'opéra seria de Métastase et les innovations de Gluck. Et Mozart eût bien préféré, à ce moment tout au moins, écrire des opéras italiens plutôt qu'allemands — opéras seria ou opéras bouffes — cela lui eût bien été égal.

Cependant il s'accommode même de ce qui ne lui convient pas. Le prince-électeur, Karl-Theodor, était un homme d'un

certain âge déjà, qui ne lésinait guère lorsqu'il s'agissait de satisfaire son goût du luxe en général et du luxe musical en particulier ; quant à l'irreligiosité et l'immoralité où Mannheim cherchait, non sans succès, à rivaliser avec Paris, Mozart s'en souciait peu ; — il savait fermer les yeux quand il y allait de son intérêt. Aussi va-t-il tous les jours chez Christian Cannabich, « directeur en titre » de l'orchestre, qui, lors de la première visite des Mozart en 1763, à Schwetzingen, ne semble pas s'être montré particulièrement prévenant, puisque Mozart écrit (4 novembre 1777) : « C'est un homme tout à fait différent de ce qu'il était autrefois : tout l'orchestre le dit aussi. Il est très favorablement disposé pour moi. » Il donne des leçons à Rose, la fille de Cannabich, et écrit même une sonate à son intention (K. 309) ; il joue à la cour, ce qui donne lieu à un second dialogue avec un prince-électeur — la seule différence avec le premier, celui de Munich, étant que le prince, ici, retient Mozart en le berçant d'espoirs, mais le résultat est exactement le même (8 novembre 1777) : « Après le concert, Cannabich fit en sorte que je puisse parler au prince et à la princesse. Je baisai la main du prince ; il dit : « Il y a maintenant quinze ans, je crois, que vous n'êtes venu ici. » — « Oui, Votre Altesse, il y a quinze ans que je n'ai eu cet honneur. » — « Vous jouez d'une manière incomparable. » — La princesse, lorsque je lui baisai la main, me dit à son tour : « *Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.* » Hier, j'ai été avec Cannabich dans l'endroit que maman vous a déjà dit. Là, j'ai causé avec le prince-électeur comme avec un de mes bons amis : c'est un seigneur très affable et très bon. Il m'a dit : « J'ai entendu dire que vous avez écrit un opéra, à Munich ? » — « Oui, Votre Altesse. Je me recommande aux bonnes grâces de Votre Altesse. Mon plus grand désir serait d'écrire ici un opéra. Je supplie Votre Altesse de ne pas m'oublier tout à fait. Je puis aussi, grâce à Dieu, l'écrire en allemand », et je souris. — « Cela peut facilement s'arranger. » Il a un fils et trois filles. L'aînée et le jeune comte jouent du piano. Le prince m'a consulté en toute confiance à leur sujet. J'ai dit mon avis très sincèrement, mais sans jeter le mépris sur leur maître. »

(Les quatre bâtards auxquels Mozart fait allusion sont

ceux que le prince-électeur avait eus de la comédienne Joséphine Seyffert, à laquelle Karl-Theodor donna plus tard le titre de comtesse Heydeck ; le fils, né en 1769, donc âgé de neuf ans seulement lors du séjour de Mozart à Mannheim, devait être ce prince Karl von Bretzenheim, qui, plus tard, lors des troubles causés en Bavière par les armées de Napoléon, semble ne plus s'être guère souvenu de son ancien maître de piano.) Ce n'est que lentement que Mozart découvre la vérité ou plutôt qu'il consent, par la force des choses, à s'avouer qu'on ne fait que le retenir par de belles paroles (29 novembre 1777) : « Il y a eu mardi huit jours, le 18, veille de la Sainte-Élisabeth, j'allai dans la matinée chez le comte Savioli et lui demandai s'il ne serait pas possible que le prince-électeur me gardât, cet hiver ; que je serais disposé à instruire les jeunes princes. Il me répondit : « Oui, je le proposerai au prince, et, si cela dépend de moi, cela se fera certainement. » L'après-midi, je me rendis chez Cannabich, et, comme c'est sur son conseil que j'ai été chez le comte, il me demanda aussitôt si j'y étais allé. Je lui racontai tout et il me dit : « Je serai très content si vous restez avec nous cet hiver ; mais je le serais bien plus encore si vous obteniez des fonctions stables et définitives. » — Je répondis : « Je ne désirerais rien de plus que de pouvoir rester toujours près de vous ; mais, d'une manière stable, je ne vois vraiment pas comment ce serait possible. Il y a déjà deux maîtres de chapelle, que pourrais-je donc être ? Car je n'admettrais pas d'être placé au-dessous de Vogler ! » — « Et vous ne le seriez pas non plus, reprit-il : ici, personne de la musique n'est placé au-dessous du maître de chapelle, ni même de l'intendant. Le prince pourrait bien vous nommer compositeur de la chambre. Attendez : j'en causerai avec le comte. » La suite tient de la comédie : aux questions pressantes dont l'assaille Mozart, Savioli ne répond qu'en s'excusant avec courtoisie ; car le prince est au fond tout à fait d'accord pour que Mozart reste passer l'hiver à Mannheim, donne des leçons de piano à son bâtard de fils et compose quelques morceaux pour sa fille illégitime ; mais il ne tient nullement à le prendre à son service et Cannabich se soucie moins encore de se faire un concurrent dangereux dont la supériorité incomparable, en regard de sa

propre indigence, n'est que trop évidente à ses yeux. Pour avoir joué à la cour, Mozart reçoit un présent (13 novembre 1777) : « ...C'est bien ce que je m'étais figuré : rien comme argent, mais une belle montre d'or. J'aurais préféré, pour le moment, 10 carolins à cette montre, qu'on estime pourtant 20 carolins avec la chaîne et les pendeloques. En voyage, on a besoin d'argent, et, avec votre permission, j'ai maintenant cinq montres. Aussi ai-je fortement envie de me faire faire un second gousset à chacune de mes culottes, afin, lorsque je me présenterai chez un grand seigneur, de porter deux montres à la fois (c'est, du reste, la mode actuellement), pour que l'idée ne vienne à personne de m'honorer d'une nouvelle... »

Au plus profond de lui-même Mozart s'est clairement rendu compte de l'inutilité de rester à Mannheim. Mais il y reste et il ne prête que trop volontiers l'oreille aux conseils de ses amis de l'orchestre (26 novembre 1777) : « ...Où voulez-vous donc aller pendant l'hiver ?... à cette époque de l'année, il fait très mauvais voyager : restez ici ! » Car, dans l'intervalle, il s'est amouraché, avec une violence qui l'aveugle positivement sur sa situation. Il fait la connaissance de la famille Weber ; bailli du baron de Schönau, le père, Fridolin Weber, devait à cet instinct de cabotinage propre à toute la famille, la déchéance où il était tombé : il occupait alors dans l'orchestre de Mannheim le misérable emploi de musicien, de chanteur et de copiste. Je ne saurais caractériser plus nettement la funeste importance que devait prendre dans l'existence de Mozart la rencontre de cette famille, que ne l'a fait Emil Karl Blümml, l'un des hommes qui connaissent le mieux tous les faits et tous les gens de l'entourage de Mozart, à Vienne (cf. « Maria-Cäcilie Weber » dans *Aus Mozarts Freundes-und Familienkreis*, p. 10) : « Une vieille croyance populaire allemande veut qu'une fée dépose auprès de chaque nouveau-né, dès le berceau, un présent fait de la douceur et de l'amertume que la vie lui réserve et, selon que l'une ou l'autre l'emporte, la carrière de chacun prend ensuite une tournure favorable ou fâcheuse. Auprès du berceau de Mozart il y avait une bonne fée. Si elle fit don au nouveau venu d'une gloire immortelle, d'une immuable sérénité et d'une âme d'enfant, si elle plaça

à son côté, en la personne de son père Léopold, un bon ange pour lui ouvrir le chemin escarpé de la gloire et des honneurs, en revanche elle lui fit rencontrer en la famille Weber l'élément fâcheux, démoniaque, auquel il ne put échapper, qui ne le lâcha pas, et dont l'effet maléfique le poursuivit par delà la mort même en vouant sa tombe à l'oubli. Le mauvais génie qui présidait à ces forces funestes, c'était Maria-Cäcilie Weber, née Stamm, de Mannheim, à qui le destin avait réservé de couper la ligne de vie de Mozart en étant sa belle-mère et le " principe mauvais " de son existence. » A quoi mes seules objections seraient que l'influence exercée par la bonne fée qui se tenait près du berceau de Mozart est montrée sous un jour vraiment trop rose ; car sa « gloire immortelle », Mozart l'a chèrement payée, son « immuable sérénité » reposait sur un fatalisme profond, son âme « d'enfant » s'alliait à un don aigu d'observation et à une sagacité fort consciente ; quant à ce « bon ange » de Léopold, qu'en voulant toujours le bien il ait précisément fait le mal, à l'inverse de Méphisto, c'est ce que nous avons vu.

La famille Weber se composait du père, pauvre bougre qui n'avait guère voix au chapitre, de la mère, sinistre personne, et de six enfants ; du moins Mozart parle-t-il (17 janvier 1778) de « cinq filles et un fils » ; pour notre part, nous n'avons connaissance que de quatre filles ; Josepha, Aloisia, Constance et Sophie. L'appât jeté par Madame Weber pour attirer notre Wolfgang, ce fut sa seconde fille, alors âgée de quinze ans : Aloisia. Il est du reste très puissant, cet appât. Il est dans l'ancienne langue allemande, pour désigner la situation d'un homme que l'amour égare, une locution dont on use encore chez les Mozart, on dit de lui qu'il « se laisse mener par le bout du nez ». Or Mozart se laisse mener avec un abandon total ; Aloisia ne le séduit pas seulement par sa jeunesse et sa féminité, mais également par ses dons de cantatrice, qu'il est seul à juger comme il convient. « ... elle chante superbement mes airs pour la De Amicis... elle chante admirablement, avec une pure et belle voix... » Mais nous verrons au chapitre suivant ce qu'il advint de cette passion et de cette amourette absurdes. Contentons-nous de dire pour l'instant qu'elles font complètement perdre de vue

à Mozart le problème immédiat qui se pose à lui — trouver un emploi honorable et lucratif — et lui font forger les projets les plus aventureux. A Munich, déjà, il avait sérieusement songé à une idée hasardeuse qu'il met sur le compte de son logeur, un certain Albert (29-30 septembre 1777) : « ... Monsieur Albert a, depuis mon arrivée, un projet en tête, dont l'exécution ne me paraît pas impossible. Il voudrait réunir 10 bons amis, qui n'auraient à verser chacun qu'un seul ducat par mois, ce qui ferait 10 ducats ou 50 florins par mois, soit 600 florins par an. Si, de plus, je recevais du comte Seeau seulement 200 florins, cela ferait 800 florins... Comment papa juge-t-il cette idée?... » Or papa, avec raison, ne pensa pas le moindre bien de cette « idée » qui aurait placé Mozart sous la dépendance de protecteurs incertains et qui fait penser à la fable de Perrette, la laitière de La Fontaine, et de son pot au lait (*Fables*, VII, 10). Même à Beethoven, dont l'acharnement était d'une tout autre envergure que celui de Mozart et qui avait à faire à des protecteurs autrement puissants, un tel dessein n'a jamais complètement réussi.

A Mannheim, ce sont bien d'autres utopies encore que Wolfgang échafaude. Une rumeur semble lui ouvrir la perspective d'un engagement à Vienne, mais il en parle avec une telle légèreté et sur un ton si dégagé, qu'il est visible qu'il ne prend pas la chose bien au sérieux (10-11 janvier 1778) : « Je sais (d'une manière certaine) que l'empereur a dessein de faire représenter à Vienne un opéra allemand, et qu'il cherche très sérieusement un jeune maître de chapelle qui comprenne la langue allemande, qui ait du génie, et qui soit de force à produire devant le monde quelque chose de neuf. Benda, de Gotha, est candidat, mais Schweitzer l'emportera sans doute. Je crois que ce serait une très bonne situation pour moi, pourvu, bien entendu, qu'elle fût bien payée. Si l'empereur me donnait 1 000 florins, j'écritrais pour lui un opéra allemand ; après quoi, s'il ne voulait pas me garder, tant pis !... » Mais, à peine quatre semaines plus tard (4 février), il dévoile ses véritables intentions ; ceci au retour d'un voyage entrepris pour se faire entendre chez une princesse d'Orange, à Kirchheimbolanden — voyage au cours duquel la famille Weber vivait à ses crochets, à

charge, pour les dames Weber, de reprendre ses bas et d'entretenir ses vêtements : « ...J'aime tellement cette famille si écrasée, que je ne désire rien tant que de pouvoir la rendre heureuse. Et peut-être le puis-je. — Mon conseil serait qu'ils allassent en Italie. Je voudrais vous demander, en conséquence, si vous pourriez, et le plus tôt serait le mieux, écrire à notre bon ami Lugiat, pour qu'il s'informe du maximum de ce qu'on donne, à Vérone, à une prima donna. Plutôt plus que moins, car on peut toujours baisser... » Il compte, naturellement, être du voyage et composer pour Aloysia des airs et, si possible, des opéras : « A Vérone j'écritrais volontiers l'opéra pour 50 sequins : rien qu'afin qu'elle s'y fasse honneur, car si ce n'est pas moi qui le compose, je crains qu'elle ne soit sacrifiée. D'ici là, je me ferai assez d'argent, dans d'autres voyages que nous voulons entreprendre ensemble, pour que cette perte ne me soit pas trop sensible. Je crois que nous irons en Suisse ; peut-être aussi en Hollande. Écrivez-moi bientôt à ce sujet. Si nous nous fixons pour longtemps quelque part, l'autre fille, c'est-à-dire l'aînée, nous sera très utile : nous pourrions avoir notre propre ménage, car elle sait faire aussi la cuisine... »

On conçoit que Léopold faillit perdre la raison à la pensée de voir son fils parcourir le monde comme une sorte de musicien ambulancier, jouant le rôle de compositeur à tout faire auprès d'une prima donna en herbe. Le 5 et le 12 février 1778, il écrivit deux de ses lettres les plus empreintes de gravité et de désespoir, deux lettres qui font également honneur à son intelligence, à son caractère et à son style et qui, en ouvrant les yeux de son fils sur la situation financière de la famille, cherchent à le convaincre de l'absurdité de ses projets relatifs à l'Italie. L'injonction suivante en marque l'apogée : « Allons, en route pour Paris ! Et vivement ! Deviens l'égal des plus grands... Aut Caesar aut nihil ! La seule pensée de voir Paris aurait dû te garder de toutes ces chimères... C'est de Paris que la gloire et la renommée d'un homme de grand talent s'étendent au monde entier ; la noblesse y traite les hommes de génie avec la plus grande affabilité, la plus haute estime et la politesse la plus extrême — on y voit de belles manières qui contrastent de façon fort surprenante avec la grossièreté des grands seigneurs et des

belles dames de chez nous, et ta connaissance de la langue française s'y fortifiera. »

C'est la faute de Wolfgang, si le jugement porté par Léopold sur Paris et sa noblesse se trouva démenti. Car Wolfgang n'était pas un conquérant, il n'eût pas pu conquérir Paris, quand bien même il l'aurait sérieusement voulu. Qu'il nous suffise de rappeler, sans y insister, avec quelle énergie Gluck a su mettre Paris sous sa coupe. La raison n'en est pas que Gluck était l'aîné de Mozart de plus de quarante ans ; mais qu'il était précisément Gluck, et Mozart Mozart. La spontanéité, l'essence divine de ses dons, son génie authentique étaient infiniment supérieurs à ceux du maître plus âgé, mais il était incapable de s'imposer à la société qui l'entourait et au monde. L'histoire de la décoration qui étoilait leur poitrine à tous les deux est un exemple frappant du contraste qui opposait leurs personnalités. Tous deux étaient chevaliers de l'ordre de l'« Éperon d'Or », ce « Speron d'oro », que le pape conférait avec la même facilité que d'autres souverains mettaient à offrir des tabatières d'or ou des boucles de chaussures ornées de diamants. Gluck avait reçu cette décoration en 1756 ; Mozart, lui, n'était qu'un garçon de quinze ans lorsqu'il en fut l'objet, le 8 juillet 1770. Or, l'ordre lui-même était méprisé et tourné en dérision ; mais Gluck, le « chevalier Gluck », lui conférait une certaine dignité, tel ce célèbre homme d'État, qui, se trouvant un jour, à la cour, mal placé à table, dit simplement : « Là où est ma place, c'est toujours le haut bout ». Mozart, lui, porte sa décoration dans la ville natale de son père et les mufles de la haute bourgeoisie augsbourgeoise l'en raillent avec une telle suffisance et une telle grossièreté qu'il ne la remet jamais plus ; un seul portrait nous montre l'insigne en question : celui exécuté en 1777 pour le Père Martini. Avec quel soin, d'autre part, Gluck avait-il préparé sa conquête de Paris ! Ce n'étaient pas seulement des ambassadeurs et des reines qui s'employaient à ces préparatifs, mais le public tout entier ; la propagande était pour Gluck un instrument dont il jouait déjà avec la même maîtrise que déploieront plus tard Meyerbeer ou tel de nos modernes virtuoses de la baguette. La querelle qui opposait piccinistes et gluckistes battait son plein au moment où

Mozart arrive ; on avait donné quelques mois auparavant (23 septembre 1777) la première représentation d'*Armide*, quelques semaines plus tôt, le jour même du vingt-deuxième anniversaire de Mozart, celle du *Roland* de Piccini. Tant que Gluck est à Paris, il ne se passe pas de jour qu'on ne fasse quelque bruit autour de son nom ; rentrant à Vienne il rend visite, à Ferney, au vieux Voltaire et l'on dirait la rencontre de deux princes régnants. L'entrée que Mozart fait à Paris, elle, s'effectue sans bruit, et passe inaperçue ; c'est un jeune homme de peu d'apparence, comme tant d'autres, que sa vieille mère est obligée de chaperonner.

Le séjour à Paris, du 23 mars 1778 jusqu'au retour, en janvier 1779, est l'une des périodes les plus sombres de la vie de Mozart. Il se met en route à contre-cœur, car ce départ l'éloigne d'Aloysia ; il n'a de pensées que pour elle, au lieu de songer à sa réussite ; il compose peu, déteste Paris, sa noblesse, sa bourgeoisie ; ce protecteur en qui Léopold met les plus grands espoirs, car il détient les clefs de la gloire, Friedrich Melchior Grimm, lui est odieux, alors que c'est lui-même, Mozart, que sa mauvaise humeur rend insupportable ; à quoi s'ajoutent encore la maladie et la mort de sa mère, qu'il est obligé d'ensevelir en terre étrangère. Quelle heure sombre que celle où il lui faut, le 4 juillet 1778, prier l'abbé Bullinger, ami intime de la famille, à Salzbourg, de préparer son père à la nouvelle de la mort de sa femme : « Pleurez avec moi, mon ami !... Voici le plus triste jour de ma vie... Je vous écris ces lignes à 2 heures de nuit... et il faut que je vous le dise : ma mère, ma chère mère n'est plus !... Dieu l'a rappelée à Lui... » Et elles durent être plus sombres encore, les heures passées au chevet de la malade, avec la certitude qu'il n'était plus possible de la sauver. Cependant, l'inhumation passée, il revient à ses affaires avec une rapidité surprenante ; il est, d'ailleurs, malaisé de fixer dans quelle mesure le catholicisme dans lequel il avait été élevé l'a aidé, dans ces circonstances, à se « soumettre à la volonté de Dieu ». Le début d'une lettre qu'il adresse à son père une quinzaine de jours plus tard (18 juillet) a même, à cet égard, quelque chose d'assez choquant : « J'espère que vous aurez reçu exactement mes deux dernières lettres. — Nous ne

parlerons plus, maintenant, de leur objet principal... C'est du passé... et nous n'y pourrions rien changer, quand nous écririons des pages entières! » Que voilà donc un homme étrange et plein de contradictions! Mozart a certainement apporté beaucoup d'empressement à écrire à son Aloysia, et l'une de ces lettres, en italien, du 30 juillet, nous a été conservée... mais a-t-elle mis autant d'empressement à lui répondre? On l'ignore. Nous possédons encore, également, une longue lettre du 29 juillet adressée au chef de la famille Weber, Fridolin Weber; c'est l'une des lettres — il y en a plusieurs autres — où Mozart parle, avec un intérêt manifeste, de la mort du prince-électeur de Bavière, Max-Joseph III, et de l'émigration à Munich de la cour palatine au grand complet; Karl-Theodor était en effet, du côté paternel, le plus proche parent de Max-Joseph et, quelque regret qu'il eût de quitter Mannheim, il s'empressa de prendre possession du riche héritage qui lui échéait et que la maison de Habsbourg menaçait. Ce départ a fait à jamais de Mannheim une ville de province, du moins sous le rapport de l'opéra et des concerts. C'est seulement dans le domaine du théâtre allemand que Mannheim voit s'ouvrir encore une période brillante, grâce au baron Wolfgang Heribert von Dalberg, qui fit représenter les premiers drames de Schiller. Or, dans la lettre qui nous occupe, Wolfgang se donne des allures de protecteur et de conseiller de la famille Weber; il tient le rôle de Léopold; il parle de faire venir le père et la fille à Paris, où il se fait fort de pourvoir à leur entretien. Avec la diplomatie d'un homme rompu à la politique, il décide des circonstances dans lesquelles Aloysia doit ou ne doit pas se produire en public; il lui déconseille d'entrer dans la troupe de Seyler; il lui suggère de se tourner du côté de Mayence, où il pourrait se faire qu'il soit engagé, lui aussi...

Combien, dans la famille Weber, on dut rire de cet ami de vingt-deux ans qui se donnait des allures de protecteur, alors qu'il n'était pas capable lui-même de se tirer d'affaire! Quant à soi, on s'y entendait fort bien sans le secours d'autrui. Quelques semaines plus tard, Aloysia était engagée comme cantatrice à Munich; comme on ne pouvait faire autrement, on se chargea également du père, et ainsi

personne n'eut plus le moindre besoin de la protection de Mozart. Pour sa part, il dépeint très ouvertement sa situation à Paris dans une lettre au père Weber (29 juillet 1778) : « Maintenant, un mot de mes affaires... Je me tourmente ici, à un point que je ne puis assez vous dire... Ici, tout va lentement. Tant qu'on n'est pas tout à fait connu, il n'y a rien à faire avec la composition... Dans mes lettres précédentes, je vous ai déjà écrit combien il est difficile d'obtenir un bon poème. — D'après mes éclaircissements sur la musique d'ici vous pouvez facilement vous représenter que je n'ai aucune grande joie ici... et que j'aspire, aussitôt que possible (entre nous), à m'en retourner... » Mozart est complètement perdu au milieu du réseau d'intrigues et de favoritisme de la capitale, et il se trouve dès l'abord en butte à l'exploitation de personnages puissants et de gens qui se disent ses « amis ». Il compose des chœurs, des ensembles et des airs, huit morceaux importants pour un *Miserere* de Holzbauer (K. Suppl. 1 = K. 297a) qui doit être exécuté au Concert Spirituel — et ceci gratis, car c'est Le Gros, directeur de ces concerts, qui l'en a prié. Nous donnerions volontiers toutes les œuvres de Holzbauer en échange de ces huit morceaux, hélas perdus. Pour les quatre musiciens de Mannheim qui étaient à Paris à la même époque que lui, il écrit une Sinfonia concertante (K. Suppl. 9 = K. 297b) pour flûte, hautbois, cor et basson — mais, cette fois encore, il travaille pour rien, aux deux sens du mot; car Le Gros ne fait même pas exécuter en public cette œuvre magnifique. Elle est du reste perdue, elle aussi, tout au moins en ce sens que l'instrumentation originale ne nous en est pas parvenue. Il s'abandonne également à l'espoir de se voir confier la composition d'un opéra par l'entremise du célèbre Noverre, théoricien du ballet, qui prétendait avoir grande influence sur de Vismes, directeur du Grand Opéra; et sa reconnaissance prématurée lui fait écrire à l'intention de Noverre la musique d'un ballet. *Les Petits Riens* (K. Suppl. 10 = K. 299b) — treize morceaux pour orchestre, dont certains importants : travail gratuit, une fois de plus. Le ballet est donné six fois, mais ni le programme, ni les journaux ne mentionnent le nom de Mozart. A Saint-Germain, où il salue ses vieux amis de Londres, Jean-Christien Bach et le castrat

Tenducci, il écrit pour ce dernier une scène avec accompagnement de piano, hautbois, cor et basson (K. Suppl. 3 = K. 315b), comptant être ainsi introduit auprès du maréchal de Noailles, protecteur de Tenducci. Mais il a, quant à lui, peu d'espoir (27 août) : « ... Je ne gagnerai rien ici... ; peut-être un petit présent... ; mais je n'y perdrai rien, car cela ne me coûte rien... et même si je ne reçois rien... j'aurai fait encore une très utile connaissance... » La scène est également perdue et — on est tenté d'ajouter : bien entendu, — il n'est plus autrement question du maréchal de Noailles. Pour le duc de Guines, qui joue de la flûte, et pour sa fille, qui pince la harpe d'une façon « magnifique », il compose un concerto pour ces deux instruments ; quatre mois plus tard, le duc ne le lui a pas encore payé ; et, au cours des leçons de composition qu'il donne à la jeune fille, et dont les honoraires tardèrent aussi à être réglés, probablement, la patience de Mozart est mise à rude épreuve (14 mai) : « ...elle doute... si elle a aussi du génie pour la composition... surtout au point de vue de l'invention..., des idées... Nous verrons bien. Si elle n'arrive pas à avoir d'idées, d'invention, (il est certain qu'actuellement elle n'en a... aucune), on n'y pourra rien ; car... ce n'est pas moi, Dieu sait, qui pourrai lui en donner... » Il compose pour Le Gros une ou deux symphonies et trouve déjà beau que Le Gros et le public parisien (qu'il méprise) leur fassent bon accueil ; il va même jusqu'à composer pour la première de ces symphonies (K. 297) un second andantino, le premier « n'ayant pas eu l'heur de le satisfaire... il dit qu'il y a dedans trop de modulation... et que c'est trop long. » Il s'y connaissait en musique, le directeur du Concert Spirituel !

Un jour, pourtant, il s'offre à lui une chance véritable (14 mai). « Rodolphe » (Jean-Joseph Rodolphe, corniste de la chapelle royale depuis 1770, homme influent et — autant que nous sachions — auquel on pouvait se fier) « est ici, au service du roi. C'est mon très bon ami. Il comprend à fond la composition et écrit bien. Il m'a proposé la place d'organiste à Versailles, si je veux la prendre. Elle rapporte 2 000 livres par an : il me faudrait seulement passer six mois à Versailles ; pour les six autres, à Paris ou bien où je voudrais... » Mozart refuse, ou plutôt il répugne, dès le début, à l'idée

d'accepter. Il ne réfléchit pas au fait que le voisinage de la famille royale est un avantage inestimable, que le service est une sinécure qui lui aurait laissé tout son temps pour composer, il ne songe pas aux six mois de congé ; il refuse parce qu'il pense à Aloysia et n'aime pas la musique française : « 2 000 livres, ce n'est déjà pas une si grosse somme. En monnaie allemande, sans doute, mais pas ici. Cela correspond à 83 louis d'or et 8 livres, c'est-à-dire, de notre monnaie, 915 florins et 45 kreutzers (ce qui serait assurément beaucoup), mais pour ici, 333 thalers et 2 livres... ce n'est guère. C'est effrayant comme un thaler file vite ! Je ne m'étonne pas du tout qu'on ne puisse pas faire grand-chose avec le louis d'or : car c'est très peu. Oui, 4 thalers ou un louis, qui revient au même, sont tout de suite dépensés !... » Mais il serait oiseux d'imaginer quel cours eussent suivi la vie de Mozart et l'histoire de la musique française, si Mozart avait accepté.

Au début de septembre 1778, il se résout à rentrer à Salzbourg, mais bien à contre-cœur. Il pose ses conditions : il entend ne plus être obligé de tenir le violon à l'orchestre ; — ce qu'il veut, c'est tenir le *piano* pour diriger et accompagner les airs ; il veut pouvoir compter avec certitude sur le poste de maître de chapelle. Il sait parfaitement ce qui l'attend (15 octobre) : « ... pourtant je dois vous avouer, en toute liberté, que j'arriverais à Salzbourg le cœur plus léger, si je ne savais que j'y dois être en fonctions... Rien que cette pensée m'est insupportable ! — Considérez cela vous-même... Mettez-vous à ma place !... A Salzbourg, je ne sais pas qui je suis... Je suis tout... et puis, parfois, rien du tout... Je n'en demande pas *tant* ! Mais je n'en demande pas *si peu* non plus... Je ne demande qu'à être quelque chose..., mais que je sois vraiment quelque chose... Dans tout autre endroit je sais qu'il en est ainsi... celui qui a place au violon y reste... ; celui qui est au piano de même, etc. » Et il ajoute : « Enfin, tout s'arrangera... » Mais, au fond de son cœur, il sait que cela ne « s'arrangera » pas, qu'il ne pourra jamais se faire à la vie à Salzbourg. Dans une lettre adressée à l'abbé Bullinger — et sur laquelle nous reviendrons — il s'est montré beaucoup plus sceptique.

Fait caractéristique : maintenant qu'il doit rentrer, au

moment où son séjour tire à sa fin, il apprécie mieux les chances que lui offre Paris et compte sur une réussite totale, à seule condition de rester quelques années de plus ; l'occasion de composer un opéra français semble s'offrir à lui... et voici que cette tâche, tout à coup, ne lui répugne plus du tout. A présent, il serait bien resté à Paris, en dépit de sa brouille avec Grimm, qui le presse de partir. Il n'a même plus le temps de surveiller la gravure de ses *Six sonates pour piano et violon*, op. 1¹ ; il est obligé de les remettre à l'épouse de Karl-Theodor, à Munich, telles qu'elles viennent de sortir des presses de l'éditeur Sieber. Elles lui avaient rapporté 15 louis d'or — beaucoup moins qu'il n'en avait exigé tout d'abord. Le 26 septembre, il quitte Paris dans une voiture de louage et il met aussi peu d'empressement que possible à revoir le dôme de la cathédrale de Salzbourg. Il s'arrête quelques semaines à Strasbourg, où il donne plusieurs concerts, montrant son savoir-faire pour quelques louis d'or ; et il s'arrête encore plus longtemps à... Mannheim, par où il ne craint pas de faire un détour, bien qu'il n'y rencontre plus ni la famille Weber ni la cour du prince-électeur. Il irait même jusqu'à prolonger de deux mois encore son séjour à Mannheim, s'il réussissait à se mettre d'accord avec le baron Heribert von Dalberg. Celui-ci avait écrit le livret d'un monodrame dans le style de l'*Ariane* et de la *Médée* de Georg Benda et un « drame musical » intitulé *Cora*, dans le style de l'*Alceste* de Wieland et Schweitzer ; or Mozart s'offrit à mettre ces deux œuvres en musique pour 25 et 50 louis d'or respectivement à cette seule condition, toutefois, de recevoir l'assurance qu'il toucherait au bout des deux mois ses honoraires relatifs au monodrame. Et ceci, bien que son père, à Salzbourg, attendit anxieusement son retour : Léopold avait en effet en main depuis quatre mois le décret provisoire portant nomination de Wolfgang et il redoutait que l'archevêque ne finît par se rendre compte que l'organiste qu'il s'apprêtait à reprendre à son service se moquait tout simplement de lui, et qu'il n'en vînt à rapporter son arrêté. Mais le baron, manifestement, ne put pas ou ne voulut pas lui donner cette assurance et les

1. K. 301 à 306. (N.d.T.)

expériences faites à Paris avaient tout de même servi quelque peu de leçon à Mozart. Aussi prend-il le chemin de Munich, où l'attend la dernière déception, et la plus amère aussi, de ce voyage qui lui en avait déjà réservé tant. Il en sera question au chapitre suivant. Son âme est tellement meurtrie qu'il lui est impossible d'ouvrir son cœur à son père — il se réserve de lui faire sa confession de vive voix (29 décembre 1778) : « Car (aujourd'hui) je ne puis pas... mon cœur est bien trop disposé à pleurer... » Une allusion que le père avait faite (28 décembre) aux « rêves plaisants » de Wolfgang, c'est-à-dire aux chimères relatives à Aloysia et à la famille Weber, donne lieu à cette réponse agacée (31 décembre) : « ... à propos : que veut dire ceci : des rêves plaisants?... Je ne me moque pas des rêves, car il n'est pas de mortel sur toute la surface de la terre qui parfois ne rêve... ; mais des rêves plaisants!... des rêves tranquilles, rafraîchissants, de doux rêves!... ce sont des rêves qui, s'ils se réalisaient effectivement, me rendraient supportable ma vie plus triste que gaie... » Le passage, digne d'un poète, révèle bien son état d'âme — fait de souffrance et de résignation tout ensemble.

Le voici donc de nouveau à Salzbourg, fonctionnaire « en titre » à l'orchestre du prince-archevêque ; voilà à quoi aboutissent les rêves ambitieux qui hantaient l'esprit de son père lorsqu'il l'avait expédié au loin, un an et demi auparavant et dont il se berçait lui-même en prenant le large. C'est ce dont il a profondément conscience, car nul mieux que lui ne sait combien il est supérieurement doué. Et ces dons, il doit les gaspiller pour un patron volontairement incompréhensif et pour Salzbourg ! Son génie aspire aux moyens d'exécution les plus éminents, à l'interprétation la plus soignée et, au lieu de tout cela, Dieu sait ce qui l'attend à Salzbourg ! La lettre qu'il adresse le 7 août 1778 à l'abbé Bullinger, et dont nous avons déjà fait mention, en trace par anticipation un tableau ironique, et cette lettre est si instructive et si peu connue qu'elle mérite d'être citée *in extenso* :

« ... Maintenant, à notre histoire de Salzbourg ! Vous savez, excellent ami, combien Salzbourg m'est odieux !... Non pas seulement à cause des injustices que mon père et

moi y avons subies, ce qui serait déjà assez pour oublier complètement un pareil lieu, pour l'arracher complètement de ses pensées!... Mais admettons que tout aille bien..., que tout s'arrange de telle sorte que nous puissions bien vivre : ...bien vivre, et vivre content, cela fait deux... Et la seconde chose, je ne le pourrais pas (à moins de sorcellerie) : non, vraiment, elle ne pourrait pas se produire d'une façon naturelle... Et, dès lors, elle n'est pas possible, car, à l'époque où nous sommes, il n'y a plus de sorciers. — Pourtant, une idée me vient : il se trouve à Salzbourg certains gens, ... certains naturels du pays, et la ville en fourmille... si on leur changeait seulement la première lettre de leur vrai nom, ils pourraient m'être utiles¹ ! — Allons ! Arrive que pourra... Ce me sera toujours la plus grande satisfaction d'embrasser mon très cher père et ma sœur chérie, et certes le plus tôt serait le mieux. Mais je ne puis pourtant pas disconvenir que ma satisfaction et ma joie seraient doublées... si cette rencontre avait lieu dans quelque autre endroit... ; car partout ailleurs j'ai plus d'espoir de pouvoir vivre satisfait et heureux...

Vous allez peut-être me comprendre mal, et croire que Salzbourg est trop petit à mes yeux ? — Vous vous tromperiez fort ! ...J'ai déjà exposé à mon père quelques-unes de mes raisons là-dessus ; en attendant, contentez-vous de celle-ci : que Salzbourg n'est pas un endroit favorable à mon talent!... D'abord, les gens qui sont de la musique ne jouissent d'aucune considération ; et en second lieu, on n'y entend rien : pas de théâtre, là, pas d'opéra ! — S'il arrivait qu'on en voulût vraiment jouer un, qui donc le chanterait?... Depuis quelque cinq ou six ans, l'orchestre de Salzbourg a toujours été riche en éléments inutiles, ... superflus..., et très pauvre, au contraire, en éléments nécessaires, complètement dépourvu des plus indispensables : et c'est réellement le cas, en ce moment!... Les cruels Français viennent d'être cause que la musique est sans chef² : ...C'est

1. Mozart joue sur les mots *Fexen* (crétins) — épithète qu'il applique à ses concitoyens — et *Hexen* (sorciers, sorcières).

2. F. Bertoni, que l'on avait voulu engager à Salzbourg, était parti en France.

pour le coup, j'en suis bien assuré, que l'ordre et la tranquillité vont régner dans l'orchestre!... Il faut toujours avoir tout prêts une demi-douzaine de Kapellmeister, afin que, si l'un manque, on en puisse installer aussitôt un autre... où en prendre, à présent?... Le danger est pressant, pourtant!... On ne peut pas laisser l'ordre, la tranquillité, et la bonne entente gagner du terrain dans la musique!... sans cela, le mal croîtra de plus en plus... et, finalement, il n'y aura plus de remède! N'existe-t-il donc plus de perruque à oreilles d'ânes..., plus de tête à poux, qui puisse remettre complètement les choses dans leur train boiteux de jadis?... Je ne vais pas manquer de faire, moi aussi, mon possible pour en trouver... Dès demain, je prends une remise pour la journée et parcours tous les hôpitaux, tous les asiles d'incurables, afin de voir si je n'en pourrai pas dénicher un. Pourquoi donc a-t-on été assez imprévoyant pour laisser ainsi échapper Mislivecsek?... Et il était si près¹ ! C'est ça qui eût été un numéro! On n'en retrouvera pas si facilement un autre..., et tout fraîchement sorti du Conservatorio ducal de Saint-Clément!... C'eût été au moins un homme qui aurait, par sa présence, plongé dans l'effroi toute la musique de la cour.

Allons! Je n'ai pas lieu d'être si inquiet. Où il y a de l'argent, on trouve assez de gens!... Mon avis, seulement, est qu'on ne devrait pas laisser trop longtemps les choses en suspens; non que j'aie la folle crainte qu'on ne trouve personne, — je sais trop bien que tous ces messieurs attendent déjà avec autant d'ardeur et d'espoir que les Juifs le Messie; — mais parce que, dans ces circonstances, il faut en finir... et qu'il serait donc plus nécessaire et plus utile de s'enquérir d'un Kapellmeister, puisque, réellement il n'y en a pas là, que d'écrire de tous les côtés (comme j'en ai été averti), pour trouver une bonne chanteuse. — Non! ça, je ne peux pas le croire!... Une chanteuse! Quand nous en avons tant!... et toutes si remarquables! Un ténor, bien que nous n'en ayons d'ailleurs pas besoin, je le comprendrais plutôt encore; mais une chanteuse, une prima donna!... quand

1. Mysliveček, atteint d'une maladie « galante », avait fait l'année précédente un séjour à l'hôpital ducal de Munich.

nous avons maintenant un castrat!... il est vrai que la Haydn¹ est malade... elle a poussé trop loin l'austérité de sa façon de vivre. Ah! il y en a peu comme elle! — Je m'étonne qu'avec ses continuelles disciplines, ses flagellations, ses cilices, ses jeûnes qui passent la nature, ses prières la nuit... elle n'ait pas, depuis longtemps, perdu sa voix! — Aussi la gardera-t-elle longtemps encore..., et au lieu de devenir plus mauvaise, elle deviendra toujours meilleure. — Mais enfin, quand Dieu finira par la mettre au nombre de ses bienheureux..., nous avons encore toujours cinq chanteuses dont chacune peut disputer le pas à l'autre!... vous voyez bien comme il est inutile de chercher!...

Cependant, mettons les choses au pis!... Admettons le cas, qu'après cette Madeleine éplorée, nous n'en ayons aucune autre. — Cela n'est pas; mais enfin, admettons que l'une, à l'improviste, soit en mal d'enfant; qu'une autre soit envoyée dans une maison de correction; que la troisième, peut-être, reçoive le fouet; que la quatrième, au pis-aller, soit décapitée; et que la cinquième... soit emportée par le diable... eh! bien quoi? Qu'en serait-il?... Rien du tout!... Nous avons un castrat. Vous savez bien quel genre d'animal c'est là?... Il peut parfaitement donner les notes hautes, et par conséquent remplir tout à fait bien un rôle de femme... Il est vrai que le chapitre s'interposerait: mais interposer est tout de même mieux qu'imposer... et l'on ne fera rien de particulier à ce monsieur-là. En attendant, laissons toujours M. Ceccarelli remplir tantôt les rôles de femme et tantôt ceux d'homme.

Enfin, comme je sais que, chez nous, l'on aime les changements, les variations et les innovations, je vois s'ouvrir un vaste champ pour moi, dont l'exploitation peut faire époque. Ma sœur et moi, tout enfants, nous y avons déjà un peu travaillé: que n'accompliront pas de grandes personnes? — Oh! quand on est généreux, on peut tout avoir! — Eh bien! je n'ai pas le moindre doute (je le prendrai même sur moi), que l'on pourrait faire venir de

1. La femme de Michael Haydn. Les lignes qui suivent sont empreintes d'une mordante ironie, étant donné la propension notoire de Maria-Magdalena Haydn aux excès et à la boisson. (N.d.T.)

Vienne Métastase, ou du moins lui proposer de bâtir une bonne douzaine d'opéras, où le primo uomo et la prima donna ne paraîtraient jamais ensemble. De cette manière le castrat pourrait incarner en même temps l'amoureux et l'amoureuse, et la pièce en deviendrait plus intéressante; car on y admirerait la vertu des deux amants, qui irait si loin, qu'ils éviteraient avec tout le soin possible l'occasion de se parler *in publico*.

Et voilà! Vous avez maintenant l'opinion d'un vrai patriote! — Faites tout votre possible pour que la musique trouve bientôt un derrière: car c'est le plus nécessaire. Elle a bien, à présent, une tête... Mais c'est justement le malheur!... Tant qu'il n'arrivera aucun changement à cet état de choses, je n'irai pas à Salzbourg. Après... je viendrai et m'en irai, aussi souvent qu'il y aura V. S. (Volti subito)...

Nous y voilà: « Pas de théâtre, là, pas d'opéra! » Au cours des deux années 1779 et 1780, qu'il passe à Salzbourg, Mozart écrit deux messes et deux vêpres, des sonates d'églises, des symphonies, des sérénades, des concertos, des sonates; et il commence aussi une opérette (que le XIX^e siècle a baptisée *Zaïde*), mais elle reste inachevée — peut-être la coupe lui en a-t-elle semblé hors de proportion avec les moyens d'exécution par trop modestes que lui offrait Salzbourg. Il faut à Mozart du grand opéra; la musique symphonique ou de chambre, les compositions destinées à l'église lui semblent des bagatelles et des œuvres secondaires, comparées à tout ce qui ressortit au théâtre. Dès le 28 mai 1764 (Wolfgang a 9 ans), le père écrit, de Londres: « Il a toujours en tête un opéra qu'il veut représenter à Salzbourg avec une troupe composée uniquement de jeunes gens. » — Un opéra à grand orchestre! C'est que l'Italie lui a appris que l'opéra est précisément la forme d'art la plus grisante, celle où toutes les formes, toutes les ressources de la musique atteignent leur apogée dans l'instrument le plus magnifique, la voix humaine; où la passion dramatique est transfigurée en un moyen d'expression magique! Pour pouvoir composer un opéra, Mozart fera tous les sacrifices. Il composera dans n'importe quel genre; opera seria ou opera buffa, opérette ou opéra à « machinerie »; dans n'importe quelle langue, en allemand ou en italien et il ira

même jusqu'à surmonter son aversion pour la langue française, les chanteurs français, le public français. Mais sa préférence va à l'italien : cette lettre du 21 mars 1785 qu'il adresse au professeur Anton Klein, de Mannheim, et où il plaide avec des accents si patriotiques et si pathétiques en faveur de la création d'un opéra national allemand, on pourrait lui opposer des passages extraits d'une douzaine d'autres lettres, où il aspire avec tout autant d'emphase à composer des opéras italiens, et uniquement des opéras italiens.

Fin 1780, ce souhait se réalise. On lui commande pour Munich un grand opera seria et il compose *Idomeneo*, œuvre unique dans sa production. Enfin il retrouve réunis tous les atouts rêvés : l'orchestre groupant les éléments de Mannheim et de Munich, des chanteurs hors ligne (à une exception près) et, pour auditoire, une cour difficile. Or, l'enthousiasme qui le grise lui fait mettre dans cet opéra tant de musique qu'il en aurait détruit l'effet dramatique, même si cet effet avait été plus intense, si l'œuvre n'avait pas appartenu à un genre en voie de disparition. Pourtant il avait, quant à lui, parfaitement connaissance de ce qui faisait l'originalité de cet opéra ; il l'a aimé sa vie durant et a tenté de le redonner à Vienne, mais sans succès. Les espoirs que, cette fois encore, il met en Karl-Theodor, ne se réalisent pas.

On comprend qu'après cet événement la rupture entre Mozart et Salzbourg était inévitable, à brève échéance. Le caractère provincial de sa ville natale le paralyse. Il en fait l'aveu après coup (26 mai 1781) : « Croyez-m'en en toute certitude : ce n'est pas l'oisiveté que j'aime, mais le travail... A Salzbourg, oui, c'est vrai, il m'a coûté un effort, je pouvais à peine m'y résoudre. Pourquoi?... Parce que mon âme n'était pas satisfaite : vous m'avouerez bien, vous-même, qu'à Salzbourg, — au moins pour moi — il n'y a pas pour un kreutzer de divertissement ! Il y a beaucoup de gens que je ne veux pas fréquenter... et pour la plupart des autres... je suis trop peu de chose. Mon talent n'y trouve aucun encouragement... Si je joue, ou si l'on exécute quelque chose de ma composition, c'est comme si la table et les sièges étaient les seuls auditeurs. Au moins, s'il y avait là un

théâtre qui valût quelque chose !... Car c'est en quoi consiste tout mon divertissement ici... »

Aussi, quand ordre lui est intimé de se rendre, après la représentation d'*Idomeneo*, de Munich à Vienne pour y rejoindre la suite de l'archevêque, voit-il dans cet ordre un avertissement du ciel (*ibidem*) : « ...il semble qu'ici la Fortune veuille m'accueillir... ; je me sens comme contraint de rester ici... J'avais déjà cette impression quand j'ai quitté Munich. Je me réjouissais à fond d'aller à Vienne, et sans savoir pourquoi. » Tout de suite, il cherche des occasions susceptibles de motiver sa rupture avec l'archevêque. Lorsque celui-ci lui fait l'honneur de le loger près de lui, au Palais, tandis que le castrat Ceccarelli et le violoniste Brunetti sont logés ailleurs, il s'en gausse : « Che distinzione ! » — « Quelle distinction ! » L'archevêque est fier de son orchestre et le fait entendre chez différents grands seigneurs, entre autres chez son vieux père, le vice-chancelier impérial ; — Mozart voit là une atteinte à ses droits d'augmenter de façon privée ses ressources. L'archevêque commence par lui refuser l'autorisation de se produire à la « Tonkünstler-Societät » [Société des Musiciens]¹, ce qui met Mozart en fureur ; mais le post-scriptum de cette même lettre où son mécontentement éclate signale que l'archevêque a « quand même » donné, à contre-cœur, la permission. À table, Mozart est placé entre les valets de chambre et les cuisiniers, ce dont il éprouve, à bon droit, une indignation que nous partageons ; mais le rang que sa fonction d'organiste à la cour donnait à Mozart était précisément celui de valet de chambre et l'étiquette du XVIII^e siècle ignorait que les génies eussent droit à un traitement privilégié ; l'ordre des convives à table était donc parfaitement conforme à cette étiquette. Dans les lettres qu'il adresse à son père, Mozart parle ouvertement de « mystifier » l'archevêque, qu'il traite de fieffée canaille le (4 avril 1781) : « Oh ! je veux faire faire un nez à l'archevêque, que ce soit une joie !... » Il

1. Fondée en 1771 par Florian Gassman, cette institution avait pour but, grâce aux recettes des concerts qu'elle organisait et aux cotisations de ses membres, de venir en aide aux veuves et aux orphelins de ces derniers. (N.d.T.)

est à peu près hors de doute que Colloredo a lu ces lettres, écrites pour ainsi dire à son nez et à sa barbe. Il voit nettement que Mozart fait de l'obstruction. Des remontrances s'ensuivent, dont l'amour-propre d'artiste de Mozart se trouve blessé au plus vif, et enfin, au début de mai, comme Mozart, feignant ou — disons-le sans ambages — inventant de toutes pièces un prétexte puéril, refuse de partir pour Salzbourg à une date fixée, porteur d'une commission prétendue importante, l'archevêque éclate. Colloredo insulte grossièrement son organiste, et, furieux, l'envoie au diable. Mozart prend ces paroles comme une invitation formelle à demander son congé; cependant, le comte Karl Arco, fils du camérier-colonel de Salzbourg, n'accepte pas sa requête. Wolfgang s'obstine, en dépit des objurgations angoissées de son père, qui, s'il aime assez à ourdir la trame secrète de l'intrigue, redoute néanmoins les conséquences d'une révolte ouverte; et c'est ainsi, alors qu'il tente, une fois de plus, de faire recevoir quand même son mémoire — le troisième qu'il ait écrit — qu'il se fait mettre à la porte, à coups de pied, par le comte Arco. En fait, Mozart n'a jamais été congédié formellement de ses fonctions auprès de l'archevêque; aussi, lorsqu'au printemps de 1783, il songe à aller voir son père et sa sœur à Salzbourg avec sa jeune femme, exprime-t-il l'appréhension que Colloredo ne se venge de lui. Bien loin de l'archevêque une semblable pensée, — et voilà encore un trait tout à son honneur; de même n'a-t-il jamais fait payer à Léopold la conduite de son fils. Il a vécu assez longtemps pour être témoin de la gloire universelle de son ancien organiste : en 1803, après la sécularisation de son archevêché, il quitta Salzbourg pour Vienne, où il ne mourut qu'en 1812, à quatre-vingts ans, sans que le souvenir de ses relations avec son sujet de jadis, Wolfgang-Amédée Mozart, semble l'avoir jamais beaucoup tourmenté. En somme, il est singulièrement fâcheux pour son nom et sa réputation qu'à une certaine époque il ait eu affaire aux Mozart.

Le comte Karl Arco, qui partage avec Colloredo la notoriété relative à laquelle il est parvenu au regard de la postérité pour avoir gratifié Wolfgang-Amédée Mozart d'un coup de pied, a eu néanmoins, au cours d'un des entretiens

qui précéderent cette conclusion définitive de leurs relations, un mot prophétique. Il lui a recommandé chaudement de rentrer à Salzbourg en faisant allusion à la versatilité du public viennois (2 juin 1781) : « Croyez-moi : vous vous laissez trop éblouir, ici... Ici, la renommée d'un homme dure bien peu... Au début, on récolte tous les éloges, on gagne aussi beaucoup, c'est vrai...; mais combien de temps?... Au bout de quelques mois, les Viennois veulent encore du nouveau... » Observation dont Mozart est bien obligé de reconnaître lui-même la justesse, bien qu'avec quelque restriction (*ibidem*) : « ...Les Viennois sont bien gens à vous lâcher volontiers... *mais seulement au théâtre*...; et ma partie spéciale est trop en faveur ici pour que je ne puisse me soutenir. C'est ici, vraiment, le pays du piano! — Et puis, admettons le cas : il ne se produirait que dans quelques années; pas avant bien sûr... En attendant, on s'est fait honneur et argent... Il y a bien d'autres endroits... Et qui sait quelle occasion peut se présenter d'ici là ? »

Pour commencer, c'est-à-dire pendant les quatre ou cinq premières années, la prévision de Mozart semble lui donner complètement raison. Mais non pour finir. Pour l'immédiat, il est sans grande importance qu'il voie échouer ses espoirs et ses efforts pour être nommé professeur de piano de la princesse Élisabeth de Wurtemberg, fiancée du grand-prince de Russie. « ... je sais que, dans le registre où sont inscrits les noms de tous ceux qui sont destinés à son service, le mien a pris place... » (31 août 1782). « Et puis voici nommé l'illustre maître de piano de la princesse... Je n'ai besoin de vous indiquer que son traitement, pour que vous en puissiez aisément conclure la force de ce maître : ... 400 florins nets... Il s'appelle Summerer. » (5 octobre 1782). Pour 400 florins Mozart, lui, ne se serait pas vendu; aussi avale-t-il sa déception. Il réussit en effet à se faire une situation d'« artiste indépendant », comme on dira plus tard. Il donne des académies, c'est-à-dire des concerts à son propre compte, où l'on vient en foule et auxquels souscrivent toutes les familles musiciennes de Vienne; il publie quelques œuvres, dont certaines sont bien payées — tels, par exemple, les six quatuors dédiés à Joseph Haydn, que l'éditeur Artaria lui achète cent ducats; il donne des leçons,

bien rétribuées, de piano et de composition. Léopold a vécu assez longtemps pour voir son fils au comble du succès, lorsqu'il vint à Vienne, au printemps de 1785. Il en fait part à sa fille, et son coup d'œil témoigne d'une singulière perspicacité (19 mars 1785) : « ...Je crois que mon fils, *s'il n'a pas de dettes à payer*, est à présent en mesure de mettre 2000 florins à la banque ; l'argent est certainement là et le train de maison, pour ce qui touche la nourriture et la boisson, est des plus économiques... » Ces 2000 florins ne représentaient jamais que quatre fois, environ, ce que rapportait généralement à Mozart, à cette époque, un seul de ses concerts par abonnement à la « Mehlgrube ». Mais hélas, Léopold se faisait singulièrement illusion en croyant que Wolfgang pensait à placer son argent en banque. Mozart, vers cette époque, était-il déjà couvert de dettes ? Nous l'ignorons. Mais que, très peu de temps après seulement, il ne sût souvent pas comment s'en tirer, la chose est certaine. Au bout de quelques années vécues en « artiste indépendant », le naufrage était complet. *L'Enlèvement au Sérail* (1782) avait été un succès énorme, dont Mozart, conformément aux habitudes du temps en matière de droits d'auteur, ne retira, en tout et pour tout, que les honoraires convenus pour la composition, un éditeur d'Augsbourg l'ayant même spolié des revenus qu'il attendait de la réduction pour piano, en le devançant dans la publication de celle-ci. A Vienne, *Le Nozze di Figaro* (1786) et *Don Giovanni* (1787) ne connurent qu'un demi-succès ou même un insuccès total. Jusqu'en 1790 (*Così fan tutte*), Mozart ne se voit pas commander un seul opéra. L'organisation de concerts par souscription devient une entreprise sans cesse plus difficile ; les trois grandes symphonies de 1788, manifestement composées « à toutes fins utiles » n'ont probablement jamais été exécutées du vivant de Mozart. Les élèves, eux aussi, se font de plus en plus rares, au point qu'un an avant sa mort, Mozart doit prier Puchberg, son ami et frère en franc-maçonnerie, de faire connaître aux gens qu'il accepte encore d'autres élèves — il ne lui en restait que deux ! Ses compositions lui sont achetées par les éditeurs à un prix dérisoire, car il est obligé de s'en défaire rapidement pour qu'il lui rentre quelque argent. Tenter sa chance

ailleurs, c'est impossible. Le voyage qu'il voudrait faire en Angleterre, son père y met obstacle en refusant de se charger de ses petits-fils. Munich, Dresde, Stuttgart, Berlin, seuls endroits possibles, lui sont fermés. La proposition qu'on lui aurait faite, lors de son séjour à Berlin au printemps de 1789, d'échanger ses fonctions auprès de l'empereur pour un poste auprès du roi de Prusse, est du domaine de l'invention, tout autant que la raison sentimentale par laquelle il aurait motivé son refus : lui, Mozart, ne pouvant pas quitter son bon Empereur ! Une telle sentimentalité était bien étrangère à Mozart et il n'avait du reste guère lieu non plus de témoigner tant d'attachement à ce Joseph II qui n'avait jamais montré pour son art qu'une compréhension fort limitée.

Quoi qu'il en soit, Joseph II lui redonne un emploi. Le 15 novembre 1787, Gluck était mort et le 7 décembre, l'empereur nomme Mozart « compositeur de la chambre impériale », aux appointements annuels de 800 florins. Le 19 décembre, Mozart en fait part à sa sœur en espérant « qu'elle saluera certainement cette nouvelle avec joie ». Mais, sachant probablement que Gluck recevait 2000 florins, elle dut exprimer son étonnement de la modicité du traitement, car Mozart lui répond (2 août 1788) : « ...L'empereur m'a attaché à sa chambre, et, en conséquence, par *décret* en forme, mais *provisoirement*, pour 800 florins seulement... Il est vrai que personne de la chambre n'en a *autant*. » C'était là une sorte de traitement de charité en contre-partie duquel Mozart n'était tenu à nul service ; du moins n'avons-nous connaissance d'aucune œuvre qu'il ait dû composer par ordre du souverain, à moins d'admettre que ce fût le cas pour *La Clemenza di Tito*. Aussi est-il parfaitement vraisemblable que Mozart, citant un jour cette somme sur une déclaration d'impôts, ait ajouté cette remarque : « Trop pour ce que je fais, trop peu pour ce que je pourrais faire ! »

Joseph II mort, en 1790, l'archiduc de Florence, Léopold, au service duquel Léopold Mozart s'était jadis tant efforcé de faire entrer son fils, lui succéda. Mozart ne peut lui avoir été totalement inconnu ; il connaissait pour le moins les *Nozze di Figaro*, jouées à Florence au printemps de 1788. Et Mozart se reprend à espérer. Il adresse à l'empereur une

requête en vue d'obtenir le poste de second maître de chapelle, comme il l'écrit à son ami Michael Puchberg (17 mai 1790) : « ...J'ai, à présent, un très grand espoir du côté de la cour car je sais positivement que l'empereur n'a pas renvoyé ma pétition, comme les autres, avec les mots « agréée » ou « rejetée », mais qu'il l'a gardée... C'est un bon signe... » Combien il s'illusionne ! Le seul effet de ces paroles est de se tromper soi-même et d'en faire accroire à l'ami, au frère en maçonnerie et au créancier. L'empereur Léopold II est l'époux de Marie-Louise, cette grande dame qui passe pour avoir traité la dernière œuvre de Mozart — commandée et écrite pour les fêtes du couronnement à Prague —, *La Clemenza di Tito*, de « porcheria tedesca », de « porcherie tudesque ». C'est par pure indifférence sinon par un sentiment pire encore que l'empereur ne « classe » pas immédiatement la demande de Mozart. Ce dernier, par une lettre à l'archiduc Franz, le futur empereur, cherche à faire avancer son affaire ; mais seul le brouillon de cette lettre est conservé et il n'est pas certain que la lettre soit réellement partie : « J'ose supplier, avec tout mon respect, Votre Altesse Royale, de vouloir bien employer sa Gracieuse intercession auprès de S. M. le Roi en faveur de mon humble pétition. ...L'ambition de la gloire, l'amour du travail et la conviction où je suis de mes connaissances me pressent de tenter une demande pour une seconde place de maître de chapelle. D'autant que le très habile maître de chapelle Salieri ne s'est jamais consacré au style religieux, tandis que moi, dès ma jeunesse, je me suis entièrement rendu maître de ce style. Le peu de renommée que le monde m'a accordée pour mon jeu sur le *piano forte* m'a encouragé aussi à demander la grâce que l'instruction musicale de la famille royale me soit confiée... » Quelle lettre humble et humiliante ! Et la révérence devant Salieri en qui Mozart ne pouvait voir qu'un ennemi mortel — quoique Salieri fût lui-même en disgrâce à l'époque ! — Mais on n'allait tout de même pas confier l'instruction musicale de la famille royale à un croque-notes sur qui circulaient les bruits les plus fâcheux, concernant son désarroi financier et le désordre de son ménage ! Le brave Niemetschek, premier biographe de Mozart, nous l'a bien indiqué :

« Les ennemis et les calomniateurs de Mozart devinrent, surtout vers la fin de sa vie et après sa mort, si méchants, et firent tant de bruit, que maints racontars diffamants sur Mozart parvinrent jusqu'aux oreilles du monarque. Ces ragots et ces mensonges étaient si éhontés, si révoltants, que l'empereur, n'ayant personne pour le détromper, en était tout indigné. Non content d'inventer et de grossir honteusement certains excès auxquels Mozart, à les en croire, se serait livré, ses calomniateurs prétendirent qu'il n'avait laissé rien moins que 30 000 florins de dettes, somme dont l'empereur s'épouvanta.

La veuve de Mozart se disposait justement à demander à l'empereur de lui accorder une pension. Une amie généreuse, excellente élève de Mozart [M^{me} de Trattner, Caroline Pichler ?] l'instruisit des calomnies dont son mari était l'objet à la cour et lui conseilla de détromper l'empereur.

La veuve eut bientôt l'occasion de mettre ce conseil à exécution : « Majesté », dit-elle avec une noble ferveur à l'audience, « chacun a ses ennemis ; mais nul encore ne s'est vu poursuivre et calomnier par les siens avec plus de violence et d'acharnement que mon mari, et ce, uniquement pour avoir été un homme de si grand talent ! On a osé dire à Votre Majesté bien des mensonges à son sujet : on a grossi *dix fois* les dettes qu'il a laissées. Je réponds sur ma vie que je pourrais payer tout ce qu'il doit avec une somme de 3 000 florins environ. Et il ne s'agit pas là d'une dette frauduleuse. Nous n'avions pas de revenus assurés ; des couches fréquentes, une maladie grave et coûteuse dont il m'a fallu souffrir pendant un an et demi me serviront d'excuses auprès de la bienveillance qui emplit le cœur de Votre Majesté. » — « S'il en est ainsi », dit l'empereur, « la chose peut sans doute s'arranger. Donnez un concert des œuvres qu'il a laissées, et ce concert aura mon appui. »

Il daigna accepter la requête qu'elle lui présentait et, peu après, lui fit allouer une pension de 260 florins ; somme, en soi, assez maigre, mais, comme Mozart n'avait été en fonctions que trois ans et que, par conséquent, sa veuve n'avait pas droit à une pension, c'était néanmoins lui faire une grâce... »

Tout ce que Constance dit devant l'empereur est vrai,

encore que ce ne soit pas toute la vérité. Tout ce qui est certain, c'est que, lorsque, aux premières heures du 5 décembre 1791, W. A. Mozart, compositeur de la chambre impériale et royale, mourut, toute sa fortune se réduisait à 200 florins environ d'argent liquide, un mobilier misérable et quelques livres, dont on estima la valeur à 23 florins 41 kreutzers. Tel est le bilan matériel par lequel se solde, sur le plan civil, la vie de Mozart. Seuls ses manuscrits, dont l'ensemble était encore réuni d'une façon assez complète, demeuraient pour lui garantir l'immortalité.

Mozart et l' « Éternel Féminin »

Nulle biographie de Mozart ne saurait se dispenser de traiter du chapitre « Mozart et les femmes », de même que nulle biographie de Goethe, de Byron ou de Wagner ne peut éviter ce problème capital. La chose est peut-être possible pour Kant, qui était philosophe, ou pour tel autre grand homme voué aux sciences abstraites, mais non lorsqu'il s'agit d'un grand dramaturge. Or Mozart, qui a créé des figures telles que Constance et Blondine, Suzanne et la Comtesse, Donna Anna, Donna Elvira et Zerlina, Fiordiligi et Dorabella, Pamina et Papagena, connaissait les femmes tout autant que Shakespeare, et en vérité ce qu'il a accompli dans le domaine de l'opéra ne peut se comparer qu'à l'exploit de Shakespeare qui, partant de types, a créé des êtres *humains* : personnages éternels, mais aussi personnages pleins de réalité. Olivia, Rosalinde, Catherine ont encore, il est vrai, certains traits qui nous rappellent tels personnages conventionnels de la comédie ou de la nouvelle, la grande dame hautaine, la bergère déguisée, la mégère, mais ces personnages doivent précisément à Shakespeare d'être devenus Olivia, Rosalinde et Catherine. De même, Suzanne, par exemple : tout en ayant encore un peu de Colombine, elle est pourtant bien Suzanne, douée d'une telle vie et d'une personnalité si unique que nous connaissons la moindre fibre de son cœur.

Cependant, ce n'est pas parce que l'on connaît la femme que l'on a du succès auprès des femmes. Casanova eut un succès considérable auprès des femmes mais, si profonde qu'elle soit parfois, sa connaissance de la femme est pour-

tant limitée. Byron passe pour avoir eu beaucoup de succès auprès des femmes, malgré son pied-bot ; mais il était lord, poète romantique, héros romantique... et immensément riche, surtout pour des pays comme l'Italie, où le titre de lord en imposait encore, à cette époque. Mozart n'était pas pied-bot, mais il était petit, chétif, de peu d'apparence et pauvre. Aussi la suite de ses expériences féminines nous le montre-t-elle toujours dépassé par la situation et chacune est une nouvelle preuve de son incapacité, en ce domaine également, à maîtriser la vie.

A Vienne, Paris et Londres, l'enfant prodige a naturellement été choyé par les femmes ; un peu plus tard également, devenu un petit garçon à la sensualité déjà éveillée, il se voit volontiers récompensé d'avoir joué pour une belle dame ou d'avoir composé un morceau à son intention par un baiser de sa part. Qu'il soit en Italie ou à Vienne, il garde toujours à Salzbourg une petite amie à laquelle il fait parvenir messages et compliments par l'entremise de sa sœur, qui est la confidente et la « messagère de ses amours ». Salzbourg où, comme dans tout le Sud de la Bavière, on a toujours traité les choses de l'amour plus à la légère et avec plus de naturel que dans la partie Nord, protestante, était la ville tout indiquée pour se livrer à cent intrigues galantes, et Mozart lui-même a dit un jour qu'il serait déjà cent fois marié, s'il lui avait fallu épouser toutes les jeunes filles avec qui il lui était arrivé de flirter. La plus belle occasion de se livrer à de semblables badinages, il la trouve en 1777 à Augsbourg en la personne de sa cousine Maria-Anna, la fille de Franz-Alois, frère cadet de Léopold. Un jour, la « cousinet » s'habille pour lui à la mode française et elle lui semble mille fois plus jolie encore que dans son costume augsbourgeois. Les taquineries se poursuivent par écrit dans les fameuses « Lettres à la cousinet » et les propos grivois et équivoques qu'elles contiennent visent naturellement à faire rougir la correspondante ; elles pouvaient fort bien passer pour des lettres d'amour déguisées, d'ailleurs, car « les petites taquineries entretiennent l'amour », comme dit le proverbe. Et, de fait, la « cousinet » semble bien avoir conçu des espérances à l'endroit de son cousin. Mais, quittant Munich pour rentrer au bercail après le

naufage de ses propres espoirs au sujet d'Aloysia, Wolfgang a beau l'emmener avec lui à Salzbourg, le ton qu'il mettra désormais dans des lettres toujours plus espacées sera de plus en plus posé. Par la suite, Maria-Anna-Thekla s'est résolument consolée, à la mode de l'Allemagne du Sud. Léopold Mozart qui depuis longtemps savait visiblement mieux que Wolfgang à quoi s'en tenir sur sa nièce y fait allusion dans une lettre à sa fille (21 février 1785, de Vienne) : « Tu peux facilement t'imaginer ce qu'il est advenu de la cousine d'Augsbourg ; un chanoine a fait sa fortune. Dès que j'en aurai le temps, j'écirai d'ici une lettre de tous les diables à Augsbourg, comme si j'avais appris la chose à Vienne. Le plus drôle, c'est que tous les présents qu'elle a reçus et qui ont fait l'admiration des gens, c'est Monsieur son Oncle de Salzbourg qui les lui a tous envoyés. Quel honneur pour moi ! » Mais pourquoi une lettre « de tous les diables » ? Un observateur contemporain, August-Ludwig Schlözer, professeur à Göttingen, qui se rendait en Italie en 1781-82 en passant par Salzbourg, a dit nettement ce que Léopold savait mieux que quiconque : « La plupart des citoyens d'Augsbourg font de leur liberté aussi bon marché que leurs filles de leur virginité, que les chanoines d'ici achètent par douzaines tous les ans. » Et en effet, en 1793, la « cousinet » donna le jour à une fille naturelle, baptisée Maria-Viktoria, qui épousa en 1822 Franz-Fidelio Pümpel, relieur et veilleur de nuit à Feldkirch (Vorarlberg) et mourut en 1857.

Si jamais la « cousinet » eut des chances auprès de Mozart, elle les perdit du moment où il fit, à Mannheim, la connaissance d'Aloysia Weber. Cette dernière possédait toutes les qualités susceptibles de le captiver : la jeunesse — elle avait alors à peine seize ans —, la beauté — elle appartenait à ce type de femmes dont le port élancé et fier possède une majesté royale —, et elle était musicienne ; sa voix et sa science du chant étaient de premier ordre, bien qu'elle n'ait jamais atteint au résultat que Mozart, dans sa folie d'amoureux, attendait d'elle. En vraie coquette, elle ne fit bonne figure à Mozart qu'autant que le lui permettait sa mère, et seulement tant que celle-ci put voir en Mozart un gendre plein d'espérances. Aussi bien, il est significatif

qu'elle n'ait pas jugé utile de conserver les lettres que Mozart lui a adressées de Paris ; il n'en est qu'une qui nous soit parvenue, comme par hasard ; elle est en italien et lui prodigue les conseils les plus affectueux de Wolfgang pour se perfectionner dans l'étude du chant. Lorsque le prince-électeur Karl-Theodor transféra sa résidence à Munich, ce fut Aloysia qui décida du sort de la famille. Le comte Seeau, intendant à Munich, l'engagea à l'opéra de la cour et, à l'automne 1778, la famille Weber, à l'exception du fils, émigra à Munich, le père avec un traitement de 600 florins, la fille en recevant 1 000. Mozart était devenu superflu et Aloysia le lui a donné à entendre sans la moindre équivoque lorsque, fin décembre, rentrant de Paris au bercaïl, il passa par Munich. Extérieurement, sans doute, il garda contenance — on rapporte qu'il se mit au piano en soulageant son cœur au moyen d'une expression de l'Allemagne du Sud dont la verdure répugnerait à d'autres langues. Mais, intérieurement, il était brisé. Plus tard, il a clairement lu en Aloysia et s'est même montré injuste à son égard ; et pourtant, il eut assez l'occasion de l'observer de très près. Car, en septembre 1779, soit quinze mois avant lui et pour son malheur, la famille Weber était également arrivée à Vienne ; Aloysia comme chanteuse à l'Opéra allemand, Fridolin, le père, comme caissier au Théâtre National. Il mourut, du reste, quelques semaines après son arrivée dans la capitale, ne laissant en tout et pour tout qu'une petite commode contenant un peu de linge — du moins c'est ce que la mère Weber sut faire accroire au tribunal chargé de régler la succession. C'était donc à Aloysia de soutenir la famille. Elle ne tarda pas à le faire davantage encore, lorsque, le dernier jour d'octobre 1780, on la maria, à l'église Saint-Étienne, à Joseph Lange (1751-1831), comédien à la cour et peintre. A son père (qui, manifestement, lui avait reproché d'abandonner sa famille, comme Aloysia la sienne, après en avoir reçu toute son instruction) Mozart a grand tort de répondre comme il le fait (9 juin 1781) : « ... Je suis bien surpris que vous me mettiez en comparaison avec Madame Lange, et, toute la journée, j'en ai été contristé... Cette jeune fille a été sur le dos de ses parents tant qu'elle n'a pu se suffire en rien par elle-même... A peine le moment est-il

venu où elle aurait pu se montrer reconnaissante envers eux, — N. B., le père est mort avant qu'elle ait touché un kreutzer ici —, elle a abandonné sa pauvre mère, s'est accrochée à un comédien, l'a épousé... et sa mère n'a rien... mais rien... d'elle. » C'est la mère Weber qui s'exprime ici par sa bouche, et la mère Weber mentait et ne pouvait s'empêcher de mentir, en hystérique démoniaque qu'elle était. En réalité, si Aloysia fut enlevée à la maison Weber, ce ne fut pas sans rançon. Lange s'était engagé à subvenir à l'entretien du ménage Weber pour une somme annuelle de 600 florins, tant qu'Aloysia et lui-même recevraient des appointements. Ce qui n'empêcha pas la mère Weber d'intriguer pour que le mariage n'ait pas lieu et de tenter de brouiller les fiancés. Lange fut obligé d'en appeler à la juridiction de l'intendant-colonel de la cour pour obtenir le consentement au mariage. Au cours des discussions qui se déroulèrent en présence de cette autorité, Lange eut la générosité de porter sa subvention de 600 à 700 florins et il s'engagea à la verser à sa belle-mère sa vie durant. Il n'a, du reste, pas été heureux du tout avec Aloysia. Il était « affolé de jalousie » — du moins, c'est ce que Mozart dit de lui (16 mai 1781), et il avait sans doute assez lieu de l'être, car elle semble s'être remise à faire les doux yeux à Mozart : « Je l'aimais pourtant réellement, et je sens qu'elle ne m'est pas encore indifférente..., et que c'est un bonheur pour moi que son mari soit affolé de jalousie et ne la laisse aller nulle part, et qu'ainsi j'aie rarement l'occasion de la voir... » Cependant, dans les premières années de son séjour à Vienne, l'occasion se présente... et en 1782 et 1783 il écrit pour elle quatre grands airs. Puis vient une période de silence et ce n'est qu'en avril 1788 qu'il compose de nouveau à son intention un air brillant, le dernier. Les airs qu'il lui a dédiés entre 1778 et 1788 nous permettent de nous faire une idée exacte de ce qu'étaient sa voix et ses possibilités, — ou plutôt de ce que Mozart en avait fait. Les airs de Mannheim sont pleins de chaleur ; dans celui composé à Vienne, Mozart se préoccupe en outre des moyens les plus propices à mettre en valeur la voix et la technique particulière de sa belle-sœur Aloysia Lange ; mais à quelle froideur d'âme s'allie cette voix, cela, il le sait bien.

Nous disons bien : sa *belle-sœur* Aloysia Lange, née Weber. Car, le 4 août 1782, Mozart, comme chacun sait, a épousé Constance, la sœur cadette d'Aloysia, et les événements qui précèdent cette date fatale le caractérisent trop bien pour que nous n'en fassions pas le récit. Nous avons signalé plus haut que Maria-Cäcilia Weber fut, pour Mozart, le personnage funeste, à l'influence maléfique mais inéluctable, qui semble hanter la vie de bien des êtres, telle l'araignée porte-croix guettant la pauvre mouche domestique. Ces liens de parenté qui unissaient la famille Weber à Mozart, et dont Carl-Maria von Weber était si fier, combien Mozart lui-même n'a-t-il pas dû les payer !

Après la mort de son mari, Madame Weber avait pris en main la barre de l'esquif familial. Elle savait fort bien où elle voulait en venir. Il y avait quatre filles à caser, et les deux cadettes atteignaient précisément à l'âge d'être mariées. Maria-Cäcilia se met donc à louer des chambres. Elle quitte le petit appartement du Kohlmarkt d'où l'on avait emporté le corps de son mari, et emménage dans un appartement plus grand, au deuxième étage de l'« Œil de Dieu » sur la place Saint-Pierre, où elle sous-loue des chambres à des jeunes gens. Aloysia ne tarde pas à quitter le domicile maternel ; restent donc encore Josepha, l'aînée, Constance et Sophie. Le premier locataire qui tombe dans les rets de l'araignée porte-croix, c'est, le 2 mai 1781, Wolfgang-Amédée Mozart, en pleins démêlés avec l'archevêque. Une semaine plus tard, il annonce à son père, de l'air le plus naturel du monde : « ... la vieille Madame Weber a été assez bonne pour m'offrir son logis... J'ai là une jolie chambre et je suis chez des gens serviables, tout à ma disposition pour toutes ces choses qu'on a souvent besoin d'avoir très vite et qui manquent quand on est seul. » Le père flaire tout de suite de quoi il retourne et il lance avertissement sur avertissement, dans des lettres détruites plus tard, cela va de soi, par la veuve de Mozart. C'est en vain : « ... croyez-moi absolument : la vieille Madame Weber est une femme très obligeante, et je ne puis assez lui témoigner, faute de temps, tout ce que je lui dois à proportion de son obligeance... » Mais il a bien le temps de badiner un brin — de « folâtrer » — avec la seconde des

trois filles qui restent. C'est Constance, car Josépha est déjà un peu trop âgée pour lui et Sophie encore un peu trop jeune. Vienne, à l'époque, et bien après encore, était, pour ce qui touche les commérages et la calomnie, une véritable ville de province. Aussi la mère Weber s'emploie-t-elle bien à faire clabauder par toute la ville que Wolfgang est amoureux de Constance et va prochainement l'épouser. Elle lui donne — trop tard — le conseil hypocrite de déménager pour ôter tout fondement à des cancans. Mozart suit le conseil et quitte la maison Weber en septembre 1781, mais ce n'est que pour y revenir chaque jour en visite. Quelques mois sont à peine écoulés qu'il doit écrire à son père, auquel il avait si longtemps présenté ses relations avec « la Weber » sous un jour inoffensif, pour lui demander son consentement à son mariage avec Constance Weber.

Car, entre-temps, la mère Weber, croyant s'être suffisamment employée à faire compromettre sa fille par Mozart, avait changé de ton. Pour ce faire, elle eut recours à un compère on ne peut plus digne d'elle : Johann Thorwart, que les services de l'intendant-colonel de la cour avaient institué tuteur des quatre demoiselles Weber. Ce Thorwart, à l'origine valet de chambre et coiffeur au service du prince Lamberg, avait réussi à se hisser jusqu'aux fonctions d'inspecteur des comptes du Théâtre National ; parvenu sans scrupules, factotum du prince Franz von Orsini-Rosenberg, intendant de la cavalerie, qu'il avait pour ainsi dire dans sa poche, c'était un homme avec qui Mozart, lui aussi, devait compter, s'il voulait parvenir à quelque résultat en matière de théâtre. Il s'était enrichi grâce, manifestement, à d'adroites fraudes dont on ne put ou ne voulut jamais le convaincre. Combien Maria-Cäcilia lui a-t-elle donné ou promis pour son concours ? On ne sait exactement. En tout cas, il joue bien son rôle et se comporte comme si la mère Weber était étrangère à toute cette affaire. Mozart soupçonne, bien à tort, d'autres gens, comme le compositeur Peter Winter (22 décembre 1781) : « ... à Monsieur Thorwart (qui ne me connaît pas du tout) il faut que des messieurs aussi officieux et présomptueux que M^r Winter et autres aient corné aux oreilles toutes sortes de choses sur moi... : qu'il faut être sur ses gardes avec moi..., que je n'ai rien

d'assuré..., que j'ai une forte liaison avec elle..., que je la planterai peut-être là... et qu'elle sera ensuite malheureuse... etc. Cela chatouille le nez de Monsieur le tuteur...; car la mère qui me connaît, moi et ma loyauté, laissait les choses aller leur train et ne lui en disait rien; ... en effet toute ma liaison consistait en ce que... j'habitais là... et, plus tard, j'y allais chaque jour. — Hors la maison, nul ne m'a vu avec elle... ce tuteur, donc, assourdit si longtemps la mère de ses représentations, que celle-ci me le dit enfin et me pria d'en causer avec lui-même, sur rendez-vous. — Il vint..., je causai avec lui... et le résultat fut... (je ne m'étais pas aussi clairement expliqué qu'il l'eût voulu)... qu'il dit à la mère de m'interdire toute fréquentation avec sa fille tant que je n'eusse pas fait une convention écrite avec lui. — La mère repartit : « Toute sa fréquentation se réduit à ce qu'il vient chez moi... et... je ne puis lui interdire ma maison... : c'est un trop bon ami... et un ami auquel j'ai beaucoup d'obligation... Pour moi, je suis contente, j'ai confiance en lui... Arrangez-vous avec lui. » — Là-dessus, c'est lui qui m'interdit tout commerce avec elle, si je ne prenais avec lui un engagement écrit... Que me restait-il, dès lors, comme solution?... Donner une légitimation écrite, ou ... abandonner la jeune jeune fille... Qui aime d'une façon sincère et solide peut-il abandonner sa bien-aimée?... La mère, et la bien-aimée elle-même, n'en pourraient-elles pas faire la plus abominable interprétation? — Et voilà quel était mon cas. Je rédigeai donc l'écrit en ces termes : « *que je m'engageais, dans les trois ans, à épouser Mademoiselle Constance Weber; sous telles conditions que, si cette impossibilité devait se présenter que je dusse modifier mes intentions, elle aurait chaque année 300 florins à tirer de moi.* » — Je ne pouvais rien écrire de plus simple au monde... Car je savais bien qu'on n'en viendrait jamais au versement de ces 300 florins... puisque je ne l'abandonnerai jamais...; et que, si je devais être assez malheureux pour pouvoir changer de pensée..., je serais encore bien heureux de pouvoir en être quitte avec 300 florins... D'ailleurs, la Constance, telle que je la connais, serait trop fière pour se laisser mettre à prix... Mais que fit cette céleste fille, lorsque le tuteur fut loin? Elle demanda l'écrit à sa mère... et me dit... : « *Cher Mozart! Je*

n'ai que faire d'un engagement écrit de vous; j'ai assez de foi dans vos paroles. » Et elle le déchira... » Feinte générosité au moyen de laquelle Constance ne fit qu'enfermer plus solidement notre nigaud dans les rets qu'on lui tendait. Thorwart avait donné sa parole d'honneur de ne pas souffler mot de l'affaire le moins du monde; mais le fait que « (en dépit de sa parole d'honneur) il a mis toute la ville de Vienne au courant, m'a beaucoup départi de la bonne opinion que j'avais eue de lui... » (16 janvier 1782). Faiblement, Mozart prend encore la défense de celle qui l'a fait chanter et de son complice : Monsieur de Thorwart « ... a eu tort; ... mais pas au point que lui et Madame Weber doivent être condamnés » — comme l'indignation l'avait fait suggérer à Léopold Mozart — « à balayer les rues, enchaînés et portant au cou un écriteau avec ces mots « *Séducteurs de la jeunesse* ». Mais il ne tarde pas à voir clairement le manège de sa belle-mère et de ses belles-sœurs en puissance. La mère Weber commença par essayer de déterminer sa fille et son futur gendre à loger chez elle; — sans doute Mozart dut-il lui apparaître toujours davantage comme une proie fort avantageuse à exploiter. Mozart et Constance s'y étant opposés de concert, elle se mit à tracasser sa fille pour se débarrasser d'elle au plus tôt, secondée fidèlement en cela par ses autres filles. Seule Constance est un ange (15 décembre 1781) : « Je n'ai dans aucune famille, rencontré une telle dissemblance de caractère que dans celle-ci. — L'ainée est une personne paresseuse, grossière, fausse, qui a plus de malice qu'on ne peut penser... La Lange est une fausse et méchante personne, et une coquette... La plus jeune... est encore trop jeune pour pouvoir être quelque chose... Ce n'est qu'une bonne mais trop étourdie créature. Que Dieu la préserve de toute séduction! Mais celle du milieu est ma bonne, ma chère Constance... la martyre de cette maison, et peut-être justement à cause de cela, la plus douce, la plus entendue, en un mot la meilleure... » Les choses en viennent à un point tel que Constance quitte la demeure maternelle pour émigrer chez une protectrice de Mozart, la baronne de Waldstätten — ce qui n'arrangeait guère la bonne réputation de Constance, car M^{me} de Waldstätten était une dame qui s'encombrait fort peu de préjugés et elle avait elle-même

fâcheuse réputation. Aussi la mère Weber veut-elle faire ramener sa fille au bercaïl par la police. Il ne reste donc qu'une solution : se marier au plus tôt. Le 4 août 1782, date fatidique, voit l'événement s'accomplir ; le consentement du père n'arrive, détail symbolique, que le lendemain.

Si nous jetons un regard rétrospectif sur toute cette lamentable histoire qu'est le mariage de Mozart, sur son impuissance à déchirer la trame ourdie autour de lui, il nous semble encore plus impossible de comprendre le caractère fatal de l'événement. Car Mozart sait, à l'ordinaire, répondre fort énergiquement aux visées dont il est parfois l'objet de la part de la gent féminine. Témoin la jeune Salzbourgeoise aux grands et beaux yeux, fille du boulanger de la cour « ... qui a dansé avec lui à l'auberge de l'« Étoile » et lui a souvent fait d'aimables compliments » et qui « a fini par entrer au couvent de N. D. de Lorette » (Léopold, 23 octobre 1777). Lorsque la jeune fille entend parler du départ de Wolfgang, elle quitte le couvent pour le retenir — c'est l'histoire d'un amour sans espoir, que l'on ne s' imagine pas sans une certaine émotion. Mozart (25 octobre) répond sur un ton où un grand embarras se mêle à la badinerie ; l'affaire, on le voit, l'affecte beaucoup, mais il cherche à l'éloigner de son esprit. Au cours des premières années passées à Vienne, il est l'objet d'un nouvel amour malheureux : celui de la pianiste Joséphine Aurnhammer. Il est impossible de dépasser la cruauté qu'il met à la dépeindre (22 août 1781) : « ... Si un peintre voulait rendre le diable au naturel, il devrait s'inspirer de sa figure... Elle est grosse comme une paysanne, et dès lors sue à vous faire vomir, et elle va si nue... qu'on peut lire clairement sur elle : « Je vous en prie, regardez donc ici, et là ! » Il est vrai que la voir est assez pour souhaiter de devenir aveugle ; mais on est bien puni pour toute la journée si, par malheur, les yeux se tournent de ce côté... On aurait besoin de forts sels ! Ah ! qu'elle est vilaine, sale, dégoûtante !... Fi, au diable ! — ... » Constance, dès cette époque, avait partie gagnée.

Qui était Constance Weber, femme Mozart ? Sa célébrité lui vient d'avoir été aimée par Wolfgang-Amédée Mozart, qui l'a ainsi fait entrer avec lui dans l'éternité, telle la mouche que l'ambre emprisonne ; mais il ne s'ensuit pas

qu'elle ait mérité cet amour et cette gloire. Dans le nécrologe de Schlichtegroll, on lit à son sujet : « A Vienne, il se maria avec Constance Weber, en qui il trouva une bonne mère pour deux enfants nés de leur union et une digne épouse, qui chercha en outre à l'empêcher de se livrer à maintes sottises et à maints excès... » Est-ce un sentiment de honte devant une telle altération des faits qui incita Constance à supprimer ce passage dans l'édition du nécrologe parue à Graz ? Mozart... se livrer à des sottises et à des excès ! Mozart est mort à moins de trente-six ans, sans que cela l'empêchât de parcourir toutes les étapes de la vie ; seulement, sa course a été plus rapide que celle du commun des mortels. A trente ans, il est enfant et sage tout ensemble ; il unit la puissance créatrice la plus haute à une science suprême de son art ; il voit les choses de la vie, mais il en voit aussi l'envers ; il connaît, avant sa fin, ce sentiment certain que tout va bientôt s'accomplir, sentiment qui, aux yeux de qui l'éprouve, fait apparaître la vie dénuée de tout attrait (de Francfort, 30 septembre 1790) : « ... Si les gens pouvaient voir dans mon cœur, je rougirais presque... Tout est froid à mes yeux... froid comme glace... Ah... si tu étais avec moi, je trouverais peut-être plus de plaisir aux aimables manières des gens à mon égard !... Mais comme cela, elles me paraissent si vides !... » Et il s'exprime plus nettement encore cinq mois avant sa mort (7 juillet 1791) : « ... Je ne puis t'expliquer mon impression : c'est une espèce de vide... qui me fait très mal..., une certaine aspiration, qui n'est jamais satisfaite et ne cesse donc jamais... qui dure toujours et même croît de jour en jour. » Ce n'est certainement pas le désir de revoir sa femme — ainsi qu'il cherche à le lui faire accroire et qu'il le croit peut-être lui-même — que dissimulent ces mots : « une espèce de vide », « une certaine aspiration ». C'était le pressentiment de la mort. Constance l'a-t-elle compris ? Elle n'était pas capable de suivre Mozart en de si hautes régions. Elle n'était même pas bonne ménagère — jamais elle n'a montré la moindre prévoyance, et au lieu de faciliter la vie et le travail de son mari en veillant à son confort matériel, elle a partagé étourdiment la bohème de cette vie. Mozart, au contraire, a cherché à lui rendre la vie, à elle, aussi commode que

possible par sa tendre sollicitude — une sollicitude dont elle avait bien besoin, il est vrai, en raison de ses nombreuses grossesses ; car ce ne furent pas moins de six enfants qui vinrent au monde entre juin 1783 et juillet 1791, quatre garçons et deux filles, le second et le dernier-né des fils devant seuls survivre. Mozart était lié à sa femme par un charme sensuel dont quelques passages des dernières lettres donnent un témoignage expressif ; d'autres témoignages du même ordre ont été effacés ou détruits. De son père, elle avait hérité quelque sens musical ; quant à la mère Weber, elle n'était pas musicienne le moins du monde, et Mozart, l'ayant emmenée un jour à une représentation de la *Flûte enchantée*, fait à son propos la remarque suivante (octobre 1791) : « ... pour ce qui est de la maman, on peut bien dire qu'elle *regarde* l'opéra, mais ne *l'entend* pas... » Mais les capacités — vocales ou intellectuelles — de Constance ne vont pas loin, et le fait significatif que Mozart n'ait achevé aucune des compositions qui lui étaient destinées nous donne bien la mesure véritable de son sens musical. Elle était totalement inculte et ne savait absolument pas quel ton prendre dans les grandes circonstances. Ainsi, il eût été important de gagner le cœur du futur beau-père et de la future belle-sœur ; Constance s'installe donc, le 20 avril 1782, pour faire suivre une lettre de son fiancé du post-scriptum suivant, que nous donnons littéralement afin que le lecteur se rende bien compte du niveau intellectuel et du degré d'instruction de la rédactrice :

« Très-honorée et très-estimable amie !

Jamais je n'aurais été assez hardie pour m'abandonner en toute franchise au désir qui me poussait à vous écrire, très-honorée amie, si M. votre frère ne m'avait assurée que vous ne prendriez pas en mauvaise part cette démarche due au trop grand désir que j'éprouve de m'entretenir au moins par écrit avec une personne, inconnue sans doute, mais que le nom de Mozart rend très estimable à mes yeux. Pourquoi vous fâcheriez vous si je me permets de vous dire que — sans avoir l'honneur de vous connaître personnellement — en votre seule qualité de sœur d'un frère... aussi digne de vous,

je vous estime plus que tout et vous aime... et si j'ose vous prier de m'accorder votre amitié. Sans être orgueilleuse, je puis dire que je la mérite à demi ; quant à la mériter tout à fait... je m'y efforcerai !... puis-je vous offrir en retour la mienne (que je vous ai déjà donnée depuis longtemps dans le secret de mon cœur) ? oh oui ! Je l'espère... et dans cet espoir je demeure,

très-honorée et très-estimable amie,
votre
très-obéissante servante
et amie
Constance Weber.

P. S. Voulez-vous, je vous prie, baiser de ma part les mains de M. votre papa... »

On s'imagine si Léopold, à la lecture de cette lettre diplomatique, a dû hausser les épaules. L'étourderie que Mozart croyait remarquer chez la sœur cadette de Constance, celle-ci en était elle-même suffisamment pourvue : on connaît la lettre que Mozart écrivit à Constance le 29 avril 1782 — trois mois avant leur mariage — en lui faisant les plus doux et aussi les plus sérieux reproches pour s'être comportée de façon inconsidérée au cours d'un jeu à gages : « ... Un petit aveu, que votre conduite de ce jour-là a été un peu irréfléchie, aurait tout arrangé, et... si vous ne le trouvez pas mauvais, très chère amie..., arrangerait encore tout... Voyez par là combien je vous aime !... *je ne pars pas en ébullition comme vous...*, je pense..., je réfléchis... et je ressens... *Ressentez, vous-même... ayez de la sensibilité...* et je suis assuré de pouvoir dire aujourd'hui encore, tranquillement : Constance est la vertueuse, jalouse de son honneur... raisonnable et fidèle bien-aimée de son loyal et dévoué Mozart. » Un passage d'une lettre écrite à Dresde (16 avril 1789) suffit, à lui seul, à prouver toute la sollicitude et... toute l'inquiétude de Mozart :

« Chère petite femme, j'ai une foule de demandes à te faire :

1^o Je te demande de n'être pas triste ;

2° de faire attention à ta santé et de ne pas te fier à l'air du printemps ;

3° de ne pas sortir seule, à pied... et mieux encore... de ne pas sortir du tout à pied ;

4° d'être tout à fait assurée de mon amour ; ... je ne t'ai pas encore écrit une seule lettre sans avoir placé devant moi ton cher portrait ;

5° je te demande de prendre garde, dans ta conduite, non seulement à ton et à mon honneur, mais même aux apparences... Ne te fâche pas de cette demande... tu dois m'aimer d'autant plus, pour la façon dont je tiens à l'honneur ;

6° et ultimo, je te demande, dans tes lettres, de t'étendre davantage... Je voudrais bien savoir si le beau-frère Hofer est venu le lendemain de mon départ ? s'il vient plus souvent, comme il me l'a promis ?... si les Lange viennent quelquefois ?... si l'on continue à travailler au portrait ?... Comment se passe ta journée ?... toutes choses qui, naturellement, m'intéressent fort... » A nul égard, Mozart ne pouvait se fier à Constance. Elle, dont le bonheur lui importe plus que toute autre chose, il est obligé, jusqu'en ses derniers instants, de la mettre en garde contre de mauvaises fréquentations (été 1791) : « je te prie sérieusement de ne pas aller au Casino : 1° c'est cette compagnie... tu me comprends bien... et, 2° tu ne pourrais d'ailleurs pas danser. Et regarder ?... Ce sera plus amusant quand le petit homme sera là... » Les plus pressants et en même temps les plus tendres de ces avis, nous les trouvons dans une lettre de la mi-août 1789, dont il nous est parvenu une copie, et encore celle-ci comporte-t-elle quelques omissions. Même de sa fidélité conjugale, il n'est pas absolument certain ; et, à cet égard, l'histoire nous rapporte une anecdote bien plus digne de foi que susceptible d'être interprétée innocemment (cf. H. Rollett, « Mozart und Baden », *Mozarteums-Mitteilungen*, II, 4 ; août 1920) :

« Au cours de l'été 1791, le jeune sous-lieutenant de Malfatti suivait un traitement à Baden, pour se remettre complètement des blessures reçues dans la dernière guerre contre les Turcs ; sa claudication l'obligeait à passer la plus grande partie de la journée dans sa chambre, située vis-à-vis, au rez-de-chaussée. Il lisait donc, assis à sa fenêtre, s'interrompant assez fréquemment pour jeter par-dessus

son livre un coup d'œil vers la silhouette élancée de la jeune femme aux boucles noires qui occupait également une chambre au rez-de-chaussée, dans la maison d'en face. Or, un jour, vers le soir, il voit un petit homme se glisser furtivement le long de cette maison, regarder prudemment de tous les côtés et s'apprêter à grimper par la fenêtre de la dame. De son pas boiteux, notre sous-lieutenant se hâte de porter secours à sa jolie voisine et saisit le petit homme à l'épaule : « Monsieur désire ? Ce n'est point ici la porte ! — Mais, il m'est bien permis, je pense, de pénétrer chez ma femme ! » lui répondit-on. C'était... Mozart, venu de Vienne probablement à l'improviste pour rendre visite à sa « Stanzerl » et la surprendre doublement à sa façon en étant déjà dans sa chambre, à l'insu de tous, au moment où elle rentrerait de sa promenade de santé. » Que ne devons-nous pas lire entre ces lignes qu'il adresse à Constance, alors aux eaux (25 juin 1791) : « ... ne te fie pas trop au bain !... dors aussi davantage... pas si irrégulièrement !... Autrement je serai inquiet... Je le suis déjà un petit peu... » « ... je le suis déjà un petit peu ». La digne épouse a su tourner les choses comme si c'était elle qui avait dû montrer une souriante indulgence pour les escapades ou les « amours ancillaires » de son mari. Alors que nous n'avons pas la moindre preuve à ce sujet. Même ce qu'on a appelé l'« affaire Hofdemel » n'apporte nulle preuve contre Mozart. Franz Hofdemel, greffier au tribunal, ancien secrétaire privé d'un certain comte Seilern, était affilié à la même loge maçonnique que Mozart ; il était marié à la fille du maître de chapelle Gotthard Pokorný, Magdalene, à laquelle Mozart donnait des leçons. Hofdemel, d'autre part, comptait au nombre des créanciers de Mozart ; ce dernier lui avait plusieurs fois demandé de lui prêter de l'argent, comme l'indique une lettre d'avril 1789 où Mozart fait allusion à la prochaine admission de Hofdemel à la loge. Cinq jours après la mort de Mozart, il se livra à une tentative de meurtre sur la personne de sa femme, qui était enceinte, lui faisant, à coups de rasoir, des entailles au visage et au cou ; puis il se suicida. On attribua son geste à un accès de jalousie — mais il est aussi des cas de jalousie non fondée. La veuve obtint de l'empereur Léopold II un secours de 560 florins ; le scandale

provoqué par l'affaire l'incita à se retirer chez son père, à Brünn, où elle mit au monde un garçon, Johann-Alexander-Franz. L'enfant était-il le fils de Mozart ou de Hofdemel ? On ne sait... en tout cas, un esprit avisé lui fit donner à la fois les prénoms de Johann-Wolfgang-Amadeus et de Franz.

La seule femme envers qui Constance eût pu éprouver une jalousie motivée, et dont l'emprise sur Mozart dépassait le domaine des sens, était Anna (Nancy) Selina Storace, sa première Suzanne. Elle était née en 1766 à Londres ; son père, le contrebassiste Stefano Storace, était Italien, sa mère Anglaise ; son frère Stephen étudiait la composition avec Mozart et l'élève n'était nullement indigne de son maître, ainsi qu'en témoignent ses ravissants opéras-bouffes. Nancy étudia d'abord le chant sous la direction de Rauzzini, puis elle se rendit en Italie, où elle se perfectionna encore dans son art à l'*Ospedaletto* de Venise. A partir de 1780 elle se produisit en public à Florence, Parme, Milan et arriva à Vienne en 1783. Son expérience du mariage n'est pas sans quelque ressemblance avec celle de Mozart : en 1784, elle commit la sottise d'épouser un homme de vingt-deux ans son aîné, son compatriote John-Abraham Fisher, violoniste, compositeur et Bachelor and Doctor of Music of Oxford, qui passait alors (1784) à Vienne, au cours d'une tournée de concert. Il la maltraita au point que l'empereur, pris de fureur, lui interdit de séjourner sur ses territoires ; Anna-Selina reprit son nom de jeune fille et, sa vie durant, elle garda dans son pays le secret le plus absolu sur son mariage. Mozart et elle doivent s'être trouvés en profond accord. Elle était belle, aimable, artiste et chanteuse accomplie. Ses appointements à l'Opéra Italien de Vienne atteignaient un chiffre inouï pour l'époque. C'est à elle qu'est dédiée la scène avec air *Ch'io mi scordi di te*, (K. 505), pour soprano, piano obligé et orchestre : « Pour M^{lle} Storace et moi » lisons-nous dans l'Index thématique de Mozart ; et l'autographe, lui, porte la mention : « Composto per la Sig.^{ra} Storace del suo Servo ed amico W. A. Mozart Vienna li 26 di dicembre 1786. » C'est, sur un accompagnement d'orchestre, un duo entre la voix et le piano, une déclaration d'amour en musique, sublimation de sentiments qui ne pouvaient se réaliser sous une forme concrète. Fort heureusement,

Constance n'avait pas accès à ces sphères idéales. C'est en compagnie de la Storace, de son frère et du ténor Michael Kelly que Mozart, en 1787, songeait à ce voyage à Londres dont nous avons parlé et dont Léopold fit échouer le projet. Mais il resta en relations épistolaires avec Anna-Selina. Que sont devenues ces lettres ? C'est un mystère, Anna-Selina les a certainement conservées comme un trésor, mais peut-être, avant sa mort, survenue à Dulwich en 1817, les a-t-elle détruites comme n'étant pas destinées à des yeux profanes.

On a souvent blâmé, avec plus ou moins de douceur, la façon dont Constance a agi au moment de la mort de Mozart et après sa mort. Malade, désespérée, elle ne put empêcher le « protecteur » de Mozart, le baron Gottfried van Swieten, bibliothécaire à la cour impériale, de faire enfouir, par économie, le pauvre corps dans une fosse commune. Et, par la suite, il lui fut également impossible d'aller sur la tombe de son mari, de la décorer ou d'y faire placer une pierre commémorative — ce qu'on a également eu la stupidité de lui reprocher — puisqu'il était devenu précisément impossible de retrouver cette tombe. Ce n'est qu'après bien des années, en 1808 ou 1809, qu'elle s'est rendue un jour au cimetière Saint-Marx pour en chercher l'emplacement ; mais elle devait apprendre, au cours de cette visite, que les fosses communes ne sont laissées intactes que sept ans. Le jour de la mort de son mari, elle écrivit dans l'album de celui-ci, au-dessous de quelques lignes dédiées par Mozart à la mémoire de son ami Barisani :

« Ce que tu as écrit un jour sur ce feuillet à ton ami (Dr. med. Sigmund Barisani), aujourd'hui, en proie à une profonde affliction, c'est à toi que je l'écris, très cher époux ! Mozart inoubliable pour *moi* et pour toute l'Europe... Toi aussi, maintenant, tu connais la félicité, ... la félicité éternelle !!

A une heure après minuit dans la nuit du 4 au 5 décembre de cette année, sa 36^e, il a quitté — O combien prématurément ! — ce monde bon... mais ingrat... O Dieu... pendant huit ans le lien le plus tendre, inséparable ici-bas, nous a unis ! O ! Puisse être bientôt et à jamais réunie à toi

Ton épouse extrêmement affligée,
Constance Mozart née Weber. »

Je n'émetts nul doute quant à la date du 5 décembre, mais bien plutôt quant au millésime de 1791. Ces lignes ont été inscrites beaucoup plus tard dans l'album de Mozart. Constance, en 1791, ne se doutait nullement que « l'Europe entière ne pourrait oublier » son époux. Seule la gloire universelle croissante de celui-ci la fit peu à peu se rendre compte de ce qu'avait été celui qui l'avait jadis arrachée à l'« Œil de Dieu » et auprès de qui elle avait vécu neuf ou dix ans. Ce qui contribua le plus à le lui révéler, ce fut la valeur matérielle croissante des manuscrits inédits de Mozart, dont elle possédait encore une quantité — sur plus de 600 œuvres composées par Mozart il n'en avait pas été publié plus de 70 environ de son vivant — et qu'elle conservait donc pour cette raison avec un soin jaloux.

Nous pourrions, sur ce trait, prendre congé de Constance Mozart. Mais il nous faut encore ajouter quelques mots de sympathie à son adresse. Car ce n'est qu'après la mort de Mozart que nous voyons apparaître chez elle quelques qualités positives, parmi lesquelles, détail tragi-comique, un sens inné et marqué des affaires, qui lui avait fait complètement défaut du vivant de Mozart. Quelques semaines après la mort de celui-ci, elle vend au roi de Prusse huit de ses manuscrits, pour 800 ducats, soit environ 360 livres sterling ; elle organise des concerts en mémoire de Mozart et à son profit à elle ; elle négocie quelques œuvres de Mozart. Puis, suivant l'exemple maternel de jadis, elle se mit à louer à des célibataires une partie de son appartement. C'est ainsi qu'elle eut pour locataire Georg-Nikolaus von Nissen, né en 1761, conseiller à la légation de Danemark et admirateur de Mozart. Il devint son ami et son conseiller : et c'est ainsi que toutes les lettres relatives à la vente, à l'éditeur André, d'Offenbach, des manuscrits laissés par Mozart, ont été inspirées et rédigées par Nissen. Lorsque Nissen, en 1809, fut rappelé à Copenhague, il légittima ses relations avec Constance, qui signera désormais ses lettres « Constance von Nissen, conseillère d'État, anciennement Veuve Mozart ». L'influence de Nissen la fait même devenir bonne mère pour ses deux fils Karl-Thomas et Wolfgang-Amadeus, dont le cadet semble avoir hérité de son père

quelque talent. Pendant dix années, de 1810 à 1820, elle vit à Copenhague avec Nissen ; puis, chose curieuse, le couple quitte le Danemark pour la ville natale de Mozart, Nissen désirant s'établir au voisinage de Bad Gastein et sans doute aussi se rapprocher de sources utiles à l'histoire de la jeunesse de Mozart. Constance demeure à Salzbourg, même après la mort de Nissen (1826) ; ainsi vivent en même temps à Salzbourg, vieilles maintenant l'une et l'autre, les deux femmes qui, en leur jeunesse, avaient vécu le plus près de Wolfgang-Amédée : sa sœur Marianne et son épouse Constance ; sans être, d'ailleurs, intimes le moins du monde. Puis, en 1828, Constance publia la première grande biographie de Mozart, préparée par Nissen. Elle ne donne, de la grandeur de Mozart, qu'une idée conventionnelle et se limite au point de vue biographique ; et encore, sous ce rapport, n'est-elle pas exempte de réticences, de silences voulus et même d'altérations des faits. Mais elle était la première et, même aujourd'hui, elle n'est pas encore tout à fait sans valeur, contenant maints documents devenus depuis lors introuvables. Après la mort de Nissen, Constance recueillit chez elle sa jeune sœur Sophie Haibl, devenue veuve également et, finalement, Aloysia Lange, elle aussi, passa ses derniers jours à Salzbourg. De cette compagnie de fantômes, Constance s'est retirée le 6 mars 1842, après avoir survécu cinquante ans à Mozart. Il nous reste d'elle une série de lettres, adressées principalement à ses fils, ainsi qu'un journal couvrant les années 1824 à 1837. Les lettres reflètent la plupart du temps les opinions de Nissen ; elles sont bourgeoises et insignifiantes ; on n'y trouve jamais la moindre trace d'esprit, de générosité ni d'humour. Quant aux journaux, l'esprit mercantile y alterne avec les platitudes. Comme jadis à Baden près de Vienne, c'est maintenant à Gastein que Constance se plaît à prendre des bains : « Aujourd'hui 18 septembre 1829 j'ai eu le plaisir de me baigner pour la 7^e fois, auparavant j'ai pris mon café comme à l'habitude à 5 heures 1/2, après m'être lavé le visage et la bouche je suis allée au bain pour rendre visite à Monsieur Rösiger, mais à sa place j'ai trouvé un étranger qui, venant de Londres, me raconta quantité de choses sur cette ville et s'offre à se charger de lettres pour là-bas. Je ne sais pas

encore comment il s'appelle. Un homme fort civil. Puis j'allai à ma chambre, préparai mon linge de bain et lorsque le bain fut vide m'y rendis avec Mona : je la fis baigner un bon 1/4 d'heure avec moi, mais moi je restai une heure entière, après quoi je me recouchai pour me reposer un peu, pris une demi-tasse de camomille et comme je suis ici en train d'écrire tout ceci, voilà qu'arrive le Dr. Stork qui m'a trouvée bien, Dieu soit loué. Voilà pour jusqu'à 11 heures, la suite plus tard... à 11 heures 1/2 je suis sortie devant la maison pour me promener un peu... »

Catholicisme et Franc-Maçonnerie

Veut-on savoir comment certains catholiques de la société cultivée en usaient, au XVIII^e siècle, avec leur religion ? « Madame », c'est-à-dire Élisabeth-Charlotte, l'a fort joliment précisé à propos de son époux, frère de Louis XIV, qui se défendait d'être « dévot » — il était du reste parfois de mode, à la cour de France, de jouer à l'esprit fort ; voici ce qu'elle écrit à son sujet en 1691 : « ... Entre nous soit dit, il est pourtant dévot aussi, car cela le divertit fort et, comme il aime les cérémonies, tout ce qui touche à la dévotion le divertit... » La famille Mozart ne pouvait se permettre une attitude aussi aristocratique. Pour elle, la religion était une affaire plus sérieuse qu'un simple « divertissement », aussi Léopold tient-il à ce que sa femme et ses enfants observent assez strictement les prescriptions de l'Église : on va à la messe, on prie et on jeûne. Mais Léopold Mozart était bien trop rationaliste et doué de trop de perspicacité pour ne pas se permettre quelques libertés de pensée, précisément parce que lui et sa famille se conformaient consciencieusement à tous les rites prescrits par la religion. Si Léopold, que l'on destinait à l'état ecclésiastique, berne les prêtres, ses protecteurs, c'est peut-être justement pour avoir vu, à Augsbourg et à Salzbourg, un monde fermé où il avait du mal à respirer. Et, à supposer même qu'il ait jamais versé dans la bigoterie, c'est avec une indépendance d'esprit singulièrement accrue — ses lettres en fourniraient aisément la preuve — qu'il rentre du grand voyage de 1763 à 1766. En Italie, d'autre part la profonde irréligiosité mise en évidence plutôt que masquée par l'allégresse dont était empreint le

cérémonial de l'Église n'a pas échappé aux Mozart. Et la tension qui se développa entre les Mozart et leur patron contribua à leur faire faire toujours plus nettement la différence entre Dieu et ses représentants sur terre. On ne trouve pas, dans les lettres de Mozart, une seule parole de considération à l'égard de ces représentants de Dieu sur terre, si ce n'est envers le digne Padre Martini; et encore Léopold et Wolfgang honoraient-ils sans doute en lui le musicien et l'érudit plus que le Franciscain.

Pourtant, on a été sincèrement catholique, chez les Mozart : la religion était une convention vénérable, une garantie de moralité. Pendant le grand voyage de Wolfgang, Léopold lui adresse, dès Augsbourg, ses exhortations à remplir ses devoirs religieux; celles-ci deviennent plus particulièrement pressantes lorsqu'il flaire la fausse route sur laquelle s'engage son fils à Mannheim, et Wolfgang multiplie ses protestations (25 octobre 1777) : « ... Que papa vive sans inquiétude! J'ai constamment Dieu devant les yeux. Je reconnais sa toute-puissance et redoute sa colère; mais je reconnais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde pour ses créatures : il n'abandonnera jamais ceux qui le servent... Si tout va selon sa volonté, il en va aussi... selon la mienne; ainsi*ne puis-je manquer... d'être heureux et content... » On croirait l'entendre réciter son catéchisme. Mais, bientôt, se mêle à cette confiance en Dieu un fatalisme qui, lui non plus, n'est pas du tout du goût de Léopold (26 novembre 1777) : « ... Mais laissons les choses aller comme elles vont et doivent aller : à quoi servent les spéculations superflues? Ce qui doit arriver, nous l'ignorons, n'est-ce pas? Et pourtant, non!... Nous le savons : c'est ce que Dieu veut. Allons! Un joyeux allegro!... » Ceci ne tranquillise pas Léopold, qui est davantage partisan d'une influence active exercée sur la volonté de Dieu. Il cherche à faire reprendre ses esprits à Wolfgang en lui enjoignant de se confesser (15 décembre 1777) : « Puis-je demander si Wolfgang n'a pas oublié de se confesser?... Dieu passe avant tout! C'est de lui que nous devons attendre notre bonheur temporel et veiller toujours à notre bonheur éternel; les jeunes gens n'aiment pas à entendre semblable langage, je le sais, j'ai été jeune, moi aussi; mais, Dieu merci, toutes mes

folies de jeunesse ne m'ont pas empêché de toujours retrouver mon bon sens; j'ai fui tous les dangers qui pouvaient menacer mon âme, en ayant toujours présents à l'esprit *Dieu* et mon *honneur* et les conséquences, les *conséquences dangereuses*... » Mais Wolfgang s'imagine plutôt Dieu comme le conducteur de nos destinées, dont il nous faut accepter avec fatalisme les décisions et les arrêts. Ce sentiment s'exprime avec une netteté particulière au moment de la mort de sa mère : il a fallu qu'il en soit ainsi; Dieu pouvait la maintenir en vie, or il l'a enlevée, il n'y a donc rien d'autre à faire qu'à se soumettre à sa volonté insondable! Après l'heureuse tournure prise par l'exécution de la symphonie composée pour le Concert Spirituel : « ... Dans ma joie, sitôt la symphonie achevée, je m'en allai au Palais Royal... pris une bonne glace, dis le chapelet que j'avais promis de dire... » — Peut-on en effet jamais savoir à l'avance, cet animal de public parisien a des réactions si déconcertantes! — « ... et rentrai à la maison » (3 juillet 1778).

A Vienne, la rupture avec l'archevêque semble avoir amené Wolfgang à tenir des propos assez libres sur les prescriptions de l'Église — propos que l'on rapporte au père. Wolfgang se défend (13 juin 1781) : « ... Ma principale faute est de n'agir pas toujours, *en apparence*, comme je le devrais... Il est faux que je me sois vanté de manger de la viande tous les jours maigres : j'ai dit que je ne m'en préoccupais en rien, que je ne le tenais pas pour une faute, parce que, selon moi, le jeûne, c'est se priver, manger moins qu'auparavant. J'entends ma messe tous les dimanches et jours de fête, et, si c'est possible, les jours ouvriers aussi, vous le savez bien, mon père... » De fait, on ne peut nier que c'est toujours la religion qu'il invoque, dans les mois suivants, chaque fois qu'il veut insister sur le devoir qu'il a d'épouser Constance. Et, en effet, une fois le mariage conclu, nous assistons à une véritable explosion de dévotion (17 août 1782) : « ... J'ai oublié, la dernière fois, de vous écrire que, ma femme et moi, nous avons été ensemble, pour le jour de la Portioncule, faire nos dévotions chez les Théatins... Quand même nous n'aurions pas eu dessein, véritablement, de les faire, nous aurions été obligés de les

faire à cause du billet de confession sans lequel nous n'aurions pu être unis... Mais il y a longtemps déjà que, avant le mariage, nous allions toujours ensemble aussi bien à la sainte messe qu'à confesse et pour communier... et j'ai constaté que jamais je n'avais prié avec autant d'ardeur, je ne m'étais confessé et n'avais communiqué avec autant de dévotion qu'à son côté... » De même qu'à Paris il avait fait vœu de réciter un chapelet pour le succès de sa symphonie, de même il fait vœu maintenant de composer une messe pour l'heureuse issue de ses fiançailles... : c'est la grande messe, demeurée inachevée, en ut mineur...

Que dire de la musique d'église de Mozart ? De l'authenticité du sentiment catholique qui l'inspire et de son appropriation à l'église ? Il y a eu et il y a encore dans la musique d'église une tendance stricte qui rejette la plus grande partie de la musique d'église des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles et écarte les messes, litanies et motets de Mozart et de Haydn comme profanes et non conformes à la liturgie. Elle n'admet que la musique de caractère liturgique « irréprochable » ; elle voit son idéal dans la polyphonie impassible — apparemment impassible — de la musique a cappella du ^{xvi}^e siècle. Mais alors, ne devrait-elle pas également condamner à rester vides la cathédrale Saint-Pierre de Michel-Ange, l'église Saint-Ignace et Saint-Xavier de Vignole, à Rome, ou l'église Saint-Charles, à Vienne ? Ce parallèle avec l'architecture nous aidera d'ailleurs à poursuivre notre pensée. L'Allemagne du Sud — Autriche et Bavière — est pleine d'églises du ^{xviii}^e siècle sans mysticisme ni austérité, mais où l'allégresse le dispute à la solennité : les colonnes se tordent en spirale, les autels rutilent de pourpre et d'or, aux fresques claires des plafonds, des rondes entières de saints et d'anges entourent de leur jubilation la Sainte-Trinité. Que le style en soit plutôt rustique, ou qu'elles soient des merveilles de l'art le plus délicat, comme l'église de Wies, en Haute-Bavière, qui est un lieu de pèlerinage — aucune n'est « profane », mais toutes témoignent d'une piété où n'entre pas moins de dévotion ni de glorification de Dieu que dans le gothique le plus pur, ou dans le gothique le mieux imité des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. Le pendant musical de ces églises, ce sont les messes et litanies

de Mozart, ses hymnes : son *Sancta Maria* et son *Ave verum*. Que le « catholique », en Mozart, ait été parfois porté à la critique ou à une certaine indépendance, il n'en est pas moins pieux dans ses œuvres religieuses. Sa piété est aussi tout à fait orthodoxe, de même que ses compositions, en tant qu'*œuvres d'art*, sont « catholiques », c'est-à-dire forment un tout en soi et ne soulèvent aucun problème, ne rompent en rien avec la *convention*. De tout ceci, il sera question plus tard, lorsque nous aurons à nous occuper du musicien Mozart. Mais, dès à présent, que l'on pense à cet autre catholique que fut le rhénan Beethoven : catholique, il l'est sans doute dans sa *Missa Solemnis* — comment pourrait-on composer une messe sans avoir la foi ! — mais il est également critique ; sa foi n'est pas conquise sans combat, ses prières en vue de la paix ne laissent pas de s'accompagner du souvenir des combats et des luttes « intérieurs et extérieurs ». Chez Mozart, toute la musique d'église témoigne d'une foi inébranlable et de l'art le plus sûr — en quoi il appartient encore tout à fait à ces temps où l'individu ne pensait pas encore à s'expliquer personnellement avec Dieu ou le divin. Dieu, c'est le Père ; Marie, c'est la Mère virgine à qui l'on peut s'adresser avec une ferveur particulière pour voir une prière exaucée ; et, adresser une prière, c'est déjà la voir exaucée. Si jamais un grand musicien fut un compositeur catholique, c'est bien Mozart.

Le 4 avril 1787, il écrit à son père :

« J'apprends, en cet instant même, une nouvelle qui m'accable beaucoup... d'autant plus que, d'après votre dernière lettre, je pouvais imaginer que vous vous portiez, grâce à Dieu, fort bien. Or voici que j'apprends que vous êtes sérieusement malade ! Avec quel ardent désir j'attends de vous-même une consolante nouvelle, je n'ai vraiment pas besoin de vous le dire. Mais je l'espère aussi comme certaine... bien que je me sois fait une habitude, en toutes circonstances, de me représenter toujours le pire. — Comme la mort (à y regarder de près) est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable et parfaite amie de l'homme, que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisante, très consolante ! Et je

remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur de saisir l'occasion (vous me comprenez) d'apprendre à le connaître comme la *clef* de notre vraie félicité... Je ne vais jamais au lit sans réfléchir que le lendemain peut-être (si jeune que je sois) je ne serai plus là...; et pourtant, personne, de tous ceux qui me connaissent, ne peut dire que je sois chagrin ou triste dans ma conversation... Je remercie chaque jour mon Créateur pour cette félicité et la souhaite cordialement à chacun de mes semblables. — Dans la lettre que la Storace a si bien emballée, je vous exposais déjà ma manière de voir sur ce point (à l'occasion de la triste disparition de mon très cher et excellent ami le comte de Hatzfeld). Il avait juste 31 ans, comme moi... Je ne le plains pas, *lui*,... mais je me plains cordialement, ainsi que tous ceux qui le connaissent d'aussi près que moi... — J'espère et souhaite que, tandis que j'écris ceci, vous vous trouviez mieux. Si pourtant, contre toute prévision, vous n'alliez pas mieux, je vous prie, par... de ne pas me le cacher, mais de m'écrire ou de me faire écrire la pure vérité, afin que je puisse, aussi vite qu'il sera humainement possible, me retrouver dans vos bras. Je vous en conjure par tout ce qui... nous est sacré... »

Que s'était-il passé ? Il est bien encore question de Dieu, dans cette lettre, mais un prêtre catholique saurait difficilement se réjouir de l'esprit qui l'anime. La pensée de la mort n'a pas pour conséquence un sentiment de repentir, la crainte de mourir en état de péché, le désir de se préparer par la confession et l'absolution; mais, tout au contraire, elle détermine le propos de *vivre* d'autant plus intensément et joyeusement. C'est que Mozart et son père étaient devenus francs-maçons. Mozart, le premier, à la fin de 1784, s'était affilié en qualité de frère à l'une des plus petites parmi les huit loges viennoises, la loge de la « Bienfaisance », et Léopold avait suivi son exemple lors de sa visite à Vienne, le 6 avril 1785. Lorsque, au début de 1786, l'empereur ordonna que toutes ces loges fussent groupées pour n'en plus former que trois, la « Bienfaisance » fut fondue avec l'« Espérance couronnée » sous le nom de la « Nouvelle Espérance couronnée ».

Le fait d'être affilié à la franc-maçonnerie était-il, pour Mozart, en contradiction avec son catholicisme ? Oui et non.

Un bon catholique pouvait alors très bien être franc-maçon; mais il fallait qu'il soit catholique « éclairé » et accepte le risque de se voir considérer par l'Église d'un œil méfiant et réprobateur. Et Mozart était franc-maçon passionné, convaincu, à la différence de Haydn, qui l'était également de nom, mais qui, du jour de son admission, ne participa plus jamais à aucune cérémonie et ne composa pas une seule œuvre « maçonnique » pour ses frères; tandis que, de Mozart, ce n'est pas seulement toute une série de pièces importantes, destinées à des cérémonies maçonniques, que nous possédons... : c'est bien plutôt toute sa production qui est pénétrée de son sentiment maçonnique; quantité de ses œuvres, et non seulement la *Flûte enchantée*, sont maçonniques, sans que le non-initié s'en doute.

Non, Mozart n'était plus bon catholique, au sens où pourrait l'entendre un prêtre intransigeant. L'ordre de la franc-maçonnerie avait du reste connu en Autriche des destinées fort curieuses. En 1731, l'ambassadeur d'Angleterre à La Haye, Lord Chesterfield, y avait fait entrer François de Lorraine, époux de Marie-Thérèse; la jeune épouse ne s'y opposa pas, regardant sans doute cette « escapade¹ » de son mari d'un œil moins jaloux que les écarts auxquels il se livrait à l'occasion avec de belles dames de la cour. Le fait que l'empereur était affilié à l'ordre eut même pour résultat d'empêcher la publication de la bulle contre la franc-maçonnerie, que Clément XII avait déjà rédigée (23 avril 1738). Mais, en 1764, Marie-Thérèse interdit l'ordre sous toutes ses formes sur l'ensemble de ses domaines héréditaires et ce n'est que clandestinement qu'il put encore continuer à exister. A sa mort, en 1780, on put croire qu'une nouvelle ère de prospérité allait naître pour les francs-maçons de Vienne et d'Autriche. L'empereur Joseph II, sans doute, n'en faisait pas partie, mais les aspirations et les buts de l'ordre semblaient tellement concorder avec sa politique que l'on était en droit de s'attendre à l'appui du souverain; or, c'était se faire illusion sur sa véritable attitude : il se montra sceptique et méfiant, railleur même, sentiments qui se manifestèrent sous forme

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

de mesures administratives mesquines. Et, après sa mort, ce fut au tour du clergé catholique, particulièrement des moines, de donner l'assaut aux loges, avec le succès éclatant que l'on sait. Le fait d'être affilié à une loge constituait d'ailleurs à lui seul une rébellion contre l'Église puisque l'un des écrits dus au chef spirituel des loges viennoises, la *Monachologia* du minéralogiste Ignaz von Born était une satire des moines. En outre, ce fut précisément au cours des années 1780 que l'occasion fut donnée aux francs-maçons d'Autriche de suivre tout à loisir, chez leurs voisins de Bavière, les vicissitudes d'un ordre apparenté à leur mouvement, celui dit des « Illuminés ». Cet ordre avait été fondé à Ingolstadt, jusqu'alors citadelle du Jésuitisme, en 1776, un an avant la mort du prince-électeur Max Joseph, que ses sentiments très catholiques n'empêchaient pas de se montrer libéral; le fondateur en avait été un jeune homme, Adam Weishaupt, professeur de droit naturel et de droit canon, premier maître laïc d'une université où, jusqu'en 1773, seuls des Jésuites avaient eu la parole. Weishaupt était un idéaliste fumeux, ainsi qu'en témoigne le projet des statuts de l'ordre, qu'il avait élaboré :

« Le but poursuivi par la société secrète est d'unir de façon durable en une alliance unique, en vertu d'un intérêt supérieur déterminé, des hommes d'esprit indépendant de toutes les parties du monde, de toutes les conditions et de toutes les religions, sans préjudice de leur liberté de pensée et quelle que soit la diversité de leurs opinions ou de leurs passions; d'élever leur ardeur et leur sensibilité au point qu'ils se sentent présents en dépit de l'éloignement, si grand soit-il, égaux malgré leur subordination, qu'un grand nombre agisse comme un être unique et éprouve les mêmes désirs, et accomplisse de leur propre initiative et par conviction véritable ce que nulle contrainte officielle n'a pu obtenir depuis que le monde et les hommes existent. L'ordre qui doit poursuivre ce but secret se divise en trois classes. La première est constituée par la Pépinière, la seconde est la Franc-Maçonnerie, soit l'ensemble de ce qu'on nommait jusqu'à présent les Loges, quant à la troisième classe, la plus haute, ce sont les Mystères. Dans la première classe, la Pépinière, le Novice parvient au titre de Minervalis, de

Minervalis il devient Illuminatus minor et enfin Magistrat. Dans la seconde classe, la Franc-Maçonnerie, les degrés sont : Illuminatus major ou Novice d'Écosse et Illuminatus dirigens ou Chevalier d'Écosse. Dans la troisième classe, enfin, la plus haute, celle des Mystères, il y a quatre degrés... »

Voilà qui rend un son quelque peu fantaisiste; mais Weishaupt avait appris quelque chose des Jésuites : cette volonté de puissance, qui ne faisait que développer un penchant déjà existant en lui, et aussi cette obéissance absolue exigée des membres de l'ordre. Et celui-ci, en bien des endroits d'Allemagne, acquit de l'influence et recruta des adhérents parmi les princes, le duc de Gotha, par exemple, parmi les ecclésiastiques, le célèbre Karl von Dalberg, entre autres, co-adjuteur de l'archevêque de Mayence, et parmi les hommes d'esprit, comme le baron von Knigge, à Hanovre. Cependant, des dissentiments intérieurs affaiblirent l'ordre; et la participation de certains fonctionnaires à la fois aux affaires de l'État et aux activités maçonniques, considérée d'un œil méfiant par le gouvernement, eut pour résultat de le faire dissoudre là même où il était né. Le 24 juin 1784, Karl-Theodor décréta l'interdiction générale de toutes les confréries secrètes; les francs-maçons de Bavière et du Palatinat obéirent aussitôt et les Illuminés y furent obligés au cours des années suivantes. Weishaupt se réfugia à Gotha auprès de son protecteur et la Bavière se retrouva plongée dans ces ténèbres en lesquelles tout régime despotique voit les conditions les plus propices aux mesures qu'il peut prendre. Karl-Theodor, quel modèle pour la Reine de la Nuit ! Les auteurs de la *Flûte enchantée* ne se sont pas moins souvenus des vicissitudes de la franc-maçonnerie chez leurs voisins que de celles qu'elle avait connues à Vienne même. Et il est impossible de nier le caractère agressif de la franc-maçonnerie contre la superstition entretenue par l'Église et contre l'ignorance qui faisait si bien son affaire.

Et pourtant, Mozart n'a pas eu conscience de cette opposition, ou bien alors il a passé par-dessus. L'année de sa mort il a, en même temps, travaillé à une œuvre maçonnique, la *Flûte enchantée*, et entrepris de mettre en musique le

texte liturgique du *Requiem*. Mais des éléments maçonniques ne se sont-ils pas glissés dans l'œuvre que l'Église destine à la célébration des morts ? C'est une question à laquelle nous aurons à répondre plus tard, en étudiant le caractère de la musique.

Combien Mozart diffère de Gluck et de Haydn ! De Gluck, il n'existe pas une seule œuvre de musique d'église ; il a bien écrit de la musique religieuse, comme le *De Profundis*, mais pas une messe, pas une litanie, pas un hymne. J'ignore si Gluck a été franc-maçon, d'ailleurs peu importe. C'était un homme du monde ; faire partie d'une loge n'eût pas eu pour lui plus d'importance que de faire partie de n'importe quelle autre société, comme l'« Arcadia » de Rome, dont il était membre. Haydn, lui, *était* franc-maçon ; mais, même s'il avait été un « Frère » moins tiède et moins indifférent, l'idéal d'humanité de la maçonnerie serait resté absolument sans influence sur la teneur spirituelle et musicale de son œuvre. La fin de sa production est marquée par un retour à des messes de caractère tout à fait simple, témoignant de plus de maturité et de grandeur que les premières, mais n'en différant pas essentiellement ; et par des oratorios pleins d'une piété joyeuse, qui respirent la nouveauté dans la façon de sentir la nature, mais non point dans celle de concevoir l'humanité. Pour Mozart, catholicisme et franc-maçonnerie étaient deux sphères concentriques, mais la franc-maçonnerie était la sphère supérieure, la plus vaste, celle qui englobait l'autre : y appartenir, c'était aspirer à la purification morale ; travailler au bonheur de l'humanité, vivre en étroite intimité avec la mort. Un autre point peut également être mis en relief : c'est l'attrait que le symbolisme raffiné de la franc-maçonnerie pouvait exercer sur des natures artistes comme celle de Mozart. Le symbolisme, le cérémonial de l'Église catholique étaient familiers à Mozart ; les symboles mystérieux de la loge, eux, étaient nouveaux pour lui. Et — trait tout à fait conforme à son tempérament — nous le voyons aussitôt s'amuser ingénument de certaines particularités des rites maçonniques. Ainsi, l'usage s'était introduit, chez les Illuminés, de donner aux affiliés des noms maçonniques, de même que chez les membres de l'« Arcadia » de Rome ; seulement, au lieu de noms fantai-

sistes de bergers, c'étaient des noms empruntés à l'Antiquité ou à la Bible. Le duc de Gotha s'appelait Timoléon ; le prince Ferdinand de Brunswick, Aaron ; le coadjuteur de l'archevêché de Mayence, Crescent ; le baron von Knigge, Philo. Le 15 (ou le 14) janvier 1787, de Prague, Mozart écrit à Vienne à son jeune ami Gottfried von Jacquin :

« ... Là-dessus, portez-vous bien, très cher ami, très cher *Hikkiti Horky!* — c'est votre nom, pour que vous le sachiez : nous avons inventé des noms pour nous tous, pendant notre voyage... Moi, je suis *Punkitiiti*. Ma femme s'appelle *Schabla Pumfa* ; Hofer, *Rozka Pumpa* ; Stadler, *Notschibikitschibi* ; Joseph, mon domestique, *Sagadarata* ; Goukerl, mon chien, *Schomannitzky* ;... Madame Quallenberg, *Runzifunzi*... ; Mademoiselle Crux, *Ps* ; Ramlo, *Schurimuri* ; quant à Freystädtler, *Goulimauli*, ayez la bonté de lui communiquer son nom... » Ce nom de « Goulimauli » est même passé dans l'œuvre de Mozart, dans un de ses canons... Ce serait peine perdue de vouloir pénétrer le sens profond des noms attribués aux membres masculins et féminins de cette petite confrérie ; mais Mozart a dû s'amuser infiniment à les inventer et nous ne pouvons nous expliquer son amusement qu'en y voyant la marque de son goût instinctif pour la parodie. C'est quelques semaines et quelques mois après s'être livré à ce divertissement innocent que Mozart écrit respectivement le rondo pour piano en la mineur et le quintette à cordes en sol mineur.

Ce qui a poussé Mozart à s'affilier à la franc-maçonnerie, c'est peut-être aussi le sentiment du profond isolement où il vivait comme artiste, et le besoin d'une amitié sans réserve. Lui, que le comte Arco avait gratifié d'un coup de pied, que l'archevêque Colloredo avait traité en domestique, à la loge, sa qualité d'homme de génie le rendait l'égal des nobles et lui conférait les mêmes droits qu'eux. Lorsqu'il écrit la musique funèbre « pour le décès des Frères Meklenburg et Esterházy » — c'est-à-dire pour le duc Georg-August de Mecklenburg-Strelitz pour le comte Franz Esterházy von Galantha — ce n'est pas sur commande et moyennant finances, mais à titre tout simplement « fraternel ». Il est encore un détail, dont d'aucuns, avant nous, ont déjà été frappés : c'est que Mozart, parmi les musiciens, n'eut

presque pas d'amis, ou du moins pas un seul ami intime. Peut-être convient-il d'excepter seulement, outre Jean-Chrétien Bach et Joseph Haydn, tous deux amis fraternels et tendrement aimés, Hoffmeister, envers qui il s'acquittait de ses dettes par des compositions, — car Hoffmeister n'était pas seulement compositeur mais également éditeur —, et le brave vieux Albrechtsberger, futur maître de Beethoven. C'est que Mozart était loin d'être un collègue bienveillant. Ses lettres ont beau être des déclarations de caractère « privé », on n'en laisse pas moins d'être surpris et souvent attristé d'y rencontrer les jugements les plus dépourvus de ménagements sur des musiciens contemporains comme Jommelli, Michael Haydn, Beecke, l'abbé Vogler, Schweitzer, Clementi, Fischer, Hässler, et bien d'autres. Mozart est chiche de louanges à l'adresse des musiciens, même de ceux auxquels il doit beaucoup : Gluck, Boccherini, Viotti, Mysliveček ; à l'égard de Gluck, le père et le fils ont, leur vie durant, nourri une méfiance personnelle. Dans les choses de l'art, Mozart ne connaît pas de compromis ; et la lucidité de ses dons d'observation lui fait découvrir — comme c'est également le cas chez les enfants — plutôt les faiblesses et les ridicules d'un être que ses qualités. Or c'est là un trait qui, dans la vie de tous les jours et dans les relations de Mozart avec ses contemporains, n'a pu passer inaperçu. C'est ainsi seulement que s'explique l'hostilité, masquée derrière la plus extrême politesse, d'un Salieri, ou la grossière méchanceté d'un Léopold Anton Kozeluch — sans parler de la foule des médiocres chez qui la conscience de l'infini infranchissable qui les sépare d'un être intellectuellement supérieur éveille immédiatement la haine implacable de celui qui est doué de telles qualités. Mais, au fond, Mozart n'avait pas assez de succès pour éveiller une telle haine. On n'ignorait pas quelle mauvaise langue il était. En 1791, Joseph Haydn entend dire, à Londres, que Mozart aurait tenu des propos malveillants sur lui. « Je le lui pardonne », aurait-il répondu. La chose était certainement inexacte. Mais il est néanmoins affligeant que Haydn ait pu la tenir pour vraie.

Patriotisme et Culture

Mozart ne s'intéressait pas à la politique. Né sujet de l'archevêque de Salzbourg, il mourut fonctionnaire au service du chef de l'Empire romain, mais nous avons déjà noté que le loyalisme en général n'était pas une des vertus de la famille Mozart et que, dans l'affaire Colloredo, en particulier, Wolfgang est passé à la rébellion ouverte. Pour Joseph II, non plus, il n'éprouva jamais grand attachement ; quant à des potentats comme Karl-Theodor, le fastueux électeur palatin, ou Karl-Eugen de Wurtemberg, le géôlier des Rieger, des Moser, des Schubart, ils ne lui en imposaient même pas, Mozart jugeant d'un œil trop perspicace les côtés humains-trop humains de ces illustres seigneuries. Il suffit de lire ce qu'il écrit à propos de l'arrivée de Paul I^{er}, grand-duc de Russie (24 novembre 1781) : « A présent, la bête curieuse, le grand-duc est ici... » Il n'y a plus chez Mozart la moindre trace de servilité ; en quoi il se montre tout à fait moderne, démocratique. Alors que Gluck, par exemple, si fier qu'il fût de sa personne, a toujours eu le sentiment d'être au service des Habsbourg et que Haydn n'a jamais complètement quitté la livrée de laquais qu'il était tenu de porter au service des princes Esterházy. Mozart avait trop voyagé pour ne pas porter ses regards au-delà des frontières. Sans doute, à l'occasion, il se fait patriote allemand, comme le prouve sa lettre, souvent citée, à Anton Klein, professeur de poésie à Mannheim (21 mars 1785) : Klein, qui fournissait les livrets de l'« Opéra allemand » sous le règne de Karl-Theodor, avait écrit un *Rudolf von Habsburg* qu'il proposa à Mozart de mettre en musique. Mais Mozart hésite à donner

son accord immédiatement, souhaitant obtenir d'abord des détails sur les possibilités de faire représenter l'œuvre en question et dépeignant toutes les difficultés et toutes les carences auxquelles se heurte le développement de l'Opéra allemand à Vienne : « ... Ne fût-il qu'un seul patriote à avoir l'autorité... tout prendrait une autre tournure ! — Mais peut-être, alors, le théâtre national, dont les germes sont si beaux, arriverait à son épanouissement ; et ce serait vraiment à jamais une tache pour l'Allemagne, si nous autres Allemands nous nous mettions sérieusement à penser en allemand..., à agir en allemand..., à parler en allemand..., et même à chanter en allemand ! » Curieux, combien cette lettre ressemble à une autre, adressée dans la même direction, en pays rhénan, elle aussi ; celle, citée par Vehse (II, 8, p. 235), de l'empereur Joseph II disant à Dalberg, coadjuteur de Mayence (13 juillet 1787) sa « fierté d'être Allemand... Si au moins nos braves compatriotes allemands pouvaient montrer des dispositions d'esprit patriotiques, si, au lieu de gallomanie, de prussomanie ou d'austromanie, ils avaient une opinion bien à eux, et non empruntée à d'autres !... » Mais il est probable que Joseph II ne s'imaginait une Allemagne unifiée que sous l'hégémonie des Habsbourg ; quant au cri patriotique de Mozart, il ne l'a pas empêché, fort heureusement, de composer les *Nozze*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*. Et, fort heureusement aussi, il n'a jamais écrit d'opéras allemands patriotiques comme *Günther von Schwarzburg* ou *Rudolf von Habsburg*, mais l'*Enlèvement au Sérail*, cette opérette féerique dont la scène finale forme un dénouement si noblement humain, et la *Flûte enchantée*, comédie à machinerie écrite pour un théâtre de faubourg, mais en réalité la pièce la plus universellement humaine qui soit.

Il n'est que de comparer le germanisme international, largement humain de Mozart à la teutomanie des compositeurs d'opérettes contemporains : Hiller, Neefe, Benda, Wolf, et à leurs efforts pour atteindre la « Nature », non seulement dans le domaine de l'opéra, mais également dans celui du lied ; à la satire patriotique dont ils accablent « l'emphase et les flonflons de tant d'airs italiens » (J. Fr. Reichardt dans *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, 1776,

t. II, p. 101) ; à leurs railleries à l'adresse de « nos compatriotes allemands italianisés ». Mozart aurait pu se sentir visé, car il était, lui aussi, sans aucun doute, un compositeur allemand italianisé ; mais il était bien au-dessus de toutes ces manifestations de teutonisme à bon marché.

Parmi les nations, Mozart avait ses sympathies et ses antipathies. Il n'aimait pas la musique française, et les expériences qu'il fit à Paris l'empêchèrent également d'apprécier les Français, tout au moins les Parisiens qui lui semblèrent bien changés depuis son enfance (1^{er} mai 1778) : « ... Les Français sont bien loin d'avoir autant de politesse qu'il y a quinze ans. Ils frisent maintenant la grossièreté et sont abominablement orgueilleux... » Mozart vécut assez pour être contemporain des débuts de la Révolution Française, mais ses lettres ou les mémoires qui le concernent ne contiennent pas un mot sur cet événement, qui ne le toucha pas. Par contre, il avait gardé, de ses premières années, une prédilection pour l'Angleterre et les Anglais, et il se trouvait quelques Anglais — Stephen Storace et Thomas Attwood — parmi les élèves qu'il aimait et qui lui gardèrent leur affection. Il est même une œuvre de Mozart, composée à l'occasion d'un exploit de la marine anglaise, la défense de Gibraltar par Elliot et l'attaque de « Black Dick », alias l'amiral Richard Howe. La forteresse était bloquée depuis plusieurs années par les Français et les Espagnols quand Howe, attaquant par surprise, parvint à ravitailler la garnison assiégée, contraignant ainsi l'adversaire à lever le siège. A l'instigation d'une dame hongroise de Vienne, le poète Michael Denis, ex-jésuite, vibrant admirateur de Milton et d'Ossian, glorifia ce haut-fait britannique dans une ode, et Mozart, à la fin de 1782, commença à mettre celle-ci en musique. Nous verrons plus tard pourquoi il n'a pas achevé.

A l'occasion, sachant de quels commentaires « entendus » son père se plaisait à accompagner les événements mondiaux, il lui fait part de certaines curiosités de la politique. On peut notamment trouver quelques exemples de ce goût marqué par Léopold dans la correspondance échangée par celui-ci avec sa fille au cours de ses dernières années ; et Léopold est très flatté par cette remarque admirative de Marianne, qu'il y avait en lui l'étoffe d'un grand homme

d'État. Lorsque, le 30 décembre 1777, l'électeur de Bavière Max-Joseph mourut subitement sans laisser de descendance directe, l'empereur Joseph se serait volontiers saisi de la proie qui s'offrait, si l'électeur palatin Karl-Theodor, à qui la succession revenait de droit, ne s'était tant empressé d'arriver à Munich et si ce dernier n'avait eu derrière lui la puissante protection des grenadiers et des canons du roi de Prusse, le « Vieux Fritz ». Joseph II n'en eut que la vue et Wolfgang, le 7 février 1778, envoie à son père une satire en vers de l'empereur dont le dernier distique nous montre le vieux renard dépouillant majestueusement la peau dont il s'était paré :

« Du calme, Bavaois ! Je viens vous protéger,
... et prendre possession des biens que je protège. »

S'il est une aversion catégorique que Wolfgang partage de la façon la plus absolue avec Léopold, c'est bien celle du militarisme. A Ludwigsburg, près de Stuttgart, Léopold a l'occasion d'exprimer son avis sur la coûteuse passion du duc de Wurtemberg pour l'armée ; Karl-Eugen entretenait en effet dans ce petit pays une armée de 15 000 hommes, armée dont la corruption et la misère de tout le duché faisaient les frais, et qui, d'ailleurs, devait s'empresse de détalier lorsque les armées révolutionnaires françaises firent irruption dans le pays. Voici ce que Léopold écrit, le 11 juillet 1763 : « Ludwigsburg est un endroit bien singulier. C'est une ville. Seulement, les haies, les clôtures des jardins, les remparts surtout ne sont faits que de soldats. Vous ne pouvez pas cracher sans que ce soit dans la poche d'un officier ou dans la cartouchière d'un soldat. Dans la rue, vous n'entendez constamment que « Halte ! Marche ! Demi-tour ! etc. » Vous ne voyez qu'armes, tambours et matériel de guerre. A l'entrée du château se tiennent 2 grenadiers et 2 dragons à cheval, la tête couverte du bonnet à poil, la poitrine d'une cuirasse, sabre au clair en main, chacun ayant au-dessus de lui un grand et bel abri en tôle lui tenant lieu de guérite. En un mot, il est impossible de voir plus belle armée, et entraînée avec un soin plus méticuleux.

On ne voit absolument pas un seul homme qui ne porte l'uniforme ; il est vrai que quantité d'adjudants reçoivent 40 florins de solde mensuelle. Vous allez rire, et vraiment il y a de quoi : de ma fenêtre, il me semblait ne voir que des soldats, prêts à figurer dans une comédie ou un opéra. Pensez, tous se ressemblent comme des gouttes d'eau et on les frise tous les jours, non pas en chignon, mais comme n'importe quel petit-maître, avec quantité de boucles bouffant autour de la tête et poudrées à frimas ; les barbes, par contre, sont cirées noir comme jais... » Et Wolfgang fait écho, le 18 décembre 1778, de Kaisersheim en Bavière : « ... Ce qui me fait l'effet le plus risible, c'est le terrible corps militaire... Peut-on savoir à quoi il sert ?... La nuit, j'entends tout le temps crier : qui vive ?... à quoi je réponds chaque fois, consciencieusement : ça va !... » Qu'auraient-ils dit, l'un et l'autre, du militarisme total où l'incurable bêtise de cette « race méchante » que sont les hommes a plongé le XIX^e et le XX^e siècle ! Leur avis concorde d'ailleurs tout à fait avec celui d'un de leurs contemporains, le grand Italien Vittorio Alfieri, qui visite Berlin en 1769 : « All'entrare negli stati del gran Federico, che mi parvero la continuazione di un solo corpo di guardia, mi sentii raddoppiare e triplicare l'orrore per quel infame mestier militare ; infamissima e sola base dell'autorità arbitraria, che sempre è il frutto di tante migliaia di assoldati satelliti... Uscii di quella universal caserna prussiana... abborrendola quanto bisognava » (Autobiographie). « En entrant dans les États du Grand Frédéric, qui me firent l'effet d'un seul corps de garde se prolongeant indéfiniment, je sentis redoubler et tripler mon horreur de cet infâme métier militaire, seul et ignoble fondement de l'autorité arbitraire à laquelle on aboutit toujours en entretenant à sa solde tant et tant de sbires... Je quittai cette immense caserne qu'est la Prusse... avec l'horreur qu'elle méritait. »

Bien plus qu'aux grands événements mondiaux, Mozart s'intéresse aux petites affaires de la politique, car ce sont des hommes de sa connaissance qu'elles mettent en jeu. Le jugement qu'il porte sur l'une de ces affaires le rend même suspect d'antisémitisme. Le 11 septembre 1782, il écrit à son père : « ... La Juive *Escules* aura sans doute été un très bon

et utile instrument pour une rupture d'amitié entre l'empereur et la cour de Russie..., car elle a été réellement conduite, avant-hier, à Berlin, afin de gratifier le roi de la joie de sa présence... C'est donc une salope fieffée... car elle a été aussi l'unique cause du malheur de Günther..., si c'est un malheur d'être aux arrêts, deux mois, dans une belle chambre (en conservant avec soi tous ses livres, son forte-piano, etc.), de perdre son poste précédent, mais d'être ensuite installé dans un autre, avec 1 200 florins d'appointements : car il est parti hier pour Hermannstadt... Toutefois... une pareille histoire fait toujours du mal à un honnête homme et rien au monde ne peut réparer cela... Vous devez seulement voir par là qu'il n'a pas commis un bien grand crime... Tout ce crime est... étourderie..., légèreté... par suite... une trop peu stricte réserve..., ce qui, à la vérité, est une grande faute chez une personne de cabinet. — Bien qu'il n'ait rien confié d'important à personne, ses ennemis, dont le premier est l'ex-statthalter comte de Herberstein, ont su si bien et si adroitement combiner les choses, que l'empereur (qui avait une telle confiance en lui qu'il allait et venait dans sa chambre, bras dessus, bras dessous, avec lui, des heures entières) a conçu de lui d'autant plus grande méfiance... Sur quoi est arrivée cette salope d'*Escules* (une ancienne amante de Günther), qui l'a chargé plus que personne. — Cependant l'instruction de l'affaire a tourné d'une manière très sotte pour ces messieurs... : le grand bruit de cette histoire était déjà éteint... Mais les grands veulent n'avoir jamais tort... : de là l'infortune du pauvre Günther, que je plains cordialement, parce qu'il était un très bon ami à moi et que (si la situation était restée la même) il aurait pu me rendre de bons services auprès de l'empereur... Figurez-vous un peu quelle nouvelle étrange et inattendue ça a été pour moi, et combien elle me touchait de près : Stéphanie, Adamberger et moi étions chez lui, le soir, à souper, et le lendemain il était mis aux arrêts ! » Mozart se trompait complètement, comme l'a prouvé G. Gugitz (*Mozarteums-Mitteilungen*, III, p. 41-49, 1921), en procédant ainsi à la répartition des torts dans ce scandale, dont le bruit était parvenu jusqu'à Salzbourg. Johann Valentin Günther, de dix ans plus âgé que Mozart, et affilié à la franc-

maçonnerie, avait d'abord été officier avant de devenir secrétaire du cabinet de l'empereur ; celui-ci en avait fait son confident et son favori, en dépit ou peut-être en raison de sa médiocrité, car il était toujours de l'avis de son protecteur. Il entretenait une liaison avec Éléonore Eskeles, fille d'un rabbin, qui avait épousé un certain Fliess, puis divorcé. Bien qu'il n'y eût aucune preuve, on porta contre elle l'accusation injustifiée d'avoir soutiré à Günther des secrets d'État et de les avoir transmis à deux espions juifs à la solde de la Prusse. Günther fut destitué, mais sa chute fut douce : nommé rédacteur au conseil de guerre impérial de Hermannstadt, en Transylvanie, il tomba dans les bras que lui ouvraient affectueusement les francs-maçons de l'endroit. Toute la colère de Joseph II éclata sur la pauvre juive, qui fut exilée, bien qu'on eût fait la preuve de son innocence. Après la mort de Joseph II, il est vrai, elle fut réhabilitée à grand bruit par Léopold II, le 7 décembre 1791 (deux jours après la mort de Mozart !) mais elle préféra attendre 1802 pour revenir à Vienne, où elle mourut en 1812, entourée de la considération générale ; sa mémoire s'honora même d'un passage d'une lettre de... Goethe. Mais, pour revenir à Mozart, il n'était rien moins qu'antisémite, et il n'aurait, d'ailleurs, eu nulle raison de l'être. Comme parrain de son premier fils, Raimund-Leopold, il accepta, quoiqu'avec quelque réticence, un juif : son propriétaire, le baron Raimund Wetzlar von Plankenstern, qui était un de ses protecteurs et bienfaiteurs ; et lorsque, le 20 mars 1784, il adresse à son père la liste, extrêmement instructive, des personnes qui ont souscrit à ses concerts, les noms de familles juives y sont abondamment représentés. D'autre part, nous n'avons pas connaissance que les usuriers viennois aux mains desquels Mozart tomba au cours de ses dernières années aient précisément été des Juifs.

On a dit parfois que toutes les expériences ayant fortement contribué au développement de Mozart avaient été uniquement d'ordre musical. C'est exact et inexact à la fois. Il est vrai que tout ce qu'il a entendu en fait de musique, il l'a ou bien repoussé, ou si parfaitement assimilé qu'il n'était plus possible de le séparer de sa nature propre. Créateur, sa croissance s'accomplit comme celle d'une plante, d'un noble

végétal dont le secret le plus intime demeure secret, mais que le soleil et la pluie favorisent et qu'un temps défavorable retarde et endommage. Et nous en connaissons beaucoup, de ces jours de soleil et de pluie qui ont agi sur le développement de la musique de Mozart. Ce développement, c'est dans l'ensemble de la production de Mozart qu'il se manifeste : celle-ci ne procède pas par bonds, mais d'une façon continue et logique ; elle est d'une limpidité si cristalline et d'une unité telle, lorsqu'on connaît toutes les conditions qui l'ont déterminée, qu'elle semble mener une existence autonome, indépendante de son créateur. En ce sens, on pourrait dire que l'homme, chez Mozart, n'a été que le réceptacle terrestre de son art ; et même que l'homme a été victime du musicien. Mais chez tout grand artiste, chez tout homme possédé de son art, l'homme est toujours victime de l'art.

Comment Mozart est-il apparu à ses contemporains, ou du moins à nombre d'entre eux ? L'impression la plus nette que nous possédions sur ce point est celle de Caroline Pichler, fille de Franz Sales von Greiner, conseiller aulique à Vienne, chez lequel Mozart, en ses dernières années, faisait jouer des quatuors. Elle est profondément convaincue de l'« inculture » des grands musiciens en général et de celle, en particulier, de Mozart, Schubert et Haydn ; seuls Weber et Cherubini font à ses yeux figure d'exception. C'est le point de vue du XIX^e siècle qu'elle représente, en écrivant dans ses (mémoires *Denkwürdigkeiten*) imprimés en 1844 : « Mozart et Haydn, que je connaissais bien, étaient des hommes dans la fréquentation de qui ne se manifestait nulle intelligence supérieure et chez qui l'on ne rencontrait presque aucune sorte de culture, de préoccupations savantes ou élevées. Des dispositions d'esprit banales, de plates plaisanteries et, chez le premier, une vie frivole, c'était là tout ce que l'on trouvait dans leur fréquentation... » Encore bien aimable à elle d'ajouter : « Et quelles profondeurs, quels mondes d'imagination, d'harmonie, de mélodie et de sentiment cachait pourtant cette enveloppe sans apparence ! »

Mais Mozart était bien autre chose qu'un simple musicien. De même qu'il savait lire dans le cœur des hommes,

tout en donnant, à tous les coups, dans les panneaux qu'ils lui tendaient, il a également su pénétrer, avec une profonde intuition, et sans avoir jamais suivi nul cours d'esthétique, les richesses spirituelles de son époque. S'il était aveugle aux paysages ou à l'architecture, aux sculptures ou aux tableaux, du moins le dramaturge qu'il était possédait-il le sens le plus délicat de la poésie — de la poésie lyrique autant que du drame. Il a probablement beaucoup lu... et c'est sa seule ressemblance avec Beethoven. Sa bibliothèque comprenait des descriptions de voyages, des livres d'histoire et de philosophie ; des œuvres poétiques de Métastase, de Salomon Gessner, les comédies de Molière, dont Fridolin Weber lui avait fait présent, l'*Obéron* de Wieland, les poésies lyriques de Gellert et de Weisse. A-t-il réellement lu tout cela ? On l'ignore — mais, pour Métastase et Gellert, la chose est prouvée. Il connaissait, de plus, le *Télémaque* de Fénelon et l'*Aminta* du Tasse, se divertissait à la lecture des *Mille et une Nuits* et surtout il connaissait une grande partie de cette foule de livrets italiens dont, depuis sa vingtième année, il suivait d'un œil extrêmement critique la production diluvienne. Le 7 mai 1783, il écrit : « J'ai bien parcouru 100 livrets... et plus... mais je n'en ai à peu près pas trouvé un seul dont je puisse être satisfait... » Il cherchait quelque chose de nouveau, qui pût servir complètement, et non point seulement « à peu près » à des fins dramatiques, et au bout du compte il finit par trouver les *Nozze*. C'est à quoi il faut songer, si l'on veut vraiment se rendre compte de l'importance qu'eut pour lui sa rencontre avec Da Ponte. Il a lui-même exprimé en termes prophétiques l'importance de cette rencontre, en résumant, dans une lettre à son père (13 octobre 1781), son esthétique de l'opéra : « ... Pourquoi les opéras bouffes italiens plaisent-ils donc partout..., avec tout ce que leurs livrets renferment de misérable?... Et même à Paris..., j'en ai été moi-même témoin. — C'est que la musique y règne sans partage... et dès lors on oublie tout le reste. — Oui, un opéra doit plaire d'autant plus que le plan de la pièce aura été mieux établi ; que les paroles auront été écrites pour la musique, et qu'on ne rencontrera pas, ici et là, introduites pour satisfaire une malheureuse rime (quelles qu'elles puissent être, par Dieu ! les rimes n'ajoutent rien

au mérite d'une représentation théâtrale et lui nuisent plutôt, des paroles... ou même des strophes entières qui gâtent toute l'idée du compositeur. Les vers sont bien, pour la musique, la chose la plus indispensable..., mais les rimes... pour les rimes, c'est bien la plus nuisible... Les gens qui entreprennent leur œuvre avec tant de pédanterie sombreront toujours, eux et leur musique. — Le mieux, c'est quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai phénix... C'est alors qu'on ne doit pas s'inquiéter du suffrage des ignorants!... » Cette esthétique de l'opéra est exactement l'opposé de celle de Wagner et, un peu aussi, de Gluck. La lettre de Mozart prouve toute son indépendance d'esprit et la sûreté de son sentiment esthétique, car il avait certainement lu et médité la préface ou plutôt la dédicace mise par Calzabigi et Gluck en tête de la partition d'*Alceste*.

La même indépendance se manifeste à l'égard des courants contemporains qui annoncent le xix^e siècle, cet âge du « Romantisme » dont il aurait encore très bien pu connaître le plein épanouissement. Tout ce qui n'est que transition est pour lui sans intérêt. Il est tout à fait fils du xviii^e siècle, si l'on veut..., puis du xx^e — ou, pour mieux dire, il appartient à l'art de tous les temps, mais il n'est certainement pas un « précurseur ». Beethoven trouve bien des éléments à exploiter chez Haydn, mais bien peu seulement chez Mozart. Où donc, en effet, trouver un point d'attache en Mozart? Et comment se rattacher à lui? On peut bien aspirer, sur un plan différent, à la perfection harmonique et même, peut-être, y parvenir; mais on ne peut la surpasser. Tandis qu'avec Haydn, on pouvait rivaliser sur bien des points. Or Mozart vivait en pleine période de « *Sturm und Drang* », au siècle de la sensibilité, au siècle de Rousseau. Cependant, Mozart ne fait pas une fois allusion à Rousseau, bien qu'il ait composé une opérette d'après *Le Devin du village* de ce dernier et dû entendre assez souvent prononcer son nom à Paris. Il est probable, d'ailleurs, qu'il n'eût pas plus aimé le « philosophe » genevois amateur de musique que goûté son « Retour à la Nature ». La vraie place de Mozart est du côté de Voltaire, en dépit de la méchante

oraison funèbre dont il l'a gratifié. Quel rapport entre leurs esprits! Voltaire, lui aussi, est un homme du xviii^e siècle et de « tous les temps »; chez lui aussi, le même regard froid et impitoyable, la même ironie, la même férocité dans la satire, la même profondeur dans le fatalisme. Et il y a un rapport entre *Candide* et la symphonie en sol mineur.

Pour un homme et un artiste comme Mozart, le « *Sturm und Drang* » est un mouvement bien trop superficiel, bien trop informe. Quant à la sensibilité, c'était une manifestation de son siècle dont il s'est contenté de rire. On a dit maintes fois que Mozart avait été, sur le plan musical, un élève de Philipp-Emanuel Bach, le maître par excellence de la sensibilité. Nous aurons à examiner, dans la seconde partie de notre livre, si cette assertion est exacte et dans quelle mesure. Gluck a mis en musique des odes de Klopstock et il voulait en faire autant de sa *Hermanns Schlacht* aux accents patriotiques si teutons. Mozart, lui, dans une des lettres à sa cousinette (10 mai 1779), parodie une célèbre ode de Klopstock (*Édone*) que Zumsteeg et Schubert mettront en musique par la suite :

Klopstock :

« Ta douce image, Édone,
Ne quitte pas mes yeux;
Mais des larmes les voilent.
Que n'es-tu là toi-même!

Je la vois quand le soir
M'entoure de son ombre,
Quand la lune m'éclaire, et je pleure.
Que n'es-tu là toi-même!

Par ces fleurs du vallon,
Que je lui cueillerai,
Par ces branches de myrte,
Que je lui tresserai,

Je t'en conjure, Image,
Métamorphose-toi !
Métamorphose-toi
En Édone elle-même ! »

Mozart, avec la pétulance qui le caractérise, démêle aussitôt le comique de cette sentimentalité exagérée — sentimentalité *propre à l'Allemagne du Nord* et insupportable aux Allemands du Sud. (Ce qui n'empêcha d'ailleurs pas Klopstock de trouver à Vienne des imitateurs enthousiastes.) Or, fin 1782, voilà qu'on charge Mozart de mettre en musique une de ces poésies à la Klopstock ou à la Ossian : l'ode sur Gibraltar de l'ex-jésuite Denis, alias le barde Sined, comme il se nommait lui-même. Mais Mozart est incapable d'en venir à bout (28 décembre 1782) : « ... je travaille à quelque chose de très difficile : un chant de barde, de Denis, sur Gibraltar... Mais c'est un secret, car une dame hongroise veut en faire honneur à Denis... L'ode est élevée, belle, tout ce que vous voudrez... mais... trop outrée, trop guinée pour mes oreilles délicates... Que voulez-vous ! La mesure..., le vrai, en toutes choses, on ne les connaît ni ne les estime plus... Pour obtenir le succès, il faut écrire des choses qui soient si compréhensibles qu'un cocher de fiacre pourrait les chanter ensuite, ou bien si incompréhensibles, qu'elles plaisent tout justement parce qu'aucune créature raisonnable ne les peut comprendre... » Et Mozart ajoute qu'il voudrait bien écrire une brève initiation à la musique, avec exemples musicaux, pour y exposer ses vues esthétiques : le juste milieu entre la trivialité et la préciosité. On croirait, à les lire, que ce sont celles d'un vieil homme, d'un *laudator temporis acti*. Mais elles sont le fruit des méditations d'un musicien qui est *de tous les temps*.

Cette simplicité naturelle, que Mozart partageait avec toute l'Allemagne du Sud, son incapacité à être « sensible » au sens où l'entendait la seconde moitié du XVIII^e siècle, veut-on, par une comparaison, les mieux saisir ? Il suffit d'entendre d'autres déclarations de la même époque ; par exemple celles de Johann-Friedrich Reichardt, de Königsberg en Prusse, contemporain exact de Mozart, lui aussi, puisqu'il était son aîné d'à peine quatre ans. Reichardt est le

type achevé de l'intellectuel berlinois, auquel seul le « raisonnement » ouvre le chemin de l'art ; disciple zélé de l'art rationaliste, apparemment si « raisonnable », de Gluck, il se montre extrêmement critique à l'égard de Haydn et de Mozart auxquels il survécut. Mais une fâcheuse corrélation unit toujours l'intellectualisme à la « sensibilité ». Très tôt, Reichardt se sent une veine d'écrivain et, à vingt-quatre ans à peine, il publie ses *Lettres d'un voyageur attentif (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1774)* : ce ne sont que raisonnements superficiels et impertinentes critiques. A Berlin, il assiste à une exécution du *Judas Macchabée* de Haendel ; et, à propos du chœur

« For Sion lamentation make
With words that weep, and tears that speak »,

voici ce qu'il écrit : « Tout auditeur sensible ne peut s'empêcher de soupirer du fond du cœur, et maintenant encore, les larmes m'empêchent de m'exprimer... » Une telle exagération, supposé même qu'elle soit vraie, et non simple cabotinage, aurait bien fait rire Mozart. C'était alors l'époque, dans la poésie allemande, des « génies originaux », et bien des musiciens allemands se seraient également donné volontiers des allures de « génies originaux », si seulement la musique avait été un instrument ou un outil plus facile à manier que la langue des mots. Mozart, lui, ne se pique jamais d'« originalité », si raffiné qu'il soit parfois. Nous aurons l'occasion d'y revenir en le comparant au « révolutionnaire » Haydn. Et pourtant les règles du métier, en soi, n'avaient pour lui aucune signification. Il parle, dans une lettre à son père (13 octobre 1781), de l'incapacité des librettistes à sortir des sentiers battus de la convention : « Les poètes me font un peu l'effet des trompettes, avec leurs farces de métier !... Si, nous autres compositeurs, nous voulions suivre toujours si fidèlement nos règles (qui étaient très bonnes autrefois, quand on ne savait rien de mieux qu'elles), nous ferions tout juste d'aussi médiocre musique qu'ils font de médiocres livrets... » (Les trompettes allemands, à l'époque de Mozart, formaient encore une corporation et conservaient leurs antiques traditions.) En fait, il

est sans le vouloir un puissant novateur, et c'est également sous ce jour qu'il est apparu à ses contemporains ; mais il n'eut jamais l'intention délibérée d'être original.

Toute exagération, toute outrance et tout gâchis — même ailleurs qu'en musique — provoquent la verve sarcastique de Mozart. Le 14 août 1773, il lance à sa sœur l'apostrophe suivante : « J'espère, ô ma reine, que tu jouis du plus haut degré possible de bonne santé et que, de temps à autre, ou plutôt parfois, ou mieux encore quelquefois, ou mieux encore *qualque volta* (comme disent les Italiens) tu daigneras me consacrer quelques-unes de tes importantes et profondes pensées ; de tes pensées, ô reine, qui jaillissent en tout temps du jugement si admirable et si sûr que tu possèdes, avec la beauté, d'une façon si remarquable, que — bien qu'on n'exige, dans un âge si tendre, et chez une femme, presque aucune des qualités ci-dessus nommées — tu remplis de confusion les hommes faits et même les vieillards. Adieu
Wolfgang Mozart. »

Ce tarabiscotage sans queue ni tête a été écrit à Vienne, où Mozart passait alors l'été et où il a dû voir au théâtre une de ces pièces pleines d'emphase et de boursofflure, qui servaient à l'époque à remplir le répertoire — et ce devait même être, je le crains fort, le *Roi Thamos* de Gebler, dont il fournissait précisément la musique. Ses protecteurs eux-mêmes, lorsqu'ils se rendaient coupables de fautes de goût, ne trouvaient pas grâce à ses yeux.

Pour bien des gens, Mozart a été et est encore le vrai représentant, en musique, du « style rococo », de la grâce anacréontique, de l'Ancien Régime, sans doute pour avoir, enfant, porté une natte et une épée de fantaisie. Cette façon de voir ne cadre pourtant ni avec la nature réelle de Mozart, ni avec son apparence extérieure ; il suffit de regarder ses quatre portraits les plus fidèles, relativement : celui du tableau de famille peint à Salzbourg, le portrait de Bologne, l'esquisse à l'huile de Lange, le profil au crayon dessiné par Doris Stock. La grâce et la joliesse de Mozart n'ont rien d'anacréontique, elles n'ont pas seulement ce caractère « XVIII^e siècle ». Le poète Wieland a joué un grand rôle dans la formation littéraire de la famille Mozart ; on connaissait

ses *Abdérains* et son *Obéron* et nous connaissons déjà le portrait du poète que Mozart adressa par lettre à son père, sachant combien il l'intéresserait. Or, bien des œuvres de Wieland, *Musarion* par exemple, sont de petits chefs-d'œuvre de grâce et d'humour badin ; mais cette « philosophie de libres-penseurs », ce badinage d'une sérénité toute hellénique, ce goût lascif des charmes féminins à demi dévoilés, n'ont pas le moindre rapport avec la verdeur de Mozart, avec sa gravité démoniaque, avec sa puissance et sa perfection royales. Que l'on compare la façon dont Wieland conçoit l'amour :

« Je t'aime, poussé par ce doux instinct,
qui, semblable aux zéphyrs, fait passer en mon cœur
une légère houle,
Ne provoque jamais de tempête, jamais de tourment,
mais me réjouit sans cesse :
Comme j'aime les Grâces, comme j'aime les Muses,
C'est ainsi que je t'aime. »

— et l'on n'en trouve pas d'autre chez lui — avec celle dont Mozart conçoit Constance, Zerline, Pamina... pour ne rien dire de figures comme Donna Anna ou Donna Elvira ou de déclarations d'amour comme l'« Air du Champagne » de Don Juan, ou l'« Air du Portrait » de Tamino. Jamais Mozart ne se contente d'être aimable et jamais il ne verse dans la mignardise ; ce n'est pas un Watteau, et encore moins un Greuze ou un Boucher. Il est encore fils du XVIII^e siècle en ce sens que l'art, à cette époque, faisait encore partie intégrante de la vie — que le Romantisme ou la barbarie de notre époque civilisée ne l'avaient pas encore mis en question. Mais, à côté de cela, il est hors du temps.

Dans une lettre adressée par Mozart, de Munich, à son père (29 novembre 1780), à l'époque où il travaille à la composition et prépare la représentation d'*Idomeneo*, nous trouvons un remarquable passage de critique à propos du *Hamlet* de Shakespeare. Une fois le conflit poussé à son point culminant, dans *Idomeneo*, — et pour autant qu'on puisse parler de conflit dans un opéra seria — le dénoue-

ment est amené par une voix d'une puissance divine, dont les accents solennels s'élèvent des profondeurs de la terre. Cet effet ne doit pas durer trop longtemps, Mozart le sent : « Dites-moi ? Ne trouvez-vous pas que le discours de la Voix souterraine est trop long ? Examinez bien cela... Représentez-vous la scène : la voix doit être effrayante..., elle doit pénétrer l'âme..., il faut que l'on crie que c'est la vérité même... Et comment l'effet peut-il être aussi fort si le discours est trop long, si la longueur permet aux auditeurs de se persuader progressivement de son néant ?... Si, dans *Hamlet*, le discours du spectre n'était pas si long, l'effet n'en serait que meilleur... »

Mozart a vu *Hamlet*, peut-être aussi *Macbeth*, et il n'est pas invraisemblable qu'il ait, au cours de ses dernières semaines, songé à la possibilité de mettre en musique une adaptation de la *Tempête* de Shakespeare. Salzbourg, à la fin des années 1770, était une ville de théâtre. Pendant le grand voyage de Mozart, la troupe, « médiocre » il est vrai, au dire de Léopold, de l'impresario Nössel y avait séjourné ; cependant, un couple de comédiens s'y distinguait, qui devait par la suite, à Munich, parvenir à une grande célébrité : c'étaient Franz-Xaver Heigel et sa femme Caroline, née Reiner. En 1779-80, la troupe de Böhm y joua ; en septembre 1780, la compagnie d'Emmanuel Schikaneder arriva à son tour, et ce fut le début de relations qui, renouées plus tard à Vienne, devaient aboutir à la collaboration à la *Flûte enchantée*. De la mi-septembre au début de novembre, Mozart, son père et sa sœur n'ont pas manqué une des représentations de Schikaneder... et elles avaient lieu quatre fois la semaine ; ils n'avaient du reste qu'à traverser la Place Hannibal pour être à l'entrée du théâtre. On en possède encore le répertoire : pièces sans valeur, pour la plupart, quelques opérettes, des monodrames et parfois des ballets ; mais, le 26 septembre, Mozart a vu l'*Emilia Galotti* de Lessing, le *Jules de Tarente* d'Anton Leisewitz, le 11 octobre le *Barbier de Séville* d'après Beaumarchais et, le 13 octobre, *Hamlet*, *Prince de Danemark*, dans l'adaptation de F. W. L. Schroeder. Parmi les ballets, celui du 8 octobre, *Les Statues animées*, n'est pas sans importance, car il traite le sujet de *Don Juan*. Le style de ces représentations était aussi peu

« classique » que possible : dès cette époque, Schikaneder aimait les effets vulgaires, les costumes bariolés, l'emploi des comparses, bref une réalité bien concrète et criarde ; du reste, ce n'est pas avec de la délicatesse et du goût qu'on eût pu faire la conquête des citadins de Salzbourg et des campagnards d'alentour. Mais Mozart suit le spectacle avec un intérêt brûlant et il a même relu après coup, à Munich, l'une des pièces pour laquelle il avait composé un intermède, aujourd'hui perdu : l'adaptation allemande de *Le Due notti affanose* de Carlo Gozzi.

« La comédie... est charmante », écrit-il (13 décembre 1780), et, de fait, c'est — pour l'époque — une pièce pleine de passion vigoureuse et vraie, même dans la misérable version allemande.

Nous savons que Mozart, dans les premiers temps de son séjour à Vienne, fréquentait passionnément le théâtre, bien qu'il n'ait jamais — ou rarement — exprimé les impressions qu'il en avait gardées. Nous ne savons pas *tout* ce qu'il a vu, sans doute ; mais il est clair que son intérêt allait principalement au drame, car il était un homme de théâtre-né. Au fond, peu importe le détail des drames qu'il a connus ; un génie comme le sien puise inspiration et expérience même dans des productions médiocres et mauvaises et, dans la Vienne d'alors, la qualité des œuvres représentées comptait d'autant moins qu'il y avait d'excellents comédiens. Il n'importe guère non plus, au fond, que les connaissances théâtrales de Mozart aient pu présenter des lacunes ; ce n'était point un « lettré » au même titre que, plus tard, Schumann ou Wagner, qui connaissaient Shakespeare, Schiller et Goethe. En revanche, il était un autre domaine où ses connaissances étaient immenses et sans lacunes : celui de l'opéra sous toutes ses formes, à commencer par l'opéra seria et l'opéra buffa jusqu'à l'opérette allemande, l'opéra-comique français, la festa teatrale, la serenata teatrale, la pantomime et le ballet. Seule l'alliance du drame parlé et de la musique instrumentale descriptive, le monodrame ou le duodrame, lui était demeurée étrangère jusqu'à sa visite à Mannheim et il est, au début, tout « surpris » de l'effet produit. Sur trente-six années qu'il a vécues, vingt-cinq l'ont vu s'occuper de musique « pour le théâtre ». Aussi

faudrait-il dire que son œuvre entière culmine dans l'opéra sous toutes ses formes, qu'il a été, par excellence, un compositeur d'opéras... s'il n'était tout aussi vrai de dire que cette œuvre a atteint son sommet dans le domaine de la musique instrumentale. Ce qui, en somme, nous ramène au point dont nous sommes partis en constatant l'universalité absolument unique du génie de Mozart.

L'ŒUVRE

Universalité

Mozart écrivait un jour à son père (7 février 1778) qu'il était capable, lui Wolfgang, — comme Léopold le savait d'ailleurs — « d'adopter et d'imiter à peu près tous les genres et tous les styles de compositions », l'italien, le français et aussi l'allemand... De fait, Mozart pouvait écrire dans n'importe lequel des styles nationaux qui avaient cours au XVIII^e siècle. Mais cette aptitude ne justifie pas la notion d'universalité au sens où nous l'entendons; elle ne prouve que sa supra-nationalité, la place étrange qu'il tient dans l'histoire de la musique : il ne fut ni un musicien « italien », ni un musicien « allemand », encore moins un musicien français, mais Mozart, précisément, bien au-dessus de toutes les frontières nationales et des limitations qu'elles supposent. Ce ne sont ni la musique italienne, ni l'allemande qui ont déterminé sa *nature* musicale profonde — ce n'est en effet que par des détails tout extérieurs qu'il se montre italien ou allemand, — mais c'est *lui* qui détermine la nature profonde de la musique italienne ou de la musique allemande.

Une question nous fait prendre clairement conscience de son universalité : est-ce dans le domaine de la musique vocale ou dans celui de la musique instrumentale qu'il fut le plus grand ? Devons-nous placer les *Noces de Figaro* ou *Don Juan* au-dessus ou au-dessous de la symphonie en Ut majeur, du concerto pour piano en ut mineur ou du quintette en Ut majeur ? Il serait oiseux de se creuser la tête pour répondre à une telle question ; la perfection, atteinte en des domaines différents, exclut la comparaison. L'universa-

lité de Mozart ne peut se comparer qu'à celle, relative, d'autres grands compositeurs ; comparaison que nous limiterons d'ailleurs au XVIII^e et au XIX^e siècles. Le plus proche de lui est peut-être Haendel, le maître de la cantate, de l'opéra, de l'oratorio, du concerto grosso, de la sonate... mais voici déjà que nous nous arrêtons court. Tous ces genres, ne dérivent-ils pas d'une source puissante, certes, mais seule et unique, celle de l'art vocal italien, du bel canto caractéristique de l'aria monumental ? Héritier de formes du XVI^e et du XVII^e siècles, comme la fugue et le *ricercare*, Haendel est-il l'égal de son contemporain Jean-Sébastien Bach ? Et nous voici de nouveau arrêtés. Bach était-il donc universel ? Sans doute, dans le champ de la musique instrumentale et vocale, il n'est point d'espace qu'il ait négligé de cultiver : ni la musique d'église, ni la musique profane, ni même l'opéra, si l'on veut compter pour opéras ses cantates profanes. Mais en réalité toutes ces formes sont issues d'une seule et même racine : la musique instrumentale et même, pour être plus exact, la polyphonie de l'orgue, qui détermine aussi les thèmes vocaux de Bach. Au risque d'être mal compris, c'est cependant à bon droit que l'on pourrait dire que Bach n'a pas composé du tout pour la voix, que son récitatif lui-même, si descriptif, si plastique, revêt une forme d'une fermeté toute instrumentale.

Chez Gluck, l'unilatéralité, le manque d'universalité est indiscutable. Gluck a bien écrit quelques pièces instrumentales et une poignée de lieder, mais il était compositeur d'opéras et rien d'autre : italien pendant la première moitié de sa vie, jusqu'à *Paride ed Elena*, français pendant la seconde, à partir d'*Iphigénie en Aulide*. On a dit, non tout à fait à tort, que c'était à son unilatéralité que Gluck devait d'être devenu un génie et le réformateur de l'opéra seria. Il ne lui était pas donné de posséder cette abondance d'invention musicale dont les flots jaillissent sous toutes les formes ; sa sensibilité personnelle le poussait vers le domaine du drame musical, de l'opéra ; et un grand esprit comme le sien, avide de puissance et épris de logique, fait des vertus de ses limites mêmes. Les contestations seront sans doute plus violentes si nous prétendons que Haydn et Beethoven furent, eux aussi, des génies unilatéraux, qu'ils

furent essentiellement des compositeurs d'œuvres instrumentales. Comment, l'auteur de la *Création*, le maître de *Fidelio* et de la *Missa solemnis* n'ont pas écrit pour la voix ? Il n'en est pourtant pas autrement ; aussi bien Haydn que Beethoven sont *gênés* par la parole et c'est sur le plan instrumental qu'ils s'expriment le plus librement : Haydn par le moyen du quatuor et de l'orchestre, Beethoven, en outre, par celui du piano. Ni Haydn ni Beethoven n'ont été des maîtres du lied, bien qu'ils aient tous deux composé des lieder. Et ceci nous amène à Schubert. Le compositeur de l'*Inachevée*, du quatuor en ré mineur et de centaines de lieder d'une perfection accomplie est le seul que nous pourrions comparer à Mozart si, en revanche — et bien qu'il ait écrit aussi des opéras — le sens dramatique, scénique, l'optique du théâtre, ne lui avaient été refusés.

Si nous abordons le XIX^e siècle, quelle floraison de génies unilatéraux ! Weber compose pour l'église, l'opéra et les instruments ; mais ces œuvres instrumentales, dont seules celles pour piano survivent encore tant soit peu, visent au « brillant » et, parmi ses opéras, le seul que l'on joue encore, même en son pays, est le *Freischütz* ; à Mendelssohn et à Schumann, la veine dramatique puissante fait défaut ; Wagner, maître « international », lui aussi, faiblit jusqu'à l'impuissance lorsque le verbe scénique, la vision du spectacle ne sont pas là pour l'inspirer. Quant à Verdi, s'il s'est acquis dans le monde entier une autorité de compositeur d'opéras, c'est précisément parce que l'opéra italien est un article d'exportation internationale... et parce que sa noble humanité l'élève bien au-dessus du simple nationalisme ; mais, à lui aussi, en revanche, fut refusé le sens symphonique, sur lequel reposent presque tous les effets du théâtre wagnérien.

Si l'on songe à la sûreté, proprement somnambulique, et à la grâce avec lesquelles Mozart maîtrise art vocal et art instrumental, messe et opéra, quatuor et concerto, l'admiration que l'on éprouve pour un musicien d'une universalité aussi « unique », ne connaît plus de bornes. Elle augmente encore davantage si l'on songe à ce qu'a d'énigmatique sa situation sur le plan historique et sur le plan national. Pour ce qui est du plan historique, nous y consacrerons un

chapitre à part. Ce qu'il y a d'étrange, sous ce rapport, c'est que Mozart est venu au monde à une époque « galante » de la musique, époque à laquelle le mode d'expression de la polyphonie avait cessé d'être naturel et de convenir. Il fallait une crise difficile pour que Mozart, lui aussi, surmontât cette difficulté. Quant à l'aspect énigmatique de sa situation sur le plan national, il apparaît lorsqu'on songe que, compositeur allemand, il devait composer des opéras italiens et qu'il était trop grand ou trop personnel pour devenir tout à fait compositeur italien... ou plutôt pour le rester. Pour d'autres musiciens allemands, Hasse, Graun, Mysliveček et bien d'autres... il n'y avait là nul problème; ils appartiennent à l'histoire de l'opéra italien. N'est-ce pas un fait bien caractéristique de l'existence toute simple et exempte de problèmes que mène l'opéra italien entre 1720 ou 1725 et 1775, qu'une question aussi essentiellement *nationale* que celle-là ne suscite autant dire pas d'écrits esthétiques? Les seuls que l'on trouve traitent de l'opéra en tant que genre, considéré sous ses rapports avec le drame antique. Alors que c'est une chaîne à peine interrompue d'ouvrages sur ce sujet que l'on trouve en France, où l'opéra italien menaçait toujours de supplanter l'opéra national; et en Allemagne ce n'est pas seulement l'opéra, c'est tout le style musical du pays qui est menacé de toutes parts. Mozart n'a pas eu la moindre influence sur l'opéra buffa italien, où il a cependant laissé les plus grands chefs-d'œuvre du genre: il serait pourtant très intéressant de savoir ce que des musiciens comme Paisiello, Sarti, Cimarosa ont dit ou pensé des *Noces* ou de *Don Juan*. Pour ce qui est de Paisiello, nous savons au moins son opinion générale sur la différence entre la musique italienne et la musique allemande. Interrogé à ce sujet par un élève, Giacomo Gotifredo Ferrari, de Roveredo il répond: « Je vais te le dire. Si deux maîtres avaient été élèves à la même école, il n'y aurait nulle différence (entre leurs styles), n'est-ce pas? Or, en général, les Italiens commencent sans finir et les Allemands finissent avant de commencer; je ne sais si je me fais bien comprendre. En Italie, nous faisons cas uniquement de la mélodie; que ce soit naturellement, ou en raison des effets harmonieux que nos voix et notre façon de chanter

exercent sur nous; et nous n'usons de modulations que pour renforcer l'expression de la parole. Mais, en Allemagne, que ce soit pour d'autres raisons ou parce que les Allemands se sentent inférieurs à nous sous le rapport du chant, on ne fait point tant de cas de la mélodie et l'on n'en use que très peu; c'est pourquoi les musiciens allemands sont obligés d'avoir recours à une harmonie recherchée, pour suppléer ainsi au manque de mélodie et au charme magique d'une belle voix¹. »

Il y a quelques exceptions, Paisiello en convient: du côté allemand Hasse, Haendel, et Gluck (!); du côté italien le Père Martini, Durante et Vallotti. Mais, en dehors du fait que cette conversation date du 21 novembre 1784, c'est-à-dire d'avant les *Noces* et *Don Juan*, combien elle est superficielle et simpliste cette leçon du maître à son élève! Ce n'est point avec un esprit meublé de telle façon que l'on peut aborder le problème du « style national en musique » ou le problème Mozart. Rossini a manifesté la plus haute admiration tout au moins pour *Don Juan*, mais sans se laisser influencer le moins du monde par le maître « ultramontain ».

Un autre danger a aussi menacé l'universalité de Mozart, comme l'ont subtilement indiqué déjà Wyzewa et de Saint-Foix: l'éducation uniquement instrumentale reçue de son père. Comment Mozart a-t-il échappé à ce danger? C'est, pour ainsi dire, un miracle qu'il soit devenu également un grand compositeur de musique vocale. Ce danger, Mozart y a échappé davantage et de façon plus heureuse que Beethoven, qui ne s'en est jamais délivré complètement. Tous deux, Beethoven et Mozart, reçurent une éducation de pianistes; à tout le moins, le piano était leur instrument et c'est lui dont

1. « Ti dirò. Se i due professori avessero studiato nello stesso modo, non vi sarebbe differenza alcuna: capisci? Ma gl'italiani incominciano generalmente senza finire, e i tedeschi finiscono prima d'incominciare: non sò se mi spiego. In Italia non facciamo caso che della melodia; sia per natura, o per gli effetti armoniosi che le voci e la maniera di cantare ci producono; nè usiam modulazioni che per rinforzare l'espressione della parola. In Germania, poi, sia per altre ragioni o perchè i tedeschi si veggono inferiori a noi pel canto, essi non si curan della melodia, ne l'usan che pochissimo ond'è che sono obbligati di servirsi di un'armonia ricercata, per supplire in tal guisa alla mancanza e alla bellezza magica della voce. »

l'influence les marquait, même dans leur activité de compositeurs. Mais la pensée créatrice de Mozart ne tarde pas à se libérer complètement du piano et le caractère chantant de la musique, vocale d'abord, puis également de la musique instrumentale, prend pour lui force de loi.

Énigmatique sur le plan de l'opéra, la position de Mozart l'est aussi sur celui de la musique instrumentale. Pour Joseph Haydn, le cas était beaucoup plus simple. Il était facile à Haydn d'être « original » — son isolement même l'y obligeait. Lui aussi fut sensible à des influences italiennes, françaises, viennoises, tchèques, mais elles s'exerçaient de loin; il créait dans le calme de Weinzierl, de Lukavec, d'Eisenstadt; son premier grand voyage, il avait près de soixante ans lorsqu'il le fit, et déjà il avait imposé son style personnel au monde musical tout entier. Mozart, emmené pour la première fois en voyage à sept ou huit ans, jeté dans le monde, était à la merci de toutes les influences musicales. Il est déjà assez extraordinaire qu'il n'y ait pas succombé, qu'il n'ait pas perdu son talent à seize ans, comme la plupart des enfants prodiges, que sa personnalité, sa résistance aient été assez fortes pour lui permettre de ne s'assimiler que ce qui lui convenait. Il eût bien pu devenir un abbé Vogler ou, pour nommer un élève de ce dernier, un Meyerbeer : un monstre international, employant un grand talent à mettre au monde cette monstruosité de style qu'est le « Grand Opéra ». Mais il fut Mozart. C'est-à-dire un musicien qui n'appartient à aucune nation... et à toutes. Un musicien universel; ni national, ni international. Mais supra-national.

Mozart et ses contemporains (Imitation et affinités naturelles)

On a dit de l'évolution musicale et spirituelle de Mozart qu'elle s'était effectuée d'une manière complètement indépendante de sa destinée personnelle, en une sphère inaccessible et fermée, planant au-dessus de tous les événements humains et matériels. C'est parfaitement exact, mais c'est la règle générale chez tous les grands maîtres. L'art, et en particulier la musique, n'est pas une sorte de reflet idéalisé des événements biographiques, mais un empire qui suit sa propre loi, encore que celui qui a mission d'exécuter cette loi, la formule à sa façon. Les deux tombeaux des Medicis, à San Lorenzo de Florence n'ont rien à voir avec la perte, par Florence, de sa liberté républicaine, en dépit des célèbres vers sur la *Nuit* que leur auteur a composés; considérés sous l'angle plastique, nulle interprétation poétique ne peut les éclairer, ils n'en reçoivent ni plus de perfection, ni moins; mais ils présentent naturellement une relation fort étroite avec les sombres et douloureux sentiments qui habitaient l'âme puissante de leur créateur. Quelle chance, du point de vue artistique, que nous sachions si peu de chose de la vie de Jean-Sébastien Bach qu'il n'est pas possible de rattacher à la moindre donnée biographique la composition de la *Passacaille* en ut mineur, ou de la *Chaconne*, de l'air en si mineur pour contralto de la *Passion selon saint Matthieu*, ou de la *Sinfonia* à trois voix en fa mineur; le peu que nous connaissons a déjà fait dire assez de sottises; témoin la façon aussi mélodramatique qu'anti-musicale dont on a rattaché le dernier choral pour orgue *Vor deinen Thron tret'ich hiemit* (en Sol majeur) à l'*Art de la Fugue* (en ré

mineur). Il est vraiment funeste, pour la compréhension de la musique, que nous connaissions tant de détails de la vie de Beethoven, que des documents comme le *Testament d'Heiligenstadt* ou la connaissance que nous avons de sa surdité et des souffrances que lui a causées un neveu dévoyé aient faussé ou tout au moins terni l'image de sa musique. L'œuvre de Beethoven, elle aussi, prend forme et s'accomplit en une région qui a sans doute des rapports avec la souffrance et le bonheur, avec l'aptitude d'un grand homme à éprouver souffrance et bonheur, mais qui n'en a aucun avec les événements matériels. Chez Mozart, en outre, la relation entre la vie et l'œuvre d'art est complètement cachée et mystérieuse. Aussi n'y a-t-il point lieu de se féliciter particulièrement si personne n'a encore rattaché la composition du quatuor à cordes en ré mineur (K. 421) à la délivrance de Constance, qui accouchait de son premier fils pendant que Mozart mettait son œuvre par écrit — et pourtant, (soit dit ironiquement) la tonalité eût pu fournir une pierre d'appel. Et le fait que Mozart a composé la symphonie en sol mineur pendant l'été de 1788, c'est-à-dire à une époque où nous le voyons lancer ses cris de détresse les plus poignants et implorer le secours de son ami Puchberg, ne nous fournit pas non plus, malheureusement ou heureusement, de motif plausible pour « rattacher l'art à la vie »... Comment admettre en effet que Mozart se soit trouvé, avant le 25 juillet, au moment où il achevait cette symphonie, dans une situation lamentable, et que cette situation, au contraire, ait été excellente avant le 26 juin et le 10 août, alors qu'il terminait les symphonies en Mi bémol majeur et en Ut majeur ? Dans les derniers mois de l'année 1789, Mozart a également connu une période d'indicible détresse et cependant c'est alors qu'il a composé *Così fan tutte*, cette œuvre qui respire le bonheur le plus pur et l'art le plus radieux... Aussi l'impossibilité d'accéder à la musique de Mozart en partant d'éléments biographiques a-t-elle eu pour conséquence qu'une époque où passait le souffle du romantisme a reproché à cette musique sa correction formelle, l'accusant d'être froide, vide, badine, superficielle. Mais sa profondeur n'est pas « poétique » ; elle tient à la musique et à l'homme lui-même. Il n'y a pas là la moindre contradic-

tion avec le fait que la production de Mozart, à très peu d'exceptions près, se compose d'œuvres de circonstance, de musique *sur commande* ; qu'elle appartient encore complètement à cette époque où ce n'était pas sous l'effet d'une « poussée intérieure », c'est-à-dire sans rime ni raison, que l'on composait opéras, symphonies, musique de chambre. Mozart a composé ses opéras de jeunesse italiens pour Milan, son *Idomeneo* pour Munich précisément parce qu'il avait la « scrittura », l'ordre d'écrire ces opéras. Si *La Finta Semplice* ne fut pas représentée à Vienne, cela tient à la malchance de circonstances particulières et le fait qu'une œuvre manifestement commandée pour une occasion déterminée, comme l'oratorio *La Betulia liberata*, ne semble pas avoir été exécutée, sans d'ailleurs que l'on sache pourquoi, est un cas fort rare. Mozart se refuse d'une façon tout aussi polie que catégorique à mettre en musique le *Rudolf von Habsburg* du conseiller aulique Klein, avant d'être assuré que l'œuvre sera représentée ; et si, entre 1787 et 1789 — malheureusement pour la postérité — il ne compose pas d'opéra, c'est bien parce qu'on ne lui en commande pas. Car il est hors de mode. Lorsqu'il écrit un opéra, c'est toujours pour une occasion particulière et pour des chanteurs déterminés, c'est le choix des chanteurs qui en dicte les caractéristiques vocales, et toutes les autres également. Jamais Mozart n'a écrit « pour l'éternité » et c'est précisément pourquoi, en bien des cas, il se trouve avoir écrit pour elle. Cela n'est pas seulement vrai de ses opéras ou de sa musique sacrée, mais également de ses œuvres instrumentales. Seul le peu qui en est publié s'adresse au vaste cercle des amateurs... mais que peut-on publier, au XVIII^e siècle ? Des sonates pour clavecin avec accompagnement de violon (les opus I, II, III, IV, de l'enfant prodige : puis le nouvel opus I de 1777-78 et la sonate en La, K. 526) ; des sonates, des rondos et variations pour piano ; des quatuors à cordes (les dix derniers) ; des trios et des quatuors avec piano, quelques mélodies et danses... en tout, pas plus de dix-huit numéros d'opus. Fort peu de symphonies seulement et seuls quelques concertos pour piano de Mozart ont été imprimés de son vivant, et encore ceux-ci ne le furent-ils qu'en parties séparées et jamais en partition. Publier une œuvre, cela

revenait à en diffuser des copies. Mozart est *obligé* de copier beaucoup, et quantité de choses, pour suffire à ses besoins quotidiens ! Et il a beau être obligé de passer d'une œuvre majeure à une œuvre secondaire, puis de revenir de l'œuvre secondaire à l'œuvre majeure, l'ensemble de sa production n'en garde pas moins son *unité*, son caractère logique, conséquent, elle n'en poursuit pas moins cette progression qui, de ses modestes débuts, l'achemine vers son terme magnifique.

Mozart commença par être un enfant prodige ; ce n'est pas seulement un virtuose du piano (et aussi un violoniste) que l'on exhibait au monde, mais également un improvisateur et un compositeur au génie précoce ; les enfants prodiges doivent toujours être à la hauteur de leur siècle. Cette exigence, Mozart y répondait par son étonnante aptitude à imiter, à s'approprier et à utiliser les éléments qui convenaient à sa nature. Sa formation, il la doit à ses voyages, à ses séjours de Munich et de Vienne, aux longues périodes passées à Paris et à Londres, deux endroits où l'on était également avide des dernières nouveautés. Il y a entendu tant de musique et reçu tant d'impressions diverses que l'on ne cesse de s'étonner de sa réceptivité et de sa résistance... de son aptitude à s'approprier les éléments qui ont sa sympathie et à repousser ceux qui lui répugnent. Ces éléments, il en trouve, de sympathie, chez certains de ses contemporains mineurs ; d'antipathie, chez d'autres maîtres assez grands ou d'une réelle grandeur, et vice versa ; bien des impressions, d'autre part, le laissent indifférent.

De tous les contemporains, le plus important pour lui, c'est d'abord son père, le compositeur Léopold Mozart. Et, vis-à-vis de ce compositeur, la loi de la sympathie et de la résistance se vérifie aussitôt. Toute l'autorité paternelle n'arrive pas à faire adopter à Wolfgang, dans la musique de Léopold, plus d'éléments qu'il n'en peut utiliser. Cela, il est vrai, provient en partie du fait que Léopold appartenait à deux générations entièrement différentes. Ayant grandi, en effet, à l'âge de la basse continue, il appartient encore à cette période que son fils parodie si délicieusement dans le lied *Die Alte* (*La Vieille*, K. 517). Son opus I, les sonates pour deux violons et basse continue de 1740, qu'il grava lui-même,

traite encore la basse tout à fait dans l'ancien style, en simple support harmonique, humblement soumis à la composition ; ces sonates sont comme les derniers vestiges, affadis et déchus, de l'époque de Vitali, de Legrenzi et de Corelli. Dix ans plus tard, Léopold écrit un trio du dernier modernisme, trio pour piano, violon et violoncelle dans lequel c'est le *piano* qui est cette fois l'instrument conducteur et où les deux instruments à cordes ont si peu de choses à dire qu'on peut les omettre sans grand dommage pour l'œuvre. Léopold s'évertue avec acharnement à être un compositeur moderne, « galant » : plus encore que dans ce trio avec piano, ces efforts se montrent dans les trois sonates pour piano imprimées en 1762 et 1763 par l'éditeur J. Ulrich Haffner, de Nuremberg — peut-être compatriote de Léopold, à en juger par son nom de baptême. Ces sonates sont d'une gaucherie typique : on y sent le magister de province qui voudrait se montrer à la mode. On ne dirait vraiment pas qu'elles suivent de cinq ans la mort d'un maître du clavier nommé Domenico Scarlatti ! Mais sans doute Léopold a-t-il fait lui-même la douloureuse expérience de cette transition entre le style de 1740 et celui de 1760, à laquelle ni Scarlatti, ni Bach, ni Haendel n'avaient dû contribuer. Lorsqu'on essaie d'entendre ces sonates avec l'oreille du jeune Wolfgang, on y trouve quelques analogies : — suites de mesures dans le médium de l'instrument ; l'épisode en forme de menuet inséré dans le finale d'une sonate, celle en Fa majeur ; des cadences telles que celle-ci, tirée de l'andante de la sonate en Si bémol majeur :



De semblables œuvres, le petit Mozart n'en a pas entendu seulement dans l'œuvre de son père ; c'est là une sorte de tournure galante propre à *toute l'époque* ; mais c'est chez son père qu'il l'a rencontrée pour la première fois et qu'elle lui a certainement fait le plus d'impression. Par ailleurs, le père et le fils Mozart sont doués, sur le plan musical, de natures aussi différentes que sur le plan humain. Et la loi de

l'hérédité musicale subit en l'occurrence un démenti si éclatant qu'on a imputé la raison de ce contraste à la maman Mozart; mais autant accuser maman Mozart d'adultère avec le dieu Apollon. Car Léopold est un compositeur augsbourgeois ou salzbourgeois, mi-rationaliste, mi-« populaire », alors que Wolfgang n'est jamais rationaliste, jamais populaire, mais possède une majesté divine, royale, aristocratique. Salzbourgeois, Léopold ne l'est pas seulement pour avoir écrit, pour le « Hornwerk » de la forteresse de Hohensalzburg, cet orgue mécanique que tous les visiteurs de Salzbourg connaissent bien, des morceaux « dont l'un est joué tous les jours... matin et soir ». Le caractère salzbourgeois et le caractère augsbourgeois sont proches parents, et il est probable que, dans les deux villes, on s'est fort diverti aux œuvres orchestrales, empreintes d'un naturalisme ou d'un réalisme grossier, auxquelles Léopold a dû, à l'époque, sa plus grande célébrité : la *Promenade en Traîneau*, la *Noce paysanne*, la *Chasse*, la *Sinfonia burlesca*, le *Divertimento militaire*. Ces morceaux ont des ancêtres augsbourgeois : les compositions publiées anonymement (par un moine franconien, le Père Valentin Rathgeber, suppose-t-on) entre 1733 et 1746 sous le titre de *Augsburger Tafelconfect*; ce sont des morceaux pleins d'humour populaire et de cette grosse sensualité propre à la Bavière et à la Souabe, des chansons, duos, trios et quatuors avec accompagnement; en particulier des *Quodlibet* pleins de verdure, une *Beuverie de mendiants*, un *Enterrement juif* fort vulgaire, des scènes de beuverie et de bombance, etc. Ce réalisme a séduit Léopold; et, connaissant l'honnêteté de ses lettres, on ne se douterait jamais que c'est le même homme qui s'est complu à composer de telles platitudes.

Quel contraste chez Wolfgang! Seule une œuvre de jeunesse, ce *Galimathias musicum* qu'il écrivit pour se distraire à la cour de La Haye ou à celle de Donaueschingen, nous apporte un écho des accents augsbourgeois de Rathgeber et de Léopold. Léopold donne presque toute sa mesure dans le style « populaire »; pour Wolfgang, le style salzbourgeois en particulier et le style populaire en général ne sont jamais qu'un *objet*, dont parfois il s'amuse, mais que parfois aussi il traite plus sérieusement. Jamais il ne donne

à ce style accès à son imagination créatrice, ainsi que le fait Haydn; jamais il n'est « populaire »; il subsiste toujours un certain intervalle, un dualisme; d'une part l'aristocrate Wolfgang-Amédée, de l'autre le petit paysan ou la petite campagnarde vers qui se penche le gentilhomme, comme, au temps de la poésie courtoise des troubadours, le chevalier se penchant vers la bergère. A Haydn, ce musicien fils de la nature, chasseur et pêcheur, on a opposé Mozart en l'appelant un compositeur en chambre; alors que c'est un aristocrate, qui connaît bien le « peuple », mais qui ne se mêle pas à lui. Quelle idée Mozart se fait-il du « style populaire »? Il l'a dit en caractérisant ses trois premiers concertos pour piano écrits à Vienne (28 décembre 1782) : « ... Ces concertos tiennent juste le milieu entre le trop difficile et le trop facile... Ils sont très brillants... agréables aux oreilles...; naturels, sans tomber dans la pauvreté... ça et là..., les *connaisseurs seuls* peuvent y trouver aussi satisfaction... pourtant, de façon que les non-connaisseurs en puissent être contents, sans savoir pourquoi... »

Léopold a certainement senti que, pour être un compositeur « sérieux », que l'on pût vraiment prendre au sérieux, c'était l'essentiel qui lui manquait : l'inspiration, l'étincelle divine. Servir lui-même d'exemple, il n'en est pas question, — ou guère —, il le sait; aussi a-t-il recours à autrui dans le choix de ses modèles. Et il le fait dans une intention pédagogique : en 1762, il forme pour Wolfgang un recueil de morceaux qu'il groupe en vingt-cinq suites, certaines fort courtes, composées en tout et pour tout d'un Air et d'une Musette, d'autres plus longues, comme la quatorzième, par exemple : « Air-Marche-Menuet-Air-Gigue-Polonaise de Mons. Hasse ». Chaque suite débute par un Air sous la musique duquel Léopold place toujours un texte édifiant ou moral, tiré le plus souvent du *Nouveau Recueil de Chants spirituels* (*Neue Sammlung geistlicher Lieder*) du comte Heinrich-Ernst zu Stolberg-Wernigerode. On s'est étonné à la fois de la part faite à l'Allemagne du Nord dans ce recueil où sont représentés des compositeurs comme Telemann et Philipp-Emanuel Bach, de Hambourg, Hasse, de Dresde, Gottfried Kirchhoff, de Halle, Balthasar Schmidt, de Nuremberg, et dont tous les poèmes sont dus à Graefe et à

Hurlebusch, tous deux de Brunswick — et l'on s'est étonné également du caractère « démodé » de ces petits morceaux, dont beaucoup avaient près de trente ans. Mais Salzbourg et la maison Mozart elle-même étaient suffisamment pourvus de morceaux à la dernière mode, aux basses galantes, « libertines », pour qu'il fût besoin d'en faire un recueil et il est assez naïf de supposer qu'ils aient été la nourriture musicale exclusive du petit Mozart. Non, ces morceaux étaient des modèles alliant la fermeté de la mélodie à un ferme rapport entre la mélodie et la basse; et le recueil comportait en outre, pour divertir le petit élève, quelques danses, des mourquis (ou murkys), une courante intitulée *La Forge*, un morceau imitant le cor de chasse. Voilà les modèles d'après lesquels Mozart a écrit ses premiers petits morceaux pour le clavecin, où la naïveté se mêle pourtant à tant de sérieux et où la basse chemine avec tant d'assurance : des menuets, un allegro, le début ou plutôt la première partie d'un andante qui est déjà moins un simple exercice qu'une rêverie à laquelle l'enfant s'abandonne librement.

Mais, à ces exercices dans le style de la génération précédente, se mêlent, dès la période salzbourgeoise, avant que Wolfgang entreprenne son grand voyage, des mouvements « galants », aux basses formant une succession d'accords brisés, lac étincelant sur lequel se balance la barque d'une mélodie aussi galante, aussi piquante, et aussi brillante. Point n'était besoin d'attendre que Mozart séjourne à Munich, Ludwigsburg, Mannheim, Bruxelles et Paris pour faire connaissance de ce style. A Paris, il est vrai, l'enfant rencontre une série de musiciens qui lui offrent quelque chose de nouveau et dont il lui faut étudier très sérieusement les œuvres. Léopold nous les a cités en brossant, de la situation de la musique à Paris, un tableau historiquement assez exact (1^{er} février 1764) : « ... il y a ici une guerre continuelle entre la musique italienne et la musique française. Toute la musique française ne vaut pas le diable; mais on commence maintenant à changer énormément; les Français commencent à chanceler très fort et j'ai la certitude que dans 10 ou 15 ans, aucune trace ne subsistera plus du goût français. Ce sont les Allemands qui sont les maîtres

pour la musique publiée; parmi eux, MM. Schobert, Eckard et Honnauer sont particulièrement appréciés pour le clavecin; MM. Hochbrucker et Mayr pour la harpe. M. le Grand, claveciniste, a tout à fait abandonné son goût national et ses sonates sont dans notre goût allemand. MM. Schobert, Eckard, Le Grand et Hochbrucker nous ont apporté leurs sonates gravées et en ont fait hommage à mes enfants... » poursuit Léopold. Et il va de soi que M. Wolfgang Mozart se devait de donner des œuvres correspondant au dernier cri du goût parisien, c'est-à-dire d'imiter ces musiciens germano-français ou franco-allemands. Comment et dans quelle mesure l'a-t-il fait? Le lecteur désireux de l'apprendre en détail voudra bien se reporter à l'ouvrage que T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix ont consacré à Mozart, et avec lequel notre livre ne saurait ni ne prétend rivaliser : il lui faudrait les mêmes dimensions pour motiver notre assentiment ou même justifier nos désaccords. Peut-être cet ouvrage, qui a insufflé aux études mozartiennes, fourvoyées par Jahn et si languissantes après lui, une nouvelle vie, est-il conçu dans un esprit trop rationaliste : car Mozart, en fait, a entendu, s'est assimilé et a rejeté beaucoup plus de musique que nous n'en avons connaissance; son âme, lorsqu'il écoutait, était trop active, trop vivante, trop créatrice pour qu'il nous soit possible d'évaluer, même approximativement, la formation qu'elle en avait reçue. Mais ce qui nous importe, c'est le caractère de cette formation, de cette éducation en général : la sympathie ou l'antipathie que lui inspirent ses modèles; les conditions favorables ou défavorables qui entourent sa croissance; la vigueur et le tempo de cette croissance; ses fleurs et ses fruits.

Parmi les modèles que cite Léopold, ce sont justement les œuvres de l'homme contre qui il nourrit personnellement l'antipathie la plus vive qui ont exercé sur Wolfgang l'influence la plus profonde et la plus persistante : celles de cet « infâme Schobert », dévoré « d'envie et de jalousie » à l'égard de la pauvre Nannerl, capable, paraît-il, de jouer les morceaux les plus difficiles de Schobert et d'Eckardt aussi bien que ces virtuoses eux-mêmes. Les deux premiers numéros d'opus de Mozart, composés chacun de deux sonates pour clavecin et partie de violon (fort peu « obli-

gée », à vrai dire, puisque composée après coup), suivent surtout, tant par leur coupe extérieure que par leur climat intérieur, le modèle de Schobert. Mais cette imitation correspond bien à l'âge de Mozart, elle est naïve, de bonne foi, tout en évitant certains effets de virtuosité et d'exubérance propres à Schobert. Celui-ci était du reste bien autre chose qu'un compositeur parisien à la mode. Oui, sans doute, Schobert donnait ce que réclamaient les Parisiens de 1760 : du « goût », de la grâce. De la grâce dans l'invention mélodique, du goût dans les ornements, par exemple dans l'art d'équilibrer triolets et doubles-croches, de varier les « redites » (c'est-à-dire les répétitions en écho) — mais on trouve autre chose en lui : il est aussi capable de passion authentique, de sérieux, de fatalisme. Une sonate qui commence en ré mineur (op. XIV, n° 4), finit aussi en ré mineur : c'est là une affinité naturelle que l'on ne voit apparaître que bien plus tard chez Mozart ; de même, ce n'est qu'après plusieurs années que le souvenir du début d'un quatuor avec clavecin de Schobert (op. VII, n° 1) féconde l'imagination de Mozart :

Ex. 2

Allegro moderato

SCHOBERT

op. VII¹

Allegro

MOZART

K. 493

Autant ici, après quelque vingt ans, Mozart se montre supérieur à Johann Schobert en envergure, en énergie, en force, autant, enfant, il lui reste inférieur. L'art de Schobert est plein de profondeurs et d'effets de surprise qu'un enfant de huit ans ne pouvait comprendre ni imiter ; de plus, Schobert venait de la frontière polonaise, il était silésien, aussi écrit-il parfois, le plus souvent comme mouvement médian de ses œuvres, des polonaises d'un charme typiquement national auquel le jeune Mozart ne peut opposer que ses menuets, chantants, sans doute, mais à la mélodie assez terne. Parfois, il est vrai, Mozart écrit aussi un mouvement comme l'adagio de la sonate en Ré majeur (K. 7), jailli du plus profond de son âme : au-dessus du déroulement calme de la basse, le clavecin chante une mélodie rêveuse, un léger battement de triolets dans le registre du violoncelle, tandis que le violon lance à chaque mesure de petits dessins pleins de tendresse. Et la dernière de ces quatre sonates, celle en Sol (K. 9), fait déjà éclater, notamment dans le développement du premier mouvement, le cadre que son modèle offrait à Mozart.

Mais la période suivante ne devait pas tarder à voir l'image de Schobert s'obscurcir d'une ombre, lorsque Mozart arriva à Londres. Londres était alors, dans le domaine de la symphonie et du concerto pour piano, le fief de deux maîtres allemands : Karl-Friedrich Abel (1725-1787) et Jean-Chrétien Bach (1735-1782), tous deux au service de la reine Charlotte et fondateurs, conjointement, de concerts par abonnement auxquels la vie musicale londonienne dut, entre 1764 et 1782, ses événements les plus importants. Combien Abel intéressa le jeune Mozart, nous en avons la preuve en cette symphonie en Mi bémol majeur, tenue jadis pour une œuvre de jeunesse de Mozart lui-même (K. 18), mais qui — grâce à Wyzewa et de Saint-Foix — s'est révélée être une copie d'après l'opus VII, n° 6 d'Abel, dont l'enfant, avant même que la publication en fût faite, avait réuni en partition les parties séparées encore manuscrites. Mais l'influence d'Abel cède vite le pas à celle de Jean-Chrétien Bach, qui semble, lui aussi, s'être intéressé personnellement à l'enfant et même avoir eu pour lui une grande affection. Affection que Mozart, au reste, payait de retour.

Jean-Chrétien est en effet le seul musicien — à l'exception de Joseph Haydn, peut-être — pour qui Mozart, dans ses lettres, n'ait pas un seul mot de dénigrement. Pour Aloysia Weber, sa bien-aimée, Mozart reprend le texte d'un air déjà mis en musique par Jean-Chrétien; voici ce qu'il en dit (28 février 1778) : « ... J'ai aussi, comme exercice, refait l'aria *Non sò d'onde viene*, etc.¹, qui a inspiré à Bach une si belle composition : ma raison était que je connaissais bien celle-ci, qu'elle me plaît fort, que j'ai donc voulu essayer si, en dépit de tout cela, je ne serais pas en état d'écrire une autre aria qui ne ressemblât en rien à celle de Bach... Et, de fait, elle ne lui ressemble pas, pas du tout... » Quelques mois plus tard, Mozart étant à Paris, Jean-Chrétien Bach y arrive aussi, pour préparer la représentation d'un opéra (*Amadis*) et Mozart écrit à son père (27 août 1788) : « ... M. Bach, de Londres, est ici depuis déjà 15 jours. Il va écrire un opéra français... Il n'est ici que pour entendre les chanteurs, puis il retournera à Londres, il écrira son œuvre, et il reviendra la mettre in scena; sa joie et la mienne, quand nous nous sommes revus, vous pouvez facilement vous la représenter... Peut-être la sienne n'est-elle pas aussi sincère... Pourtant il faut reconnaître que c'est un homme loyal et qui rend justice aux gens. Je l'aime (comme vous savez bien) de tout mon cœur... et j'ai une grande considération pour lui; et lui, ... il est certain qu'il a fait mon éloge aussi bien à d'autres qu'à moi-même... et pas avec exagération, comme quelques-uns, mais sérieusement..., sincèrement... » Et lorsque, le 1^{er} janvier 1782, Jean-Chrétien meurt à Londres, Wolfgang écrit, de Vienne (10 avril 1782) : « Sans doute savez-vous déjà que le Bach anglais est mort? Quelle perte pour le monde musical! » L'oraison est brève; mais, de sa part, quelle portée elle a!

Le Bach « d'Angleterre » ou « de Londres », ou encore « de Milan », onzième et dernier fils du grand Jean-Sébastien, était, de l'avis de ses contemporains admirateurs de Jean-Sébastien et de ses fils aînés, Wilhelm-Friedemann et Carl-Philipp-Emanuel un « fils dénaturé ». Enfant préféré de son père, il devait en effet, après avoir connu à Berlin et à

Potsdam la fêrle de Philipp-Emanuel, partir pour l'Italie, à Milan, au service d'un certain comte Litta; auprès du Père Martini, à Bologne, il étudie le contrepoint — mais ce n'était plus le contrepoint de Jean-Sébastien! — et, à vingt-cinq ans, est nommé organiste de la cathédrale de Milan; or cette nomination n'était possible qu'à condition qu'il se fit catholique. Catholique, le fils du cantor de Saint-Thomas! Le fils du créateur de l'*Art de la Fugue* et de la *Passion selon saint Matthieu*! Compositeur « galant », écrivant des *opere serie* italiens, des cantates, des canzonnettes, des symphonies, des sonates pour de simples dilettantes — et non, comme son frère Carl-Philipp-Emanuel, « pour les connaisseurs et amateurs » — bref, un compositeur à la mode de la plus belle eau, et sur toute la ligne! Car c'est bien là ce qu'il est et demeure lorsqu'il se tourne vers Londres, en 1762, et commence à alimenter les graveurs anglais et français des fruits d'une production incalculable.

Malgré cela, ou plutôt pour cette raison même, il a fait sur le jeune Mozart l'impression la plus profonde; bien plus profonde que son frère aîné Philipp-Emanuel, pourtant plus sérieux. (Friedemann n'aura sur Mozart que peu d'influence, et encore seulement au cours des années viennoises.) Niemetschek, le premier biographe de Mozart, a dit de lui : « Emanuel Bach, Hasse et Haendel étaient ses dieux; il ne cessait d'étudier leurs œuvres. » Or, pour ce qui est de Hasse, ce n'est vrai, tout au plus, que pour le Mozart « italien », le Mozart des premières messes viennoises et des opéras milanais; en ce qui concerne Haendel, la remarque ne s'applique qu'au Mozart des dernières années, au Mozart des années viennoises, chargé d'arranger des oratorios de Haendel en vue de leur exécution chez le baron van Swieten. Quant à Philipp-Emanuel, l'affirmation n'est exacte qu'au sens le plus extérieur. Sans doute, il est un morceau, emprunté aux *Mélanges musicaux* de Ph. Emanuel (1762-63) dont Mozart a fait le finale d'un concerto pour piano (K. 40), à côté de morceaux semblables d'Eckardt, de Schobert, de Raupach, d'Honnauer; à la fin de sa vie, il a également réinstrumenté un air de Philipp-Emanuel. Mais, dans l'ensemble, le style de ce dernier ne peut que lui avoir inspiré l'aversion la plus profonde. Car Philipp-Emanuel est le

1. K. 294. (N.d.T.)

véritable représentant musical de l'âge de la « sensibilité ». « Il me semble que la musique doit principalement émouvoir le cœur et c'est à quoi un pianiste n'arrive jamais, tout au moins en ce qui me concerne, s'il se contente de faire du tapage, de battre du tambour ou d'égrener des arpèges. » Ainsi s'exprime Philipp-Emanuel dans son autobiographie (Édition allemande des *Voyages musicaux* de Charles Burney, Hambourg, 1773, p. 209). En soi, on croirait entendre l'opinion la plus intime de Mozart ; mais tout dépend de la façon dont le musicien traduit cette « émotion du cœur », du style dans lequel, musicalement, elle se manifeste. Chez Philipp-Emanuel, cette émotion est, dans les mouvements lents, une exhibition sans retenue de sa propre émotion, et, dans les mouvements vifs, une exhibition de traits d'esprit, d'effets de surprise, de pointes. Qu'on ne voie pas là une formule prétendant à définir l'art de Philipp-Emanuel ; il n'est point de formule susceptible de définir un musicien aussi remarquable et aussi divers, dont la production s'étend sur plus de cinquante années, et en une époque de transition révolutionnaire ; musicien d'ailleurs fort conscient et qui n'oublia jamais entièrement qu'il était le fils du grand Jean-Sébastien. Mais il y a là deux traits de caractère typiques, qui étaient antipathiques à Mozart. Plus Mozart prend de l'âge — et, comme il lui faudra mourir très tôt, il en prend de très bonne heure — plus s'épaississent les voiles qui revêtent ses sentiments, moins il est disposé à sacrifier la logique de la forme à une pointe, à un effet de surprise, comme Philipp-Emanuel le fait si fréquemment. Une fois pourtant, dans ses dernières années, il a imité Philipp-Emanuel : dans le rondo K. 485. Mais, détail caractéristique, il n'a pas recueilli l'œuvre dans son catalogue thématique. Ce morceau bien connu, et qui sort tellement du cadre de la production de Mozart, cache une espièglerie. Car Mozart y a réuni les deux frères Jean-Chrétien et Philipp-Emanuel. Le thème s'en trouve dans le quintette en Ré, opus XI, n° 6, de Jean-Chrétien, dédié au prince-électeur Karl-Theodor (vers 1775), et sa place le désigne aisément à l'attention, puisqu'il n'est autre que le thème secondaire de l'œuvre en question :



Mais Mozart l'a traité tout à fait dans le style des rondos que Philipp-Emanuel avait publiés en 1780 et 1783 dans ses *Sonates pour piano et Fantaisies libres, ainsi que quelques Rondos pour le Pianoforte à l'intention des connaisseurs et amateurs*. Seulement, il donne à Philipp-Emanuel une leçon ; ou plutôt il n'est pas capable — sa nature y répugne — d'imiter tous les effets de surprise, toutes les suspensions, pointes et afféteries que Philipp-Emanuel déploie dans ces rondos. Il est plein d'esprit, mais il n'aime point en faire étalage ; et même, dans ce petit morceau à la Philipp-Emanuel, il montre davantage son affection pour l'inventeur du thème, Jean-Chrétien. L'imitateur ou l'adepte véritable de Philipp-Emanuel, parmi les « classiques viennois », ce n'est pas Mozart, mais Joseph Haydn, et encore ceci n'est-il vrai que de quelques-unes de ses sonates pour piano, presque jamais de ses quatuors, presque jamais de ses symphonies.

Par contre il y a entre Jean-Chrétien Bach et Mozart, pour nous servir plaisamment d'une expression chère à la philosophie leibnizienne, une harmonie préétablie, une étrange parenté d'âmes. Parenté d'éducation aussi, du reste, même mélange d'éléments nordiques et méridionaux. Ce n'est point le fait du hasard si Friedemann et Philipp-Emanuel ne sont allés ni l'un ni l'autre en Italie, alors que Jean-Chrétien y est allé, et après lui Mozart. Mozart sent le charme de ce mélange, avant d'aller lui-même en Italie. Jean-Chrétien s'est complètement italianisé et s'il fallait choisir, entre ses « surnoms », le Bach « de Milan » ou « de Londres », il faudrait préférer le premier de loin, car c'est lui qui a importé le style milanais, la légèreté, le caractère bouffe de la musique instrumentale, la suavité de la mélodie en une Angleterre qui, conservatrice comme elle l'était, continuait à se nourrir du vieux style classique des Corelli, Veracini, Geminiani et Haendel. Mais, si parfaitement italien que soit devenu Jean-Chrétien, il est cependant d'une autre enver-

gure que les maîtres milanais, vénitiens ou napolitains. Ce n'est certes pas à l'école du Père Martini, qui ne pouvait lui enseigner que le contrepoint « savant », et non la polyphonie vivante, qu'il dut de comprendre également la polyphonie vivante de l'époque palestrinienne, mais bien — et ceci dit sans vouloir complaire aux savants « racistes » — parce que l'on n'est pas impunément le fils de Jean-Sébastien, le pupille de Philipp-Emanuel. La « galanterie » de Jean-Christien n'est pas toujours, elle n'est même que rarement synonyme de « manque de profondeur ». On a appelé Jean-Christien un « Mozart sans âme », ce qui est aussi juste ou injuste que d'appeler le Pérugin un « Raphaël sans âme ». Comme Schobert pour les salons parisiens, il doit, lui aussi, travailler pour les drawing-rooms anglais et il lui est encore moins loisible qu'à Schobert de franchir une certaine limite fixée à la passion ou à la gravité. C'est à quoi Léopold a fait un jour allusion, en exhortant son fils à composer quelque chose qui fût « de bon débit » selon le goût français, l'assurant que ce n'était pas avilir l'art (13 août 1778) : « ... écris quelque chose... cela te fera connaître. Mais que ce soit court... facile... populaire... t'imagines-tu par hasard t'abaisser en le faisant ? — nullement ! Bach a-t-il jamais, à Londres, publié autre chose que semblables bagatelles ? Les petites choses sont grandes lorsqu'elles sont écrites en style naturel... coulant et facile, et composées savamment. C'est un travail plus difficile que toutes ces progressions harmoniques artificielles, le plus souvent incompréhensibles, et toutes ces mélodies d'exécution compliquée. Bach s'est-il abaissé par ce genre de compositions ? — Point du tout ! La bonne composition, l'ordre, *il filo*... voilà ce qui, même dans les petites choses, distingue le vrai maître du gâche-métier... »

Léopold a, dans ces quelques phrases, parfaitement caractérisé Jean-Christien. Mais il a tort de qualifier de « bagatelles » son op. V, recueil de six sonates pour piano, parues pendant le séjour (ou, plus exactement, à la fin du séjour) des Mozart à Londres. Car il aurait dû alors qualifier aussi de « bagatelles » toutes les sonates pour piano de son propre fils *antérieures* à 1777. Mozart a toujours présent à l'esprit le modèle de ces sonates et il n'y a pas seulement similitude

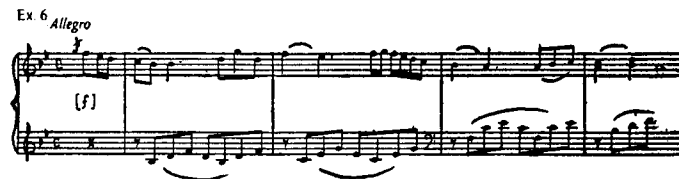
dans l'invention mélodique, par exemple de l'opus V, n° 3 de Jean-Christien



ou davantage encore de son opus XVII, n° 4, publié vers 1778 :



avec le début du K. 333 :



mais parenté intime profonde dans le contenu spirituel et musical : dans cette grâce, qui n'est pourtant pas tout à fait dénuée d'une certaine profondeur de sentiment ; dans la manière, faite de douceur et de puissance à la fois, dont le musicien s'éloigne du thème pour y revenir ensuite ; on y retrouve cet épanouissement naturel, fait d'inspirations ou de pensées successives, que Léopold appelle fort bien « il filo », succession qui ne sacrifie jamais au goût de la coquetterie ou de la pointe, comme chez Philipp-Emanuel. Dans une sonate en ut mineur (op. V, n° 6), Jean-Christien a même tenté de résoudre un problème qui, vers 1766-67 et

longtemps après encore, dépassait l'horizon du jeune Mozart : il a cherché à allier le style « savant » au style « galant » dans cette œuvre composée d'une introduction (Grave), d'une fugue de facture achevée et d'une gavotte très gracieuse, en dépit de sa tonalité mineure — bref, à réaliser une sorte de fusion des « goûts » italien, allemand et français. (Qu'on ne se méprenne pas : nous n'entendons pas dire que Wolfgang n'ait été, dès cette époque, familiarisé avec le genre de la fugue ; le savant Daines Barrington nous a du reste rapporté que Mozart a continué et achevé une fugue commencée et interrompue par Jean-Chrétien.)

Le jeune Mozart sent que Jean-Chrétien a suivi le chemin qu'il devait suivre lui-même : partir du Nord vers le Midi — l'Italie — puis quitter à nouveau le Midi pour revenir vers le Nord. Il est une seconde patrie, une patrie idéale où seuls se sentent à l'aise les êtres faits d'harmonie. S'il était plus facile à Jean-Chrétien qu'à Mozart de s'établir à demeure dans cette patrie nouvelle, c'est parce qu'il ne possédait pas le tempérament irritable et fataliste de celui-ci ; mais Mozart avait aussi la tâche plus facile, car il trouvait en Jean-Chrétien un prédécesseur à son propre unisson. Et un prédécesseur qui était presque aussi universel que lui-même, car Jean-Chrétien n'était pas pour lui un modèle uniquement dans le domaine de la musique instrumentale, de la sonate pour piano, de la sonate pour piano et violon, du trio avec piano, du concerto pour piano, de la symphonie, mais également dans le domaine de la musique vocale, de l'air, de l'opéra seria. Au reste, peut-être ne devrions-nous pas dire un « modèle ». Car, même si Mozart avait eu l'intention d'imiter Jean-Chrétien, le résultat eût été tout différent d'une simple imitation. A l'époque où, à Londres, il se laisse entièrement captiver par Jean-Chrétien, Mozart a déjà été en contact avec l'âme plus passionnée de Schobert ; et c'est ainsi que les six sonates op. III, qu'il dédie à la reine Charlotte d'Angleterre en janvier 1765, n'attestent pas seulement un mélange d'influences dues tour à tour à Schobert et à Jean-Chrétien, mais qu'elles nous montrent, de plus en plus, Mozart lui-même. Mozart se sert de ses modèles comme d'un tremplin — il s'envole plus haut et les dépasse. Ceci n'est d'ailleurs pas particulier à Mozart ; la

même constatation s'applique à Bach et à Beethoven. Bach a même une propension marquée à ne pas « inventer » lui-même, mais à emprunter un thème à un prédécesseur ou à un contemporain pour le transplanter sur ses terres et le parer des ressources de sa polyphonie. Tel motif qui, chez les uns, par exemple chez Albinoni, Legrenzi, Corelli, ne devient qu'un arbuste, ou chez un autre, comme J. C. F. Fischer, n'est même qu'une simple fleur, devient chez lui un arbre immense, au tronc puissant, dont les branches s'étendent largement de tous côtés, couvertes de feuilles et de fruits. Chez Beethoven, cette prédilection à se servir d'un « tremplin » naît du désir de rivaliser et aussi d'une certaine présomption ; et l'objet de cette présomption est le plus souvent Joseph Haydn, plus rarement Mozart. Cependant on trouve des traces de ce désir de « rivalité » en comparant le finale de la *Huitième Symphonie* et celui de la symphonie K. 319, composée à Salzbourg en 1779 ou, pour citer un exemple universellement connu, le quintette pour piano et instruments à vent, op. 16, de Beethoven et le quintette K. 452 de Mozart, pour la même formation ; et pourtant, en général, Beethoven redoute de se mesurer ainsi avec Mozart, car il sens qu'il y a, chez ce dernier, bien peu de pages susceptibles d'être « surpassées ». Mais entre Beethoven et Haydn, ces rapports sont fréquents, et l'espace qui les sépare est alors souvent considérable — comme entre l'*Eroica* et la symphonie *Le Maître d'École*.

Mozart, lui, par nature, préfère en user autrement. C'est en toute ingénuité, d'une façon toute féminine qu'il s'abandonne à telle ou telle influence. Ce à quoi il vise le moins, c'est l'originalité, étant absolument certain d'imprimer à son œuvre son propre cachet, sa note personnelle. Ce n'est pas de lui que l'on pourrait dire : « *Facile inventis addere* » ; la formule ne s'applique qu'à la science ou à la technique. Pour lui, s'appuyer sur un autre, c'est en recevoir une action fécondante, qui facilite le cours de sa gestation spirituelle et l'enfantement de sa musique. Nous sommes enclins à considérer avec quelque appréhension et quelque inquiétude une partie des exemples musicaux que Jahn joint à sa biographie : ainsi, il met en parallèle le *Misericordias* de Mozart (K. 222) et son modèle, le *Benedixisti Domine* du

musicien salzbourgeois Eberlin ; le fandango espagnol des *Nozze* et un morceau tiré du ballet *Don Juan*, de Gluck ; la voix sépulcrale du Commandeur et l'oracle d'*Alceste*, du même Gluck ; le duo entre Donna Anna et Don Giovanni et le duo correspondant du *Convitato di pietra*, de Gazzaniga. Mais ces « tremplins », Mozart s'en sert, sinon en toute innocence, du moins en toute ingénuité. Pourquoi reprendre par le commencement, lorsqu'un autre a déjà parcouru un bon bout du chemin ? Mozart est un traditionaliste. Il ne tient pas à faire du nouveau à tout prix. Ce qu'il veut, ce n'est pas faire autrement, mais faire mieux.

Rien n'est plus propre à mettre en évidence la loi de sympathie et d'antipathie musicales à laquelle Mozart obéit, que ses relations avec Gluck. Les rapports personnels de la famille Mozart avec Gluck étaient faits de réserve méfiante. Lorsque, au cours de l'été 1768, des obstacles s'opposèrent à la représentation, à Vienne, de *La Finta Semplice* de Wolfgang, le père vit en Gluck l'un des principaux responsables (30 juillet 1768) : « ... tous les compositeurs, parmi lesquels Gluck est un personnage important, ont tout mis en œuvre pour empêcher le succès de cet opéra... » Il est manifeste que Léopold, par une idée préconçue, jugeait Gluck un grand intrigant ; mais Gluck n'était qu'un grand diplomate et il est certain qu'il ne pouvait voir nul préjudice pour lui dans la représentation de l'opéra-bouffe d'un enfant de douze ans — genre que, du reste, il ne cultivait pas lui-même. Nous avons déjà dit que Léopold interdit formellement à son fils, pendant son séjour à Paris, toute relation avec Gluck. A Vienne, Gluck, sans le vouloir, barre réellement la route à notre Wolfgang : les répétitions d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Tauride*, fin 1781, empêchent une représentation d'*Idomeneo* à laquelle songe Mozart et pour laquelle il aurait « arrangé (l'œuvre) davantage dans le goût français », c'est-à-dire dans le style de Gluck. Et les représentations des mêmes opéras retardent l'achèvement de *l'Enlèvement au Sérail*. Mozart n'en tient pas rigueur à Gluck ; il n'assiste pas, il est vrai, à la représentation effective d'*Iphigénie*, le 23 octobre 1781, mais il en suit presque toutes les répétitions et, Gluck ayant manifesté ouvertement le plaisir que lui procurait *l'Enlèvement*,

Mozart l'en remercie en improvisant des variations sur un thème (« Unser dummer Pöbel meint », K. 455), emprunté aux *Pèlerins de la Mecque* de Gluck. Le 11 mars 1783, Gluck assista au concert d'Aloysia, au cours duquel Mozart fit chanter à sa belle-sœur, entre autres, l'air « Non sò d'onde viene » et Gluck se montra si enchanté qu'il invita à dîner pour le dimanche suivant le ménage Mozart et les Lange. Ce dut être un dîner mémorable. Et les sentiments de Mozart à l'égard de Gluck avaient certainement changé depuis le jour où il écrivait fort sèchement à son père (27 juin 1781) : « Gluck a eu une attaque (d'apoplexie) et l'on ne dit rien de bon de son état de santé. » Il n'était pas assez sot pour ne pas discerner et reconnaître la puissante personnalité d'un créateur de cette envergure.

Cependant, sur sa nature profonde et intime, la nature profonde et intime de Gluck reste sans influence. Il lui emprunte certains effets de l'opéra seria, il se rend compte de la force et de la puissance des scènes avec chœurs de Gluck ; et il l'admire comme mélodiste : le fandango des *Nozze* n'est pas la seule preuve qu'il a bien connu le *Don Juan* de Gluck ; le finale du quatuor à cordes en ré mineur est, lui aussi, une fleur dont une mélodie de Gluck a fourni la semence. Et pourtant, de toute la production de Mozart, prise dans son ensemble, l'œuvre qui pourrait passer pour la plus « gluckiste », ce serait encore, à la rigueur, *Bastien et Bastienne*, cette opérette qu'il composa tout enfant et qui touche à l'opéra-comique tel que le cultivait Gluck, encore qu'on ne puisse la rapprocher d'aucune œuvre précise de Gluck en ce genre. Il est évident, d'autre part, qu'il existe des rapports entre l'« opéra turc » de Gluck, les *Pèlerins de la Mecque*, et *l'Enlèvement au Sérail*.

Mais il n'est réellement possible de comparer Gluck et Mozart que sur le plan de l'opéra seria. Et il se trouve alors que Gluck et Mozart sont, au fond, absolument incomparables. Car ce n'est pas sur ce plan que le dramaturge Mozart est le plus grand, mais sur celui du dramma giocoso italien, domaine qui, en revanche, était complètement fermé à Gluck. Pourquoi il lui était fermé ? C'est ce que j'ai tenté d'indiquer par ailleurs, dans un petit livre sur Gluck paru chez J. M. Dent, à Londres, en 1936, dans la collection « The

Master Musicians » : il ne possédait pas l'art de faire avancer l'action dans les ensembles, introductions et finales, de peindre les caractères d'un léger coup de pinceau, de leur conférer, avec la rapidité de l'éclair, une présence sensible — art que Mozart, lui, possédait au suprême degré. Gluck procédait rationnellement. Dans un air, il ne livrait qu'un seul des traits de caractère essentiels de ses personnages, il en livrait un autre dans un autre air, et seule l'addition de ces traits successifs fournissait la peinture du caractère en son ensemble complet. Et s'il a été le réformateur de l'opera seria, c'est peut-être justement parce que l'« exutoire » de l'opéra-bouffe lui faisait défaut. Les desseins qu'il poursuivait, aussi bien qu'une impérieuse nécessité, lui faisaient un devoir, dans le genre qui lui était le plus personnel, de simplifier et d'humaniser l'action, d'introduire un nouveau mouvement dans tous les éléments musicaux, airs, chœurs, ballets, ouverture et intermèdes, et de créer de nouveaux rapports entre ces éléments. Et les rapports entre le mot et le son, le drame et la musique s'en trouvèrent également modifiés. Selon lui, Gluck, avant de se mettre à la composition d'un opéra, commençait par oublier qu'il était musicien. Mais il ne faut pas prendre cette déclaration au pied de la lettre. Tout ce qu'il entendait exprimer par là, c'est l'impossibilité où il était d'accorder dans son œuvre la prépondérance sensible à la musique, sous peine d'étouffer l'intention dramatique qu'il mettait dans ses opéras. Et, grand diplomate comme il l'était, de ses faiblesses, de l'indigence de son tempérament musical, du mal qu'il avait à vaincre le style monumental de sa génération au profit d'un style plus mobile, plus coulant, il a fait des vertus. L'époque rationaliste, avec son idéal puéril d'hellénisme et d'antiquité, exigeait la réforme de l'opéra : il était réservé à Gluck de répondre à cette exigence.

Mozart, lui, n'éprouve pas le moindre besoin de « réformer » l'opéra, de modifier le rapport entre musique et drame. De la part du gamin, on ne saurait du reste s'y attendre. Les livrets de ses premiers opera seria, *Mitridate*, *Lucio Silla*, ainsi que celui de la festa teatrale *Ascanio in Alba* — tous dans le sillage de Métastase — il les prend tels qu'on les lui fournit et les met en musique sans se poser le

moindre cas de conscience, sans se souvenir d'*Orphée* ou d'*Alceste*, qu'il connaissait l'un et l'autre. Il hésite encore moins pour les ouvrages dramatiques suivants, le *Songe de Scipion* ou le *Roi Pasteur*, tous deux travaux de circonstance. Mais *Idomeneo* lui non plus n'est pas un opéra gluckiste, en dépit des chœurs et de l'oracle. C'est précisément l'opéra dans lequel Mozart a mis le plus de *musique*, celui où l'art mélodique, la présence sensible de la musique atteignent une telle profusion que le drame s'en trouve écrasé. Nous avons vu, par ses lettres à son père, qu'il ne redoutait absolument pas de rivaliser, dans cet opéra, avec l'*Alceste* ou l'*Iphigénie* de Gluck ; il voulait seulement le franciser, le « gluckiser » un peu : transposer, dans la version allemande, le rôle d'Idoménée pour basse au lieu de le confier au ténor, récrire celui d'Idamante pour ténor au lieu de soprano et y apporter en outre « plusieurs modifications », sans pourtant toucher à l'essentiel. Sa vérité dramatique est différente de celle de Gluck. Pour Mozart, l'élément essentiel c'est la *musique* et le poète n'a d'autre but que de servir le musicien. Le *rapport*, l'équilibre entre musique et drame est chez lui complètement différent de ce qu'il est chez Gluck... les deux éléments doivent se fondre en un courant commun et parfois l'abondance et la puissance de la musique sont si grandes que le courant porte l'esquif de l'opéra alors même que l'action piétine. Nous aurons à y revenir à propos de *Don Giovanni*. Mozart est capable, sans s'embarrasser beaucoup d'esthétique, de mêler opera seria et opera buffa : qui songe, en écoutant *Don Giovanni* ou les *Nozze*, qu'au meurtre du Commandeur fait suite un dialogue bouffe, et à l'air « Non mi dir », de style sérieux, le finale « Già la mensa è preparata » ? Qui songe à ce que les *Noces* contiennent de passion vraie, indomptée, tel le « Vendrò, mentr'io sospiro » du comte ? Chez Gluck, le tragique est complètement absent de l'opérette et l'humour complètement absent de l'opera seria ; en quoi il montre, à son tour, une bien plus grande « pureté de style » que Mozart.

A la fin de sa vie, Mozart lui-même retrouve encore une fois la « pureté de style » de l'opera seria, dans *La Clemenza di Tito*. Tout le combat livré par Gluck avait porté contre l'opéra de Métastase et son caractère courtois convention-

nel ; Mozart, pour une solennité à la cour, a encore une fois recours à un livret de Métastase, arrangé, il est vrai, par le poète de la cour de Saxe, Caterino Mazzolà, qui en fait « un véritable opéra » — « a vera opera », ainsi que s'exprime Mozart dans son catalogue thématique. Mais il n'en fait pas un opéra « réformiste ». Mozart n'aime pas faire œuvre de réformateur ou même de révolutionnaire. Il est persuadé de dire, dans un cadre donné, le dernier mot, le mot juste. Il évite la violence. Et la violence, si Gluck possédait un trait de caractère fondamental, c'était bien celui-là.

Après Jean-Christophe Bach, le musicien contemporain auquel Mozart doit le plus, c'est l'aîné des deux frères Haydn, Joseph. Mais le cadet, Michael Haydn, a également eu une grande influence sur lui ; il était depuis 1762 directeur de l'orchestre de l'archevêque de Salzbourg et fut nommé par la suite maître de concert et organiste de la cathédrale ; et sa femme, Maria-Magdalena, née Lipp, dut, elle aussi, prêter assez souvent son concours aux œuvres du jeune Mozart. La famille Mozart suivait d'ailleurs d'un œil critique la vie privée de Haydn et de son épouse ; les lettres de ses membres sont pleines de remarques défavorables sur le penchant de Madame Haydn à s'endetter, ainsi que sur le goût marqué de Michael pour la bière et le vin et sur la rusticité de ses manières (Wolfgang, il est vrai, le trouve « sec et tout simple ») — voir, par exemple, la remarque de Léopold, en date du 29 juin 1778 ; Michael s'était payé le luxe d'arriver légèrement éméché à la cathédrale pour y tenir les orgues au cours d'un Te Deum solennel : « ... A force de boire, Haydn finira par être hydropique d'ici peu d'années ou, tout au moins, paresseux pour tout comme il l'est dès à présent, il le deviendra de plus en plus en vieillissant. » Cela n'empêche pas que les Mozart, père et fils, ont la plus grande estime pour le musicien Michael Haydn ; ni que Wolfgang, dès son enfance, s'intéresse à ses menuets vigoureux, « bien allemands », qu'il prête son concours à l'exécution de ses quintettes, à Munich, que Léopold loue sans réserve les entractes composés par Michael Haydn pour la *Zaire* de Voltaire ; ou encore que Wolfgang écrive une introduction pour une symphonie de Haydn et la fasse exécuter ; et enfin qu'il compose à son

intention, pendant son séjour à Salzbourg en 1783, les deux duos pour violon et alto (K. 423 et 424) qui nous offrent le meilleur témoignage de l'« intelligence » de ses rapports avec Michael Haydn. Le père et le fils nourrissaient une estime particulière pour le compositeur de musique sacrée, pour le *contrepointiste* qu'était Michael Haydn ; et, dans le compte rendu qu'il adresse au Père Martini sur la situation de la musique à Salzbourg, Mozart vante Haydn et Adlgasser comme « due bravissimi contrapuntisti ». Cette estime dure, chez Wolfgang, jusqu'aux premières années de son séjour à Vienne, jusqu'au jour où il découvre un contrepointiste encore supérieur ou, plus exactement, où il fait la découverte de la vraie polyphonie, celle... de Jean-Sébastien Bach.

Mais la symphonie pour laquelle Mozart écrivit une introduction n'est pas seule à témoigner de l'attention avec laquelle il suivait la production de Michael Haydn. C'est peut-être à l'impulsion reçue de ce dernier que nous devons la grande trilogie des symphonies de 1788. Sans doute, pour celle en sol mineur, n'est-il possible de trouver non seulement de modèle, mais même de « tremplin » que chez Mozart lui-même. Mais, pour celle en Mi bémol majeur, c'est probablement le début d'une symphonie de Michael Haydn, écrite le 14 août 1783 — Mozart était alors à Salzbourg et il a sans doute connu l'œuvre — qui a inspiré l'allegro initial :

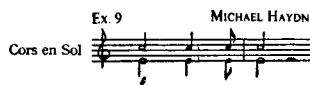


Il en va de même pour l'adagio affettuoso de Haydn et l'Andante de Mozart. Et il est tout à fait certain que nous ne posséderions pas le finale de la symphonie « Jupiter » sous sa forme si particulière, avec sa construction contrapuntique, sans le finale, marqué fugato, d'une symphonie en Ut

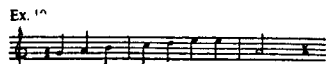
majeur de Michael Haydn, datée du 19 février 1788. Ici, nul doute n'est possible :



Et, au cas où un lecteur serait encore tenté de croire à un hasard, qu'il voie le motif rythmique qui apparaît pour la première fois aux cors :



ou tel contre-motif du thème principal :



— ou encore le jeu des syncopes, l'introduction de groupes de croches rapides; et la combinaison de tous ces motifs. Mais, à vrai dire, ce ne sont, pour Mozart, que des suggestions, rien de plus. Un monde sépare les deux mouvements : le finale de Michael Haydn est l'œuvre « savante », encore que vigoureuse et saine, d'un honnête musicien qui connaît bien son métier; celui de Mozart est un curieux mélange de styles, mais, plus encore, le couronnement de toute sa production symphonique; il y triomphe et s'affirme en une sphère inaccessible à tout élément terrestre. Mozart, quant au sens profond de la musique, ne pouvait rien apprendre de Michael Haydn.

Il en va tout autrement des rapports de Mozart avec l'aîné des deux frères, et le plus grand : Joseph Haydn. De Michael Haydn, il y avait, extérieurement, beaucoup à apprendre, et il pouvait fournir à Mozart une série de modèles pour ses œuvres. Mais Joseph Haydn, lui, était une des grandes personnalités musicales de l'époque, quelqu'un qu'il était absolument impossible d'ignorer et qui, en revanche, était seul capable d'exercer son influence sur toute la personnalité de Mozart. Or, il ne faut pas l'oublier, bien que l'aîné de Mozart d'un quart de siècle, Haydn ne s'est développé que lentement et tardivement, tandis que Mozart était un enfant prodige. Haydn ne s'est guère produit en public que cinq ans à peine avant Mozart et c'est bien plutôt comme un contemporain et... un successeur que comme un prédécesseur de Mozart qu'il nous faut le considérer.

Mais c'était le contemporain le plus important pour Mozart. Chose curieuse et caractéristique, le nom de Haydn n'apparaît pas, dans la correspondance entre le père et le fils, avant les années de Vienne. Mais cela ne prouve absolument pas que Léopold et Wolfgang n'aient pas suivi avec attention la production du discret musicien d'Estoras ou d'Eisenstadt. Sur le plan de l'opéra, il n'avait rien à leur dire, à la vérité, mais il pouvait les intéresser d'autant plus sur celui de la musique de chambre, de la symphonie et peut-être aussi de la musique religieuse. Dès sa visite à Vienne de 1768, Mozart doit avoir fait connaissance de quelques symphonies de Haydn qui étaient parvenues jusqu'à la capitale; et, quelques années plus tard, les six quatuors de Haydn, op. 20, parus en 1771, ont fait une profonde impression sur Wolfgang — il les a aussitôt imités dans les six quatuors K. 168 à 173, composés à Vienne en août et septembre 1773. Dix ans plus tard, Mozart imite de nouveau Haydn — un Haydn différent, qui avait fait entre-temps un grand pas, passant du style mi-« galant », mi-« savant » au style du « quatuor dialogué », dans ses « quatuors russes » de 1781. Entre 1783 et 1785, Mozart écrit ses six grands quatuors, op. X, et les dédie « à son cher ami Haydn », le premier, dit-il, qui lui ait vraiment appris à écrire pour le quatuor. Il aime et loue le nouveau style du quatuor jusque chez les élèves de Haydn, par exemple chez

Ignace Pleyel, sur les quatuors duquel, dès leur parution, il attire l'attention de son père (24 avril 1784) avec cette observation : « Bonne... et heureuse chose pour la musique, si Pleyel est en état, avec le temps, de nous *remplacer* Haydn ! » (En fait, ce n'est pas à Pleyel que ce rôle devait être dévolu, mais à Beethoven.) Pendant ses premières années de Vienne, il note les thèmes de trois symphonies de Haydn (n^{os} 47, 62, 75), soit pour les exécuter, soit pour les regarder de plus près, et il se trouve que ce sont trois symphonies particulièrement chantantes.

Sur les rapports détaillés de Mozart et de Haydn, nous aurons encore beaucoup à dire dans ce livre ; aussi ne parlerons-nous ici que de leur personnalité générale à tous deux. Ils étaient très différents. Mozart était un fruit de serre. Et ce qu'il y a de plus prodigieux, chez l'enfant prodige que fut Mozart, c'est qu'il soit devenu, au terme de sa croissance, le grand et harmonieux créateur qu'il a été. Haydn n'était rien moins qu'un enfant prodige et ce qu'il y a de plus prodigieux, chez lui, c'est que l'enfant de chœur, souvent rossé, de Saint-Étienne, que le laquais de Niccolò Porpora, que le modeste et pauvre compositeur réduit, à Vienne, à des travaux de circonstance, ne soit pas devenu un musicien « au cachet » ou, en mettant les choses au mieux, chef de chœur d'une des nombreuses églises de Vienne, mais le grand Haydn. Mozart avait connu en France, en Angleterre, en Italie, mille impulsions musicales ; Haydn, lui, quitte Vienne pour tomber d'abord dans une campagne retirée de Basse-Autriche ; puis, d'une bourgade de Bohême, il émigre dans une autre, en Hongrie, d'où il ne sort que rarement : les visites à Vienne font pour lui figure de véritables événements. Haydn tire tout de lui-même. Il devient « original » bien avant que les « génies originaux » ne fassent leur apparition dans la poésie de l'époque.

Mozart, donc, doit s'expliquer avec l'« originalité » de Haydn, lui, le plus grand maître du style, ou plutôt de tous les styles musicaux. Or qui dit originalité dit absence de style. Chez Haydn, cela ne consiste pas à jeter dans sa musique la matière brute de ce que nous appelons le folklore, mais à montrer, dans son invention, une insouciance toute populaire. C'est un révolutionnaire. Ses pre-

miers quatuors, op. 1, 2 et 3¹, prouvent qu'il a très bien connu le charme et la suavité de l'art mélodique italien ; mais, avec le temps, il renonce aux galanteries. La musique de chambre et la musique symphonique italiennes, elles aussi, s'étaient vues envahies, depuis Pergolèse, par un esprit bouffe ; mais ce goût du trait d'esprit, qui est encore une forme de « galanterie », Haydn s'y oppose et le remplace par son propre esprit, gaillard, sain, jovial et pourtant plein de finesse. Son menuet n'est pas coquet, mais rustique, vigoureux, naturel. La musique y sort de son cadre stylistique, parfois à grand bruit. Cela, nombre de ses contemporains lui en ont énormément voulu, notamment les Berlinoises, qui l'accusaient de « dégrader l'Art » et allaient jusqu'à le traiter d'« amuseur ». Ce qui fâchait Haydn, mais ne l'empêchait pas de poursuivre son chemin.

De la part de Haydn, Mozart ne se formalisa de rien, étant lui-même trop Allemand du Sud pour ne pas comprendre le superbe dédain de Haydn pour le « style » et pour le goût de l'époque ; mais il n'adopta, de sa part, que ce qui était conforme à sa propre nature musicale. Il ne fait pas œuvre de révolutionnaire, mais de réalisateur. Nous verrons plus tard, dans un chapitre spécial, quelle différence présente, chez les deux musiciens, la notion de tonalité : pour Mozart, le cycle des tonalités « possibles » est beaucoup plus restreint que pour Haydn, mais ces quelques tonalités sont des domaines beaucoup plus vastes, plus riches, plus fertiles, aux limites beaucoup plus étendues. Ce qui pourtant n'empêche pas Mozart de montrer une plus grande hardiesse et une plus grande sensibilité harmoniques : Haydn a bien à sa disposition les sept couleurs de l'arc-en-ciel, mais il ne possède point la palette chatoyante de Mozart. Haydn est un amant de la nature ; il cherche ses inspirations en se donnant du mouvement en plein air ; il observe les paysans pendant leurs réjouissances ; la *Création* et les *Saisons* sont pleines d'observations et d'impressions que seul un campagnard peut éprouver. Jamais Mozart n'aurait pu écrire deux

1. Il est désormais établi que les quatuors op. 3, longtemps attribués à Haydn, sont en réalité l'œuvre d'un moine bénédictin, le Père Romanus Hoffstetter. (N.d.T.)

œuvres comme celles-là. C'est, nous l'avons déjà dit plus haut, un homme d'« intérieur » et sa musique ne doit son inspiration qu'à la musique elle-même. C'est un art « filtré », décanté ; un art qui spiritualise le concret et concrétise le spirituel. Le contact de Haydn ne fait qu'en accentuer le caractère mozartien.

Ainsi donc, Mozart n'a pas été compris de ses contemporains, alors que Haydn, également méconnu à maints égards, a vécu assez longtemps pour connaître le triomphe et la popularité. Nous en avons la preuve dans l'*Ancien Dictionnaire (Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, 2 vol., 1790 et 1792)* de Ernst Ludwig Gerber, homme intelligent et bienveillant, musicien de la chambre et organiste de la cour du prince de Schwarzburg-Sonderhausen. Il vante les mérites symphoniques de Haydn en termes fort élogieux : « Tout parle lorsqu'il met son orchestre en mouvement. Une voix qui, dans les œuvres d'autres compositeurs, fait seulement figure de remplissage insignifiant, devient souvent chez lui la partie principale, prépondérante. Tous les artifices de l'harmonie, même ceux des vieux contrepontistes de l'âge gothique, il les a à sa disposition. Mais, au lieu de leur allure guindée d'antan, ils prennent un tour aimable dès qu'il les accommode pour notre oreille. Il possède l'art rare de nous donner l'impression que sa musique, le plus souvent, nous est déjà familière. Ce qui, en dépit de tous les artifices contrapuntiques qui s'y trouvent, le rend populaire et le fait apprécier de tous les amateurs... » Mozart, par contre, n'est malheureusement pas « populaire ». Même par son jeu de pianiste ou par ses compositions pour le piano, Mozart n'obtient pas la palme. Le successeur du plus grand maître contemporain du piano, Gerber le voit en son compatriote Johann Wilhelm Hässler, talent aimable, mais qu'il convient aussi peu de comparer à Mozart que, par exemple, Czerny à Beethoven. Il n'est pas sans attrait de commencer par entendre le jugement intègre porté par Mozart lui-même sur Hässler, qu'il rencontra chez l'ambassadeur de Russie à Dresde au cours de son voyage à Berlin au printemps de 1789 (16 avril) :

« ... Maintenant, tu sauras qu'il y a ici un certain Hässler (organiste d'Erfurt), qui était aussi de la compagnie ; ... c'est

un élève d'un élève de Bach... Sa force est l'orgue et le piano (clavicorde). — Les gens d'ici s'imaginent, parce que je viens de Vienne, que je ne connais pas du tout ce style et cette façon de jouer... Je m'assis donc à l'orgue et jouai. — Le prince Lichnowsky, qui connaît bien Hässler, lui persuada avec bien de la peine de jouer à son tour... La force de ce Hässler, pour l'orgue, est dans le jeu des pieds, qui n'est d'ailleurs pas un art si considérable, les pédales, ici, étant graduées. Du reste, il s'est borné à apprendre par cœur des harmonies et des modulations du vieux Sébastien Bach et n'est pas en état de poursuivre régulièrement une fugue... Il n'a pas un jeu solide... et, par conséquent, il est encore loin d'un Albrechtsberger. — Après quoi, on décida de retourner à l'ambassade de Russie, afin que Hässler pût m'entendre sur le forte-piano ; ... et il joua aussi. — Or, sur le forte-piano, je trouve la Auernhammer bien aussi forte : tu peux te figurer que son prestige a pas mal baissé pour moi... »

Maintenant, que l'on compare avec l'opinion de Gerber : « Hässler (Joh. Wilhelm), directeur de la musique au concert et organiste de l'église des Dominicains d'Erfurt, est né en cette ville le 29 mars 1747. Ce compatriote dont je suis fier est présentement, sans conteste, l'un de nos plus grands et de nos meilleurs pianistes et organistes d'Allemagne. L'habileté avec laquelle il exécute non seulement ses propres œuvres mais encore déchiffre à vue, sans la moindre préparation, n'importe quelle autre composition, est proprement étonnante. C'est un plaisir plus grand encore de l'entendre, au piano ou à l'orgue, s'abandonner complètement au feu de sa *fantaisie* et entraîner ses auditeurs, au moyen d'une variété infinie de *figures*, d'effets imitatifs, de *passages*, à travers tout l'immense champ de l'harmonie. L'esprit qu'il déploie, sa flamme et la force illimitée de ses deux mains sur toute l'étendue du clavier sont alors incomparables. A tout cet art il allie, aux deux mains, une netteté et une précision d'expression qui mettent en valeur, par l'accentuation de certaines notes, jusqu'aux moindres traits. Mais, si grande que soit l'activité de ses doigts sur les touches et si puissants que soient le plus souvent les sons qu'il tire des instruments, il sait pourtant surprendre aussi agréablement l'auditeur par une voix de ténor douce et

tendre; il ne se contente pas de la faire entendre en s'accompagnant au piano, mais il est également capable de tenir des rôles entiers, de la façon la plus touchante, et avec la plus grande rigueur d'expression.

Son mérite ne s'arrête pas encore là. Même ceux qui n'ont jamais l'occasion de l'admirer lui-même lorsqu'il joue ne peuvent s'empêcher d'estimer également le compositeur dans ses œuvres. Et sa jeunesse nous permet d'espérer voir un jour compensée en lui la perte de notre grand maître du piano, Emman. Bach. Déjà, dans ses œuvres récentes pour le piano, il unit d'heureuse façon la manière de Bach à celle de Haydn. Comment, s'il continue ainsi, ses compositions pour piano pourraient-elles ne pas satisfaire entièrement les vrais amateurs de musique, et particulièrement de piano ? »

Mozart, au contraire, suit, selon Gerber, une route dange-reuse :

« Ce grand maître, grâce à sa précoce connaissance de l'harmonie, s'est familiarisé si profondément et si intimement avec cette science qu'il est difficile à une oreille non exercée de le suivre dans ses œuvres. Même des auditeurs plus exercés sont obligés d'entendre ses compositions plusieurs fois. Heureusement pour lui, il était encore jeune lorsque les muses aimables et badines de Vienne ont achevé de le former ; sinon, il pourrait facilement connaître le sort du grand Friedemann Bach : bien rares étaient en effet, parmi le commun des mortels, ceux qui étaient capables de suivre son vol. Inutile de rappeler, au reste, qu'il est toujours au nombre de nos meilleurs et de nos plus habiles pianistes actuellement vivants. »

Voilà ce que l'on imprime en 1790, un an avant la mort de Mozart, voilà ce qu'écrit un homme qui s'y connaît en musique ! Passe encore pour les autres contemporains, sinon pour les Viennois, car ils ne connaissaient guère les œuvres décisives de Mozart ; ainsi, de ses concertos pour piano, seuls quelques-uns ont conquis une certaine renommée du vivant de Mozart. Il faut sa mort prématurée et le succès croissant de la *Flûte enchantée* (succès dont on trouve le reflet dans *Hermann et Dorothee* de Goethe) et de *Don Giovanni* pour permettre à ses œuvres instrumentales d'être appréciées. Aussi l'article « Mozart », dans le *Nouveau*

Dictionnaire de Gerber (*Neues historich-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 vol., 1812-1814), rend-il un tout autre son que celui de l'*Ancien Dictionnaire*, encore que Mozart y fasse toujours figure de révolutionnaire :

« Cette supériorité, Mozart la devait d'une part à son extrême sensibilité, d'autre part au talent musical extraordinaire qu'il avait reçu en naissant. Grâce à ces dons naturels et à l'étude inlassable à laquelle il se livrait, tant à son piano qu'à sa table de travail, il finit par développer en lui une faculté d'invention considérable et inépuisable, tout en acquérant une habileté pour laquelle nulle difficulté n'existait plus. Ainsi s'explique la hardiesse qui lui permit de superposer et d'entremêler la trame de mélodies rares, de créer de nouvelles harmonies et de répandre sur sa musique un charme si puissant qu'il donne l'impression d'avoir, en l'espace de quelques années, hâté de plus d'un demi-siècle l'évolution du goût musical. Cette faculté d'invention et cette virtuosité extraordinaire l'élevèrent bien au-dessus du banal, jusqu'aux mélodies et harmonies les plus rares et celles-ci, grâce au profond discernement qui avait présidé à leur emploi, ne manquèrent jamais d'exercer un effet considérable et profond. Sa richesse d'invention se reflétait aussi d'une façon charmante dans l'éclat et dans la vivante floraison qui embellissent les parties instrumentales de ses œuvres vocales, où sa musique se montre toujours empreinte d'une profonde réflexion et très caractéristique.

On peut à peine s'empêcher de faire cette remarque, apparemment paradoxale, que Mozart est apparu trop tôt et qu'il a disparu trop tôt. Il est mort sans avoir eu le temps de nous montrer, dans la perfection de leur épanouissement, toutes les beautés que recélaient, pour ainsi dire, les plis de son génie ; ... et cependant, ce qu'il nous a donné pendant son bref séjour ici-bas était assez grand et assez sublime pour toucher, le plus souvent, aux régions où cesse l'entendement. Il passa, à l'horizon du monde musical, ainsi qu'un météore à l'apparition duquel nous n'étions pas encore préparés ; nous en étions encore à gravir les montagnes qui nous retardaient dans notre carrière musicale lorsque, les franchissant d'un pas de géant, il nous laissait en arrière et nous montrait déjà, pour ainsi dire, de loin, la perfection

vers laquelle, en proie à la vague attente de l'avenir, nous nous efforçons encore, sur le lent chemin de la nature. Les perfections et les beautés que nous faisaient ressentir ses chefs-d'œuvre exerçaient un tel charme et éveillaient un tel enthousiasme qu'elles gâtaient presque notre goût, nous rendant difficiles pour d'autres musiciens de moindre génie; et plus d'un, dans son enthousiasme, en venait à oublier ce que Hasse, Graun, Hiller, Benda, Schulz et d'autres maîtres avaient produit de grand et d'estimable dans leur genre. Ces artistes avançaient encore tranquillement, avec application et courage, sur le chemin sûr et rectiligne de l'art et ils approchaient de leur perfection, selon les lois de la nature, lentement, il est vrai, mais avec d'autant plus de sécurité et d'efficacité, quand, soudain, Mozart apparut, produisant, par l'envolée de son génie, une révolution générale du goût artistique. Grâce à un pouvoir d'invention qui, pour résumer en une image l'ensemble des impressions composant une situation, poursuit chaque impression jusqu'en celle de ses nuances échappant le plus à l'attention, soutenu par un génie qui ordonnait ces images et auquel une connaissance pratique de son art et une habileté universelle conféraient une maîtrise capable d'embrasser d'un seul coup d'œil toute l'étendue de l'échelle sonore pour représenter les images aussi parfaitement que son sentiment ou son imagination les lui inspiraient, grâce à toutes ces ressources, dis-je, il produisit des chefs-d'œuvre qui semblaient s'écarter considérablement de tous ceux où l'on avait, jusqu'alors, vu et entendu l'application pratique des lois de l'art. Il y régnait une richesse d'invention, une plénitude et une force de représentation dont bien peu seulement étaient capables d'expliquer et d'analyser, selon les règles de l'art, une beauté que la plupart se contentaient de sentir. » Il est cependant un autre témoignage de la présomption des contemporains, particulièrement des Berlinoises, qui ne devrait être absent de nulle biographie; c'est la déclaration d'un anonyme auquel un compte rendu enthousiaste de *Don Giovanni*, paru dans le *Musikalisches Wochenblatt* de 1792 sous la signature de Bernhard Anselm Weber, inspira la critique suivante : « Le jugement qu'il porte sur le *Don Juan* de Mozard (sic) est exagéré et partial

au dernier degré. Personne ne méconnaîtra que Mozart fut un homme de grand talent et un compositeur expérimenté, fécond et agréable. Mais je n'ai encore vu nul connaisseur sérieux, en matière d'art, le tenir pour un musicien correct, encore moins pour un musicien achevé; à plus forte raison nul critique de bon goût ne le tiendra-t-il pour un compositeur délicat et doué du sens juste de la poésie. »

Les fragments de Mozart et le processus de la création mozartienne

A l'habitude ou à la prédilection de Mozart à se servir d'un « tremplin » est lié le fait qu'il existe tant de fragments et d'« incipit » de sa main... faible partie seulement, sans doute, de tous ceux qu'il a écrits, mais dont le nombre dépasse pourtant la centaine. Ces fragments ont été l'objet de bien des contre-sens. Ceux-ci commencent avec Constance, la veuve de Mozart; selon elle, Mozart y avait noté, en vue de les utiliser ultérieurement, quantité d'« idées » mélodiques qu'il avait ensuite abandonnées pour telle ou telle raison et il suffisait de confier « à une main habile le soin de les développer et de les achever » pour qu'ils puissent être publiés de façon lucrative.

Certes, il existe toute une série d'œuvres de Mozart que des raisons indépendantes de sa volonté l'ont purement et simplement empêché de terminer. L'exemple le plus connu est le *Requiem*, qu'un cas de force majeure, sa propre mort, ne lui permit pas d'achever. Un autre exemple déplorable est la grande Messe en ut mineur dont l'inachèvement peut être expliqué par plusieurs raisons : elle devait son existence à la promesse formulée par Mozart de faire exécuter une messe le jour où il aurait le bonheur d'épouser sa chère Constance... et, maintenant, son vœu était *réalisé*. Sa composition, d'autre part, se plaçait à l'époque où Mozart commençait à s'intéresser à la franc-maçonnerie; et elle se plaçait aussi à une période de crise dans sa production, entre 1782 et 1784. Il n'est pas de période où les fragments s'accumulent en aussi grand nombre que pendant ces

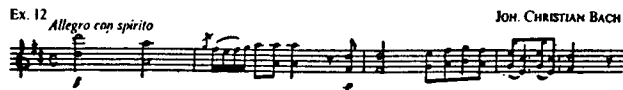
années-là : débuts de fugues et de fugatos, d'essais contrapuntiques. Il en sera question dans un chapitre spécial.

Mais il est aussi suffisamment d'exemples d'œuvres « galantes » que Mozart a abandonnées, n'ayant plus sujet de les achever lorsque les conjonctures extérieures qui avaient présidé à leur naissance cessaient d'être réalisées. L'exemple le plus affligeant est celui de la Sinfonia concertante pour violon, alto, violoncelle et orchestre (K. 320e = K. Suppl. 304), probablement projetée pour trois musiciens de l'orchestre de Mannheim-Munich, qui, vers 1779, ne se trouvaient plus réunis. Il en va de même du concerto pour piano et violon (K. 315f = K. Suppl. 56), commencé en novembre 1778 en vue de le jouer lui-même avec le violoniste Fränzl; mais comme, quelques semaines plus tard, l'orchestre de Mannheim n'existait plus, l'œuvre est demeurée ce que les Allemands appellent un « torse » — magnifique, il est vrai. Pourquoi Mozart n'a pas terminé l'*Ode sur Gibraltar* (K. 386d = K. Suppl. 25), nous le savons déjà : il ne parvenait pas à revêtir de sa musique ce texte « outré et ampoulé ».

Mais la plupart des « incipit » de Mozart sont comme des « trempins », on dirait qu'il y « prend son élan ». Fait caractéristique, nous n'en possédons que relativement peu datant des vingt premières années de sa production. C'est qu'alors il se sert, pour se « lancer », des œuvres d'autres musiciens, sans compter que son père, en bon pédagogue, l'avait habitué en outre à achever un travail commencé. Le début d'une œuvre lui suffit : pour le développement approprié, le « fil » des idées, son imagination s'en charge et son goût a vite fait de déterminer le caractère à donner aux autres mouvements. Ainsi, dans la sonate concertante pour deux pianos (K. 448)



Mozart s'est, sans aucun doute, souvenu du début du concerto pour piano op. XIII, n° 2 de Jean-Christien Bach, publié en 1777 :



Le fait, précisément, qu'il évite ici le dualisme que montre, chez Bach, le début du thème, opposant le *forte* au *piano* — dualisme qu'il affectionne fort lui-même à l'ordinaire — prouve le rapport des deux œuvres. (Que l'on songe, par exemple, au début du thème de la sonate pour piano K. 309, de novembre 1777!) Ou encore que l'on se rappelle le concerto pour violon en Ré majeur (K. 218) et le rapport qu'il montre avec un concerto pour violon, également en Ré majeur, de Boccherini, que Mozart doit avoir entendu interpréter à Florence par son jeune ami Thomas Linley! Les thèmes, ainsi que maint détail de l'accompagnement, continuent à agir dans le subconscient de Mozart, pour ressusciter cinq ans plus tard en son esprit. L'exemple le plus connu, le plus célèbre, est le thème fugué de l'ouverture de la *Flûte enchantée*, que Mozart a dû entendre lors de la joute musicale qui se déroula entre Clementi et lui-même, en décembre 1781 ou janvier 1782, à la Hofburg de Vienne, en présence de l'empereur. (Il pouvait également, il est vrai, avoir gardé le souvenir d'un quatuor du *Barone di Torreforte* de Piccini, cité par A. della Corte — *Piccini*, Bari, 1928, p. 54) Mozart lui-même rapporte (16 janvier), que Clementi, qui devait commencer, « préluda et joua une sonate ». Et Clementi confirme ce rapport dans la première édition de sa sonate : « Cette sonata, avec la toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa Majesté Joseph II en 1781, Mozart étant présent¹ » et il marque sa priorité, dans les éditions ultérieures, non sans amertume : « tulit alter honores ». Or, en l'occurrence, Mozart ne s'est pas borné, à beaucoup près, à utiliser le début du premier mouvement de Clementi, preuve de l'attention qu'il y avait apportée et de

1. En français dans l'original. (N.d.T.)

la fidélité de sa mémoire ; et cependant on trouverait peu d'exemples plus propres que ce « plagiat » de Mozart à démontrer l'inanité de la notion même de plagiat. Car ce qui, chez Clementi, n'est rien de plus qu'une idée remarquable, — remarquable aussi du point de vue historique, son thème étant le vestige d'un thème de « canzon francese », — se gonfle de substance, chez Mozart, acquiert, grâce au traitement polyphonique qu'il subit, une valeur hautement symbolique et se hausse jusqu'à l'éternité.

Mais, en général, à mesure que Mozart avance en âge, au cours des dix dernières années de sa vie et de sa production, ce sont davantage ses propres idées qui lui servent de « tremplin ». Il les note ; il commence une œuvre ou un mouvement, mais bientôt son travail cesse de le satisfaire, parfois même alors qu'il est encore en train d'écrire ; tantôt c'est au bout de 16 ou 32 mesures, tantôt ce n'est qu'au bout de 100 ou davantage. Nulle occasion ne nous permet mieux de surprendre le secret de sa création — secret, au fond, impénétrable et qui le restera à jamais. Naturellement, Mozart a aussi apporté des changements plus ou moins grands à des compositions achevées. Ceux-ci abondent particulièrement dans les six quatuors à cordes dédiés à Haydn et ils n'apparaissent pas seulement dans les nombreuses corrections des manuscrits, mais encore dans les parties gravées — et tous sont dus à Mozart lui-même. Parmi les corrections de Mozart, il en est de fort célèbres : ainsi, dans l'air de Donna Anna « Or sai chi l'onore... », le coup de maître par lequel, en intervertissant deux notes, Mozart a transformé une expression conventionnelle en une farouche menace ; ou encore, dans le finale du quintette en Ré majeur (K. 593), la légère retouche à laquelle le thème, gamme chromatique descendante, à l'origine, doit tout son naturel et son charme.

Mais ce sont là des traits que l'on trouve chez n'importe quel compositeur. Seuls Mozart et Beethoven se distinguent, en outre, par leur façon de procéder. Pour Beethoven, il est presque de règle qu'il ne soit pas satisfait de la première forme sous laquelle un motif ou un thème se présente à son esprit. L'exemple le plus caractéristique est le début du cycle de lieder *A la bien-aimée lointaine*, où ce

n'est qu'au prix de remaniements infinis que le thème a acquis la forme achevée que nous lui connaissons. Le plus souvent, la première idée semble à Beethoven trop simple, trop grossière, comme un bloc à demi façonné seulement et qui a besoin d'être encore travaillé, poli, ciselé, pour que les traits acquièrent tout leur caractère, toute leur expression. Chez Mozart, il en va autrement. Lorsqu'il a commencé un mouvement dont l'invention est sur un plan trop bas, pour ainsi dire, il ne s'attarde pas à triturer son thème, mais il recommence sur un plan plus élevé. Parfois, il s'aperçoit de sa méprise dès la première mesure, comme, par exemple, dans le mouvement lent du quatuor en ré mineur (K. 421), où il débute :

Ex. 13



pour reprendre aussitôt :

Ex. 14



Tout ce qui subsiste, c'est la mesure, le ton et l'homophonie initiale. Ce sont surtout les quatuors qui offrent d'autres exemples de ce genre. Mais c'est dans les concertos pour piano que les rapports entre « idée première » et forme définitive prennent une importance toute particulière. Pour le larghetto du concerto en ut mineur (K. 491), Mozart avait, à l'origine, commencé ainsi :

Ex. 15

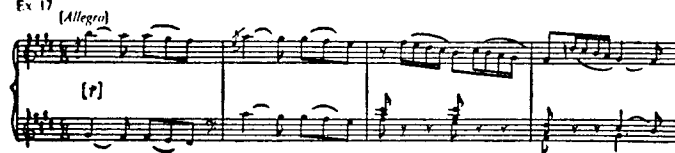


Ce début ne le satisfait pas, il faut une idée plus simple, plus calme, mieux posée, pour contrebalancer la puissance, le caractère démoniaque des mouvements extrêmes :



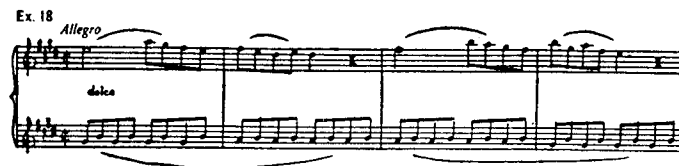
Parfois aussi, il faut longtemps à Mozart pour se rendre compte de son « erreur ». Dans le trio avec piano en Mi majeur (K. 542), il commence ainsi le finale :

Ex. 17



et il le développe pendant 65 mesures. Il s'y reprend à deux fois et arrive à un fugato, avant de s'apercevoir que le mouvement prend une allure trop inquiète, trop peu conclusive et trop peu en accord avec le reste de l'œuvre ; et, sans même prendre le temps de biffer d'abord un travail si bien avancé, il recommence tout :

Ex. 18



avec un thème presque naïf, mais dont le développement confère à l'œuvre sa stabilité, son unité. Le plus souvent, chez Beethoven, la seconde et la troisième idée témoignent d'un plus grand raffinement, d'une complexité accrue ; chez

Mozart, elle témoigne presque toujours d'une plus grande simplicité. Il est aussi des cas, à vrai dire, où il semble abandonner une œuvre à l'état fragmentaire en vue de la reprendre et de l'achever plus tard, à un moment plus favorable. C'est, semble-t-il, le cas du trio à cordes en Sol majeur (K. 562e = K. Suppl. 66), qu'il a mené jusqu'au milieu du développement. Pour nous, c'est le début d'un chef-d'œuvre, et nous ne comprenons pas que Mozart ne soit pas parvenu à l'achever, ce qui, pour lui, eût été l'affaire de quelques heures. Mais il est vraisemblable qu'il l'a abandonné au profit du Divertimento en Mi bémol majeur (K. 563), l'une de ses œuvres les plus magnifiques : — dès lors, il lui semblait de trop faible envergure et il avait dit tout ce qu'il avait à confier à cette forme musicale et à cette formation instrumentale.

Une fois que Mozart a trouvé le début qui convient à une œuvre, il est sûr de la bien continuer et de la bien terminer. Une « idée » — point n'est besoin, pensons-nous, de préciser que nous entendons par là une idée *musicale* et non un « programme » — une idée d'ensemble de l'œuvre est présente à son esprit, mi-consciemment, mi-inconsciemment, qu'il s'agisse d'une sonate, d'une messe ou d'un opéra. L'unité d'une œuvre de Mozart ne relève pas d'un programme, elle est d'ordre musical. Et une sonate, un quatuor, une symphonie ne sont pas, chez lui, un assemblage de mouvements isolés, mais forment un tout uni par une loi secrète à laquelle notre sentiment souscrit immédiatement. On ne voit jamais Mozart mettre des mouvements à la place les uns des autres, comme le fait par exemple Beethoven dans la *Sonate à Kreutzer*, dont le finale faisait partie, à l'origine, d'une autre sonate en La (op. 30) et dont les variations proviennent également d'une tout autre région que l'incomparable premier mouvement. On ne voit jamais non plus Mozart, comme Beethoven dans la *Sonate à Waldstein*, emprunter le second mouvement d'une sonate pour le publier, isolé, sous forme d'*Andante favori*. (Nous ne voulons du reste pas dire par là que ce ne soit pas à son nouveau second mouvement que la *Sonate à Waldstein* doive sa puissante unité, sa perfection interne.) Seul le menuet en Ré majeur (K. 355), qui fait vraiment figure d'enfant perdu

dans l'œuvre de Mozart, pourrait avoir été, à l'origine, le troisième mouvement de sa dernière sonate pour piano (K. 576) et — qui sait ? — peut-être vraiment sans trio.

Cependant, de tout ce qui fait le mystère des œuvres instrumentales de Mozart, la plus grande part tient à l'unité interne de chaque mouvement pris isolément, à ce que Léopold a appelé « il filo », le « fil », la succession et l'enchaînement des idées. Cet enchaînement est moins ostensible que chez la plupart des autres grands musiciens, comme Beethoven, par exemple, qui opère bien plus que Mozart par contrastes et dont les mouvements, considérés en soi ou dans leur succession, procèdent beaucoup plus souvent d'un motif unique. Et pourtant Beethoven, et aussi son prédécesseur Haydn — tous deux révolutionnaires en un certain sens — avaient, bien plus que Mozart, besoin de donner à leurs œuvres une unité visible, dont il fût aisé de faire la preuve — il fallait que leur œuvre pût se justifier par elle-même. Mozart, lui, était traditionaliste. On ne le comprend pas tout à fait, on ne comprend pas tout à fait sa grâce, son humour, sa hardiesse si l'on ignore les liens qui l'unissent à la tradition, si l'on ignore quand il la suit, quand il joue avec elle, quand il s'en écarte. Tant sur le plan historique que sur le plan individuel, en sa qualité d'artiste, il est heureux qu'il puisse encore se mouvoir dans les limites d'un cadre donné, qu'il utilise des formes organiques — et non arbitrairement créées, des formes représentant l'aboutissement d'une évolution naturelle — et non le résultat d'une croissance forcée. Un air est un air ; une sonate, une sonate ; un mouvement de sonate obéit à une loi déterminée, et cette loi, Mozart ne l'enfreindra jamais. Selon les instruments auxquels il est fait appel, les formes se distinguent : jamais un concerto pour piano n'aura plus, ni moins de trois mouvements, tout de même qu'un quatuor ou qu'un quintette à cordes, pour être complets, ne peuvent avoir, eux, que quatre mouvements, dont un minuetto, et un seulement, alors qu'un divertimento en comprend deux. Pourquoi ne pas utiliser ces données, pourquoi renverser ces barrières, alors qu'on peut se mouvoir librement dans leurs limites ? Il faut commencer par avoir la connaissance et le sentiment de ces données pour se rendre compte de l'« ori-

ginalité » — et c'est en ce sens qu'il est permis de parler d'originalité — de la personnalité, de la hardiesse de Mozart.

Chacune des œuvres instrumentales de la maturité de Mozart — et combien tôt il y parvient, à cette maturité ! — pourrait servir d'exemple ; mais nous en choisirons une parmi les plus modestes d'apparence, la sonate pour piano K. 332, composée à Paris pendant l'été de 1778, et familière à tous les jeunes pianistes :



L'un des musiciens qui, après une période où l'œuvre musicale était, en Allemagne, prétexte à « poésie », ont recommencé à parler vraiment *musique*, j'ai nommé Auguste Halm, a parlé de ce thème ; après lui avoir reproché son « manque de volonté », à vrai dire, mais en le rangeant, cependant, parmi la « bonne musique », il s'exprime en ces termes : (*Von zwei Kulturen der Musik*, 1913, p. 224) :

« Il est joli, d'une grâce discrète et délicate. Il a exactement conscience de ce qu'il vaut, il est sans prétentions, et c'est pourquoi il n'est ni emphatique ni creux. Mais, sans rien de nécessaire dans sa structure non plus que dans sa conception, il donne l'impression, avec son mouvement de promenade dans un sens, puis dans l'autre, d'être le fruit du hasard. L'opposition de ce va-et-vient n'aboutit à rien, n'est l'expression ni d'une force dominée, ni d'une force ressentie, ni, par conséquent, d'aucune force, quelle qu'elle soit. »

Mais pourquoi reprocher à Mozart de ne pas inventer de thèmes beethovéniens ? Et pourquoi faut-il qu'un thème soit « conçu dans un souci de nécessité » et puisse « aboutir à quelque chose » ? Le charme de ce début de sonate consiste en ce qu'il n'est pas un début, mais comme un second thème, lyrique et chantant, et comme tombé du ciel.

L'épisode qui lui succède, chant aimable qu'on dirait jailli de la nature, est ponctué de quintes de cors à la main gauche, puis, alors seulement, vient ce que les éditions analytiques appellent l'« épilogue », passage menaçant en ré mineur, plein de la tension propre au mode mineur, d'où le second thème se dégage, telle une lumineuse apparition échappée à la suite d'Ariel. Les trouvailles s'engendrent l'une l'autre ; le développement reprend avec une nouvelle idée, « athématique », et la récapitulation voit se répéter toute cette suite « dénuée de force », paraît-il, sur un nouveau plan dont la grâce nous transporte. L'analyse est impuissante à décrire le bouquet que composent, comme autant de fleurs, toutes les mélodies de ce mouvement, mais chacun sentira combien elles sont naturelles, nécessaires, sans rien de « forcé ». C'est en vain également qu'on chercherait ici un modèle, car on n'en trouverait point, ni en Allemagne, ni en Italie, ni à Paris ; pas plus chez Philipp-Emanuel que chez Jean-Christophe Bach ou Wagenseil, pas plus chez Rutini ou Galuppi que chez Schobert ou Raupach. Au reste, Beethoven a été le premier à éprouver profondément le charme de ce début immatériel et à l'utiliser à sa manière, jusqu'à ses derniers jours : dans le premier mouvement de la *Sonate à Waldstein* ; dans la sonate en Mi bémol majeur, op. 31, n° 3 ; dans la sonate en La majeur, op. 101, qui ouvre le cycle des cinq « *Dernières Sonates* ».

Tel est le *fil*, le *fil* que Mozart suit et qui dépend si étroitement de la justesse du début : il faut que le début soit « à la hauteur ». Tel est le *fil* que Mozart a en tête, avant de noter une œuvre par écrit : tous les témoins extérieurs de sa création s'accordent à rapporter qu'il mettait une composition sur le papier comme on écrit une lettre ; nul dérangement, nulle interruption ne le troublait, la mise par écrit, la « fixation » n'étant pour lui qu'un acte machinal, consistant purement et simplement à noter une œuvre entièrement achevée. Il est facile de suivre la méthode de Mozart pendant ce travail, grâce à la fréquence avec laquelle il retailait ses plumes d'oie et au changement de couleur de son encre qui, il est aisé de le voir, s'épaississait rapidement et devait être éclaircie ou renouvelée très souvent. Jamais, dans un mouvement, Mozart ne note des fragments ou des

sections dont il termine aussitôt toutes les parties, mais il note toujours un *tout* complet. Esquisse et mise au net se confondent en une seule et même rédaction, on ne trouve pas de brouillons chez Mozart. Dans le cas d'une partition d'opéra, par exemple, — et non point seulement dans le cas d'un air, d'un petit ensemble, d'un quatuor ou d'un sextuor, mais même s'il s'agit d'un long finale — il note de bout en bout la partie de premier violon, les voix et la basse; c'est alors seulement qu'il écrit les parties secondaires, et l'on peut, en le suivant pas à pas, constater que, même dans ce travail à demi machinal, le plaisir qu'il trouve à inventer un détail, son goût de la « trouvaille », ne l'abandonne jamais. (Naturellement, si des instruments à vent apparaissent à l'orchestre sous forme concertante, leurs parties sont notées, elles aussi, au cours du premier stade rédactionnel.) Dans une œuvre de musique de chambre, une symphonie, il commence par noter les parties principales, les fils mélodiques, du début à la fin, il saute, pour ainsi dire, de portée en portée, et ce n'est qu'au cours du second stade de son travail qu'il remplit les vides laissés dans telle ou telle partie en « passant » ou en « dépassant » les phrases déjà écrites.

Le premier stade de cette fixation, il veut, il est vrai, l'accomplir sans que rien entrave sa pensée... car il est bien certain qu'il y a, dans le premier et dans le dernier mouvement d'une sonate, des passages que même un Mozart ne peut expédier aussi facilement qu'on écrit une lettre. Dans la forme sonate, ce sont les développements et, dans le dernier mouvement, lorsqu'il est en forme de rondo, les passages d'une polyphonie complexe, d'où le thème du rondo doit se dégager en produisant un effet de surprise accru. Le jour où tous les fragments de compositions instrumentales de Mozart seront publiés, on se rendra compte que la plupart s'arrêtent *avant* le développement, (comme c'est le cas du K. 514a = K. Suppl. 80, un quintette à cordes en Si bémol majeur) ou en son milieu, Mozart ayant négligé de préparer l'aplanissement de cette difficulté en esquissant le contrepoint. Aussi, instruit par l'expérience, le prépare-t-il en bien des cas. Seules quelques-unes de ces esquisses sont conservées; mais cela ne prouve pas qu'il n'en existait pas d'autres. Tout récemment encore on en a

retrouvé une où Mozart a préparé la combinaison contrapuntique de l'allegro de la symphonie dite « de Prague », avant de se mettre à copier la partition. S'imagine-t-on réellement qu'un mouvement comme le finale de la symphonie « Jupiter » a pu être mis par écrit non seulement sans que Mozart le préparât par une réflexion approfondie mais encore sans qu'il en notât quelques passages par écrit ? Même ainsi, la part du miracle est encore assez grande.

Mozart a commencé par être un compositeur « galant » et il a eu du mal à s'assimiler le contrepoint. A deux reprises, à l'occasion de la composition de quatuors à cordes, il parle de « travail pénible », donnant ainsi lui-même le démenti aux naïfs qui s'imaginent que ses œuvres se sont faites toutes seules. Mozart et le contrepoint, Mozart et la polyphonie — voilà l'objet d'un chapitre spécial.

Mozart et le contrepoint

Mozart est né au milieu d'une époque « galante » de la musique, époque qui avait rompu avec le passé. Au fond, cette rupture remontait déjà à plus de cent cinquante ans, au moment où tout un groupe d'esthéticiens et de musiciens, dont l'organe était la « Camerata fiorentina », déclara la guerre au contrepoint pour défendre l'intelligibilité des paroles chantées et inaugura une musique vocale et instrumentale « monodique ». On se mit à écrire des cantates et des opéras, des sonates pour solo ou en trio, où la ligne des différentes parties était dictée par un souci *harmonique*. Le principe de la polyphonie avait fait place au principe d'un art concertant. Mais la polyphonie, le contrepoint, la combinaison de voix indépendantes constituent un principe éternel de la musique. On n'abandonne pas l'écriture « fuguée » mais on parle, pour ainsi dire, deux langues, au fond disparates, et ce n'est que vers la fin du xvii^e siècle, que naît un musicien qui opère la fusion intime de la pensée « harmonique » et de la pensée « polyphonique » et qui, grâce à une parfaite connaissance de toutes les lois de l'harmonie, mène la polyphonie à son plus haut degré de perfection : nous avons nommé Jean-Sébastien Bach.

Bach, il est vrai, fut un musicien posthume. Autour de lui, en Allemagne, en Italie, en France, la distinction des styles s'était accomplie depuis longtemps ; le style « galant », homophonique, concertant, l'avait emporté et la polyphonie, le contrepoint sévère ne faisait pas seulement figure de style ancien, mais de style démodé. Polyphonie devient synonyme d'archaïsme. Lorsqu'un compositeur selon le

goût du jour — prenons par exemple Alessandro Scarlatti, un de ceux qui a exercé le plus d'influence — veut écrire une messe, il a le choix entre deux solutions : soit l'écrire tout à fait dans le style « galant » ou tout à fait dans le style « ancien », c'est-à-dire dans le style de l'époque palestrinienne (ou du moins dans ce que le xvii^e et le xviii^e siècle prenaient pour le style palestrinien), soit... mêler les styles, unir la facilité et l'austérité. Quiconque n'écrivait pas pour l'église n'avait nul besoin de cultiver le style sévère sa vie durant ; ainsi Gluck, dont nous ne possédons pas une seule fugue, vocale ou instrumentale ; c'est même à peine s'il usait de ce que nous appelons « imitation libre ». Or, de son point de vue, Gluck n'avait pas tort de ne plus se soucier du style sévère. Car, ce que son temps et son milieu auraient pu lui offrir, ce n'était plus une polyphonie authentique, vivante, mais une création artificielle, le produit d'une science sclérosée puisée dans des manuels, dont le plus célèbre et le plus récent était déjà lui-même le fruit d'une pensée posthume : le *Gradus ad Parnassum* (1725), rédigé sous forme de dialogue (!), de Johann-Joseph Fux, maître de chapelle de la cour impériale. Quelque dix ans plus tard, en 1735 ou 1736, un pauvre musicien de Naples, chétif, infirme, à demi nègre, Pergolèse pour le nommer, écrit ce *duetto spirituale* qui connaît au xviii^e siècle une célébrité et un succès sans précédent, ce *Stabat Mater* qui montre déjà à la perfection le dualisme, la séparation des styles : les strophes de Jacopone da Todi y sont réparties en une douzaine d'airs et de duos ; le plus pur style d'opéra, ou même le style bouffe s'y mêlent à la pauvre et conventionnelle polyphonie de mouvements comme le « Fac, ut ardeat » ou comme l'« Amen » qui suit le « Quando corpus morietur ».

Or cet amalgame de style « galant » et de style « savant » continue à faire autorité pendant tout le xviii^e siècle, et particulièrement en matière de musique sacrée. Naturellement, on écrit encore ça et là, en Allemagne et en Italie, des fugues destinées à tel ou tel instrument ; mais, à vrai dire, à part le discret cantor de Leipzig, ses fils et ses élèves, personne n'a plus conscience de ce que représente l'invention d'un thème de fugue authentique et son développement selon les règles. Mais, en musique sacrée, il était devenu de

tradition de traiter certaines parties ou certaines sections en écriture « polyphonique », « fuguée » ; ainsi, dans la messe, le « Et vitam venturi » et le « Cum sancto spiritu », parfois aussi le « Patrem » ou le « Dona » ; dans le Te Deum, le « In Te Domine speravi », dans la litanie, le « Pignus » ; dans le Magnificat, le « Sicut erat in principio », etc. Quiconque était musicien d'église devait se familiariser avec toutes les formes du « style sévère ».

C'est bien à cet état de choses que répond l'éducation que Léopold donne à son fils. En 1767, il lui fait écrire des *Fugues pour le clavier*, qui sont perdues ; deux ans auparavant, déjà, à Londres, Mozart avait écrit pour le British Museum un petit chœur à quatre voix (K. 20), où l'on peut voir un « souci de polyphonie » : est-il, en effet, preuve meilleure et plus convaincante de la précocité d'un jeune prodige, qu'une composition en écriture polyphonique ? Le *Galimathias musicum* de 1766 se terminait par une fugue dont le thème était emprunté à la chanson *Willem van Nassau* ; mais, détail significatif, il faut que Léopold donne à la fugue en question un sérieux coup de pouce. Dans la cassation en Sol majeur du printemps 1769, Mozart écrit déjà un menuet en forme de canon, dans lequel les basses suivent les cordes avec une mesure de retard : imitation exacte d'un menuet de la symphonie en Sol majeur n° 23, de Haydn, composée en 1764 et que Mozart avait probablement entendue à Vienne :



Et un procédé semblable se retrouve dans le menuet de la symphonie en Sol majeur composée à Salzbourg en juillet 1771 (K. 110), à cette seule différence près que la voix en imitation suit, en canon, à la quinte inférieure ; ce qui, dans la liberté que Mozart apporte au traitement de cette forme, marque déjà un degré supérieur de savoir-faire. Car, entre-temps, Mozart avait eu à se pencher sur un style polyphonique plus ancien, plus sévère, lors de son passage à Bologne et de ses visites au Père Giambattista Martini, au printemps et à l'automne de 1770. Martini lui avait fait écrire, à titre d'exercices, des canons dans le style de ceux, quelque peu fades, qu'il avait lui-même cités en exemple dans son *Histoire de la musique* ; et le vieux Franciscain avait cherché à le familiariser avec un style de polyphonie vocale plus ancien dont il était peut-être le seul, au XVIII^e siècle, à avoir encore une notion complète et exacte. A Florence, après son premier passage à Bologne, Wolfgang avait encore eu l'occasion de faire connaissance, dans un *Stabat Mater* du Marchese di Ligniville, intendant de la musique du grand-duc, du contrepoint le plus solidement charpenté du monde, et son zèle est si ardent, ou l'impression qu'il en reçoit si forte, qu'il ne recopie pas moins de neuf mouvements de l'œuvre ; et, de même dans la *Storia della musica* du Padre Martini, il copie et résout quelques canons posés en problème par l'auteur.

Les exercices que le Père Martini impose à Mozart préparent l'admission de celui-ci, le 10 octobre 1770, à la célèbre Accademia filarmonica de Bologne, admission qui a tant fait couler d'encre. Les conditions d'admission étaient sévères. On soumettait au candidat une pièce de chant grégorien — dans le cas de Mozart, une antienne — pour laquelle il devait composer, en loge, trois voix supérieures dans le style le plus sévère, *in stile osservato*. Or, Mozart en est complètement incapable. Toutes les vantardises de Léopold sur la façon brillante dont Wolfgang aurait résolu le problème se sont révélées comme autant de mensonges. Les archives de l'Accademia filarmonica et du Liceo Musicale de Bologne conservent les trois pièces du procès : le travail primitif de Mozart, fait en loge, le corrigé du Père Martini, et la copie de ce corrigé, de la main de Mozart,

copie qui fut alors soumise au jury. Le verdict, en dépit de ce coup de main donné par le bon Père, n'a rien de glorieux : « En moins d'une heure (Léopold, lui, parle toujours d'une demi-heure) M. Mozart a apporté son essai qui, eu égard aux circonstances particulières, a été jugé suffisant » — « Nel termine di meno d'un'ora ha esso Sr. Mozart portato il suo esperimento, il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente. » Jugement charitable et indulgent, jugement qui témoigne d'un instinct clairvoyant, aussi, et que Mozart a justifié plus tard... — aussi bien, parmi tous ses membres, n'est-il pas de nom dont l'Accademia filarmonica puisse tirer plus de prestige et s'enorgueillir à plus juste titre que celui de Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozart a eu vite fait d'oublier l'expérience de Bologne. Tout ce qui se rattache au style — authentique ou teinté d'archaïsme — du xvi^e siècle, ne parle pas à son cœur : lui, qui était capable d'imiter tous les styles et tous les compositeurs, il n'a jamais éprouvé le besoin d'imiter Palestrina. Tout au moins d'après ce modèle immédiat.

De retour à Salzbourg, après ses voyages en Italie, il cherche à approfondir son style d'église « galant » en étudiant des modèles de contrepoint. Nous en possédons encore la preuve : un cahier de plus de cent cinquante pages, où Mozart a inscrit des œuvres, de style sévère, de deux musiciens salzbourgeois, J.-E. Eberlin et Michael Haydn, telles que messes, parties de messes, motets, offertoires, graduels. Cette conception du style d'église sérieux fait autorité à ses yeux pendant les six ou sept années suivantes ; et, de fait, c'était là une conception qui ne manquait point de dignité, un style à l'harmonie pleine de richesse, truffé d'enseignements, au chromatisme vivant, aux thèmes fugués graves et d'un provincialisme quelque peu prosaïque. Mozart imite l'une de ces dix-neuf pièces, le *Benedixisti Domine* d'Eberlin, et il en développe le thème de la fugue en une œuvre au contrepoint somptueux, l'offertoire *Misericordias Domini*, composé à Munich en janvier ou février 1775, à l'époque de *La Finta Giardiniera*. Aspirant ardemment à quitter Salzbourg, il avait écrit cette pièce pour démontrer à l'Électeur de Bavière ses aptitudes à cultiver aussi le style d'église sévère, et il en envoie la

partition au Père Martini le 5 mars 1775. Le jugement de celui-ci est très caractéristique. Il répond qu'il trouve dans le motet en question tout ce « che richiede la musica moderna, buona armonia, matura modulazione, moderato movimento de' Violini, modulazione delli passi naturale, e buona condotta » — « toutes les qualités que requiert la musique moderne, correction de l'harmonie, richesse de la modulation, etc. » La musica moderna ! Pour l'oreille délicate, et formée aux chefs-d'œuvre polyphoniques du xvi^e siècle, du Père Martini, c'était là de la musique moderne, alors que Mozart croyait avoir composé une musique d'église dans le style ancien authentique. Nul doute qu'il n'ait eu bien de la peine à comprendre tout à fait le jugement du Père Martini ; ou tout au moins qu'il l'ait trouvé bien réticent.

Cette conception de la musique sévère, du style d'église tel qu'il apparaît non seulement dans le *Misericordias*, mais dans toutes les parties « travaillées » des messes, litanies, parties de messes de Mozart, reste la sienne, sans changement, jusqu'aux premières années viennoises. Il pénètre alors dans l'intimité d'un mécène et amateur de musique dont on a beaucoup parlé, le baron Gottfried van Swieten. Fils du médecin ordinaire de l'impératrice, né en 1734, préfet de la Bibliothèque Impériale depuis la fin de 1777, van Swieten a joué un rôle dans la vie des trois musiciens que l'on a appelés les « Classiques Viennois » : il a fait connaître à Beethoven les oratorios de Haendel, il l'a initié aux œuvres de Shakespeare et d'Homère et c'est à lui que Beethoven a dédié sa *Première Symphonie* ; et sans van Swieten, Haydn n'eût composé ni la *Création* ni les *Saisons*. Mais la rencontre de cet homme, objet de tant de controverses, — il est, en tout cas, un point que personne ne conteste, c'est qu'il était terriblement pédant et d'une ladrerie sordide — est d'une importance plus grande encore pour Mozart. Van Swieten avait monté chez lui une musique privée, « qui n'était pas destinée à un auditoire. Elle consistait essentiellement en un trio à cordes, que la présence de Haydn ou de tel autre compositeur transformait, à l'occasion, en quatuor. Les piliers de cette formation étaient Starzer, maître de chapelle de la cour, et Karl von

Kohaut, secrétaire de la cour » (R. Bernhardt, « Gottfried van Swieten », in *Der Bär*, 1930, p. 140). Se joignant à ce cercle, Mozart lui fournissait un double appoint : celui de pianiste et de musicien capable de jouer une partition. On se réunissait chez le baron tous les dimanches entre midi et deux heures et c'est ainsi que Mozart, grâce aux partitions anglaises que van Swieten avait achetées lors de son séjour en Angleterre, en 1768, découvrit *Judas Macchabée*, *Joseph, Samson*, *Le Messie*, *Le Festin d'Alexandre*, *Acis et Galathée*, *l'Ode à Sainte Cécile*, *Héraclès*, *Athalie*, *l'Hymne funèbre*, *le Te Deum* d'Utrecht et d'autres œuvres moins importantes de Haendel — encore qu'il ait dû, dès son enfance, entendre déjà plus d'une des œuvres en question.

C'était là un style qui ne lui était pas inconnu. Aussi la musique d'église de Salzbourg ne lui semble-t-elle pas indigne de ces matinées chez van Swieten. Il prie son père de lui expédier ce cahier contenant des pièces d'Ernst Eberlin et de Michael Haydn dont nous avons déjà parlé (4 janvier 1783) : « ... et puis, il y a aussi les cahiers de contrepoint d'Eberlin, reliés de petit papier bleu, et quelques morceaux de Haydn... » et il invite même instamment Léopold à lui envoyer quelques-unes de ses propres compositions de musique d'église — ce que celui-ci, sachant à quoi s'en tenir sur sa valeur réelle, refuse sagement de faire. Et Mozart de lui répondre (12 avril 1783) : « ... quand il fera plus chaud, je vous prierai de fouiller un peu sous notre toit, pour nous envoyer quelque chose de votre musique d'église... Vous n'avez aucune raison d'en rougir... Le baron van Suiten (sic), et Starzer, savent aussi bien que vous et moi que le *gusto* change toujours... et même que cette transformation du goût s'est malheureusement étendue jusque dans la musique d'église, ce qui ne devrait pas être, — mais d'où il s'ensuit aussi que l'on ne trouve la vraie musique d'église que... sous le toit... et presque mangée des vers. » Mais ce ne sont que paroles de politesse. Dès le 20 avril 1782, en effet, il avait écrit à son père : « ... si papa n'a pas encore fait copier les œuvres d'Eberlin, j'en suis tout à fait aise... Je les ai eues sous main, et... j'ai malheureusement constaté (car je n'avais plus été capable de m'en souvenir), qu'elles sont... par trop médiocres et ne méritent

vraiment pas de prendre place entre celles de Haendel et de Bach. Tout mon respect pour ses compositions à quatre voix ; mais ses fugues pour piano ne sont que versets tirés en longueur... »

« Bach et Haendel »... Nous y voilà ! Voilà les noms décisifs ! Encore Haendel n'est-il cité que par souci « historique ». Le grand événement pour Mozart, vers 1782, c'est la découverte de *Bach*. Le 10 avril de cette même année, après avoir demandé à son père de lui envoyer les toccatas et fugues d'Eberlin déjà mentionnées, ainsi que six fugues de Haendel que les Mozart avaient également chez eux, il lui écrit : « ... je vais tous les dimanches, à midi, chez le baron van Swieten... et l'on n'y joue que du Haendel et du Bach... Je suis en train de me faire une collection des fugues de Bach, aussi bien de Sébastien que d'Emmanuel et de Friedemann et puis aussi de celles de Haendel ; et il ne me manque plus que celles-là... »

Les grands événements de l'histoire de la musique dépendent souvent du hasard. C'est le hasard qui veut que Mozart pénètre dans l'intimité de van Swieten ; c'est le hasard qui veut que le passionné de musique ou le musicien dilettante qu'était van Swieten ait été, de 1770 à 1777, chargé d'affaires impérial à la cour de Prusse, c'est-à-dire agent de liaison entre le comte Kaunitz et Frédéric le Grand. Étant donné la tension continue des relations entre Berlin et Vienne, il est tout à l'honneur du comte, et de sa sagesse, de ne pas avoir délégué auprès du vieux roi (de taille à se mesurer avec n'importe quelle fripouille, même avec les frères Casanova) un vieux renard de diplomate, mais de lui avoir envoyé ce bonhomme de baron, entiché de musique et de belles lettres. Le roi lui-même ayant renoncé à la musique, c'était du reste plutôt dans un autre milieu musical que van Swieten évoluait : celui de Madame, sœur du roi, cette Princesse Amélie qui méprisait Gluck alors qu'elle protégeait Marpurge et Kirnberger, son maître de chapelle. C'est là un milieu où l'on ne fait que de la musique « sévère ».

Mais c'est pourtant le roi lui-même qui a attiré l'attention de van Swieten sur Jean-Sébastien Bach. Ce ne sont point des ouvrages sur la musique qui nous en fournissent le

témoignage, d'ailleurs ; celui-ci se trouve dans l'appendice à l'*Histoire de Marie-Thérèse*, d'Arneth (VIII, p. 621), où il dormait depuis soixante-quinze ans. Dans une lettre familière (26 juillet 1774) au comte Kaunitz, relative à une audience du roi, van Swieten rapporte : « Entre autres il me parla de musique, et d'un grand organiste nommé Bach, qui vient de faire quelque séjour à Berlin. Cet artiste est doué d'un talent supérieur à tout ce que j'ai entendu ou pu imaginer en profondeur de connaissances harmoniques et en force d'exécution, cependant ceux qui ont connu son père, ne trouvent pas encore qu'il l'égale. Le Roi est de cette opinion, et pour me le prouver, il chanta à haute voix un sujet de fugue chromatique qu'il avait donné à ce vieux Bach, qui sur-le-champ en fit une fugue à 4, puis à 5, puis enfin à huit voix obligées¹. »

Il est clair qu'avant ce jour de juillet 1774 van Swieten n'avait encore jamais de sa vie entendu souffler mot de Jean-Sébastien Bach et qu'il n'a pas très bien compris les paroles du roi. Sans doute van Swieten songeait-il avant tout autre à Philipp-Emanuel ; le « grand organiste » auquel le roi faisait allusion était cependant Friedemann Bach, qui s'était fait entendre, le 15 mai 1774, avec un succès sensationnel, sur les orgues de la « Nikolai-und Marienkirche » à Berlin. Mais les connaisseurs, qui étaient encore familiers avec le style du « vieux Bach », ne se laissèrent pas éblouir : il est probable que sa supériorité écrasante leur apparut mieux encore après le triomphe de Friedemann. Tel était bien aussi l'avis du roi, évoquant la fameuse visite que lui avait faite — en mai 1747 — le plus grand de tous les maîtres, visite qui avait été à l'origine de la composition de l'*Offrande Musicale*. Et cette conversation avait mis l'intérêt de van Swieten en éveil. Il se procura les œuvres de Bach. Dès cette même année 1774 il semble avoir rendu visite à Philipp-Emanuel Bach, à Hambourg ; il s'ensuit une correspondance, ainsi que l'acquisition de quelques œuvres de Jean-Sébastien. Et van Swieten ne rapporte pas seulement à Vienne quelques-unes des œuvres imprimées de Bach, entre autres l'*Art de la Fugue*, mais également des copies du

Clavier bien tempéré, des sonates en trio pour orgue, peut-être aussi de quelques-uns des grands préludes et fugues pour orgue... autant d'œuvres alors inconnues à Vienne.

Quant à Mozart, la révélation des œuvres en question eut pour conséquence une révolution et une crise dans sa production. Et cette crise n'est probablement comparable qu'à celle que dut traverser, en un domaine différent, un autre artiste : Albrecht Dürer, à la suite de son second voyage en Italie, celui de 1505 à 1507. La découverte de Mantegna et de Bellini a pour effet de déconcerter complètement l'artiste venu du Nord, élève, par surcroît, de Michael Wolgemut. Il crée des œuvres contre sa nature, œuvres où il n'est plus tout à fait lui-même et où pourtant il n'atteint jamais à la tranquillité assurée, à la naturelle suavité de ses modèles vénitiens. Et cependant, sans cette crise, nous n'aurions pas les *Quatre Apôtres* de 1526 — synthèse de l'art nordique et de l'art méridional, de l'art personnel et de l'art abstrait, œuvre où culmine tout ce qu'un grand artiste a appris au cours de toute une vie. (Soit dit en passant, si nous avions envie de nous livrer nous aussi, à ce jeu en faveur qui consiste à mettre en parallèle des artistes appartenant à des genres différents, c'est en effet à Dürer seul que nous pourrions comparer Mozart. Rien n'est plus superficiel ni plus faux que de comparer Mozart à Raphaël — sinon de comparer Beethoven à Michel-Ange.) Cette synthèse, nous la trouverons également chez Mozart.

Il ne faudrait pas croire que Mozart ait été le seul à sentir les dangers du conflit entre le style galant, uniquement galant, et le style savant. Carl-Philipp-Emanuel Bach, dans son autobiographie (cf. les *Voyages* de Burney, trad. Bode, III, 201) déplore aussi le déclin où est tombée la musique depuis l'époque de son père : « ... qui ne connaît le moment où la musique, tant en général qu'en ce qui concerne le soin méticuleux et la délicatesse qui présidaient à son exécution, vit pour ainsi dire commencer une nouvelle période qui l'amena à un niveau si élevé que je crains bien qu'elle ait déjà pas mal perdu. Je crois, avec nombre d'hommes de bon sens, que la cause principale en est à ce comique qui connaît actuellement une telle faveur. Sans citer de gens à qui l'on pourrait peut-être faire grief de n'avoir pas du tout composé

1. En français dans l'original. (N.d.T.)

ou de n'avoir composé que peu de pièces comiques, je nommerai l'un des maîtres vivants qui s'est le plus distingué dans le genre comique, Signor Galuppi, qui, se trouvant chez moi à Berlin, s'est entièrement rangé à mon avis et m'a rapporté, à cette occasion, quelques incidents fort cocasses dont il a été témoin jusque dans certaines églises d'Italie... » Or, ce déclin, ce dualisme entre les styles « galant » et « savant », cette crise que la musique traversait à leur époque, tout ce que Philipp-Emmanuel et Baldassare Galuppi pouvaient faire, c'est les déplorer ou s'en moquer. Seuls Haydn et Mozart, chacun à sa façon, en ont triomphé.

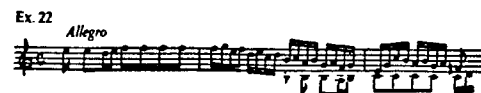
C'est van Swieten qui donne à Mozart sujet de s'occuper de Bach d'une manière approfondie. Pour le trio à cordes de son protecteur il commence par arranger trois fugues du *Clavier bien tempéré*, une autre empruntée à l'*Art de la Fugue* et une sonate pour orgue (n° 2), ainsi qu'une fugue de Wilhelm Friedemann Bach. Il fait précéder quatre de ces fugues de préludes au tempo lent¹ tandis que, pour les deux autres, il utilise des mouvements empruntés aux sonates pour orgue de Bach. Pour les quatre musiciens de van Swieten, — en ce cas, c'est sans doute lui-même qui se chargeait de la partie d'alto — nous possédons les arrangements autographes de cinq fugues du *Clavier bien tempéré* (Livre II); il y en eut probablement, à l'origine, six ou davantage. Alors, pour complaire à Constance et sur ses exhortations (c'est d'ailleurs le seul trait qui témoigne réellement de son sens musical) commence pour Mozart une période particulièrement consacrée à la fugue et dont la messe en ut mineur porte le témoignage le plus grandiose. Fait caractéristique, seules certaines de ces fugues sont achevées. Comme finale d'une sonate pour piano et violon en La (K. 402), Mozart commence à écrire une fugue, qui reste inachevée pour deux raisons : d'une part, précisément parce qu'elle est composée pour Constance, et de l'autre parce que c'est une fugue. Quant à celles qui sont achevées, elles ont un petit goût d'archaïsme. D'où vient que la fugue,

1. En l'absence d'un autographe, l'authenticité de ces quatre adagios est aujourd'hui contestée. (N.d.T.)

en soi magistrale, du K. 394, composée en avril 1782, ne peut pas rivaliser avec une fugue de Bach, comme celle en ut mineur du *Clavier bien tempéré* (Livre I) dont elle semble s'inspirer? Et ce, en dépit de tout l'art déployé dans l'augmentation, la diminution du thème et dans la strette :



La raison en est que le thème est trop « savant », trop neutre, trop peu mozartien, alors que les fugues de Bach portent toujours la marque de Bach, qu'elles ne consistent pas seulement en un thème soumis successivement à une augmentation, puis à une diminution, et en une strette, mais qu'elles se distinguent par quelque chose de personnel qui leur appartient en propre. Ceci est presque plus vrai encore de la fugue appartenant à la Suite « dans le style de Haendel » (K. 399) :



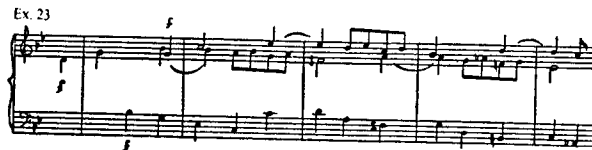
Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette fugue en la mineur, à l'architecture si délicate, c'est le rôle de transition qu'elle joue, entre une ouverture en Ut majeur et une allemande en ut mineur.

Ce n'est point encore le moment d'étudier à fond les difficultés rencontrées par Mozart dans l'étude de Bach ou de la polyphonie. Qu'il suffise d'insister sur le fait que ces difficultés furent très réelles et marquèrent une véritable crise dans sa production. Mozart était un musicien trop grand et trop délicat pour ne pas éprouver profondément et douloureusement le sentiment du conflit qui opposait les styles « galant » et « savant », qui lui étaient habituels, à un style polyphonique vivant. Pour Bach, le dualisme qui divisera la musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle n'existait pas. La moindre gavotte, le plus petit passepied

d'une de ses suites pour clavecin peuvent sembler « galants » ; mais, en réalité, le sens polyphonique y est aussi grand que dans tel des chorals pour orgue ou que dans l'*Art de la Fugue*. S'imagine-t-on que Mozart n'a pas ressenti profondément la grandeur surhumaine de cette œuvre, une grandeur écrasante, telle que toute la production contemporaine ne lui en offrait point d'autre exemple ? Quelles œuvres comparer, en effet, aux sonates en trio pour orgue, de Bach, pour l'heureux équilibre réalisé, dans le tracé des voix, entre liberté et ordonnance régulière, pour la grandeur et la logique de la forme ? Cette expérience, Mozart n'en est jamais venu tout à fait à bout, mais elle a eu du moins pour résultat de faire éclore, en son inspiration, des œuvres de plus en plus parfaites. La première de celles-ci est le « menuetto in canone » de la sérénade pour huit instruments à vent K. 388 (juillet 1782), avec le « trio al rovescio », où Mozart, à vrai dire, imite Joseph Haydn plus encore que Jean-Sébastien Bach. La seconde est peut-être la fugue pour deux pianos en ut mineur (K. 426), qu'il a lui-même, par la suite, jugée digne d'être arrangée pour orchestre à cordes et fait précéder d'un adagio (K. 546). Mais ses efforts dans le domaine de la fugue trouvent leur épanouissement dans la fantaisie pour orgue mécanique en fa mineur, qui date de sa dernière année, ou encore dans l'adagio et allegro (K. 594) pour le même instrument, achevé quelques mois plus tôt. Dans ces deux œuvres, il est parvenu, avec une liberté entière, à se rendre maître du « style sévère », ce qui est d'autant plus admirable que cet adagio et allegro « pour l'horloger » (c'est-à-dire le comte Deym, qui avait commandé l'œuvre pour servir de musique funèbre en mémoire du vaillant Feldmarschall Laudon), ce n'est qu'à grand-peine qu'il l'avait mené à terme « tant — note-t-il lui-même — ce travail me rebutait... »

Après 1783 ou 1784, Mozart ne compose plus de fugues pour le simple plaisir d'en composer. Car on ne saurait considérer comme des fugues le finale du quatuor à cordes en Sol majeur (K. 387) ou celui de la grande symphonie en Ut majeur. Il s'agit d'autre chose, de quelque chose de nouveau, que Haydn, par ses « quatuors dialogués », notamment par les développements de ceux-ci, avait aidé

Mozart à créer. Haydn apprend à Mozart à traiter la polyphonie, le contrepoint, d'une façon *enjouée*, comme un jeu fantasque et facétieux... mais aussi, il est vrai, comme un objet extrêmement sérieux. Depuis 1780, Haydn n'a plus écrit de quatuor ni de symphonie dont le finale fût traité « en style fugué », comme il l'avait fait maintes fois auparavant ; et lorsque, comme dans le quatuor à cordes op. 76, n° 5, par exemple, il écrit un menuet en canon, il y met un humour féroce. Pour Mozart, le contrepoint reste presque toujours quelque chose de très grave. La seule page où son contrepoint montre quelque ardeur combative est peut-être le menuet de la symphonie en sol mineur où l'on croit entendre quatre ou cinq voix, alors qu'il n'y en a que deux :



Mozart cherche de préférence à cacher le contrepoint, l'« art » ; il ne faut pas qu'on y sente le savoir-faire. Ceci est dans sa nature. N'avait-il pas écrit un jour, à propos du jeu du violoniste Fränzl, entendu à Mannheim (22 novembre 1777) : « ... il joue des choses difficiles, mais sans qu'on se doute qu'elles le soient ; on s'imagine qu'on en ferait tout de suite autant, et c'est là le vrai... » Et ses œuvres, à partir de 1783, nous font entendre des choses « difficiles », sans que nous nous en rendions compte, car il vaine la difficulté comme en se jouant. Veut-on savoir aussi ce que Mozart pensait de la musique uniquement « savante » ? Qu'on lise le jugement qu'il porte sur un concerto pour deux flûtes de Friedrich H. Graf, maître de chapelle à Augsbourg (14 octobre 1777) : « ... Le concerto est ainsi : pas du tout agréable à l'oreille, pas naturel et modulé souvent beaucoup trop... lourdement ; avec cela, pas le moindre charme. Quand ce fut achevé, je lui fis de grands éloges ; aussi bien, il les mérite : le pauvre homme a dû se donner assez de peine pour en arriver là, et bien étudier... »

On tient ici le fin mot de l'esthétique de Mozart. Il ne faut pas que la musique « sue », qu'elle sente l'effort, il faut qu'elle soit naturelle, là même où la science est la plus grande. Et c'est précisément ce que Mozart réalise dans *Costi fan tutte*, le plus bouffe de tous ses opéras bouffes, avec le canon en La bémol majeur du second finale « — E nel tuo, nel mio bicchiero... » Le « commun » des auditeurs ne se doute de rien, mais, pour le connaisseur, ce canon remplit une double fonction : d'une part, il constitue une trêve lyrique au milieu du tourbillon de ce finale et, d'autre part, il nous fait assister à un épanouissement de beauté pure, comme pour marquer que tout, dans ce drame, n'est qu'apparence, et nous donner le sentiment, à la fois agréable et pénible, de l'irréalité des événements auxquels nous assistons.

C'est aussi ce que Mozart réalise, dans la symphonie « de Prague », avec le début de l'allegro, dont il a lui-même commencé par faire une ébauche, pour y voir clair dans l'enchevêtrement contrapuntique. Il combine ici près d'une douzaine de motifs, mais le naturel de cette architecture est pour l'auditeur d'une évidence immédiate, on n'y « sent plus la science ». Rien de tel chez Haydn, qui aime débiter aussi simplement que possible, introduire son motif thématique avec le plus de discrétion possible, pour montrer ensuite, au cours d'un développement long, plein de traits d'esprit et, souvent aussi, de fougue, tout le parti que l'on peut tirer d'une telle simplicité. C'est un musicien qui aime les effets de surprise. Mozart point du tout. Chez Haydn, la reprise est presque toujours le résultat d'un processus dramatique, elle en jaillit comme l'éclair du nuage. Chez Mozart, le développement ramène presque toujours à la reprise, ou bien la reprise s'effectue sans que nous nous en doutions, comme dans le premier mouvement de la symphonie en sol mineur. Wyzewa et Saint-Foix ont déploré la bièveté des développements de Mozart, y voyant un héritage de Léopold (t. I, pp. 8-9). Héritage d'un père dont Mozart a si peu suivi les enseignements ? Pourquoi alors, après avoir fait la connaissance de Haydn, Mozart n'a-t-il pas écrit des développements plus longs ? Et puis, est-ce donc un défaut que la brièveté ? La symphonie de Prague, déjà complexe

dans ses motifs, a-t-elle besoin d'un long développement ? Ce développement, en augmentant la complexité thématique de l'œuvre, n'en accroîtrait-il pas encore l'austérité, la concentration ?

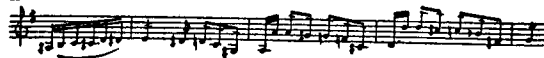
La symphonie de Prague contient, dans son mouvement lent, un autre exemple encore de cette étrange fusion du style « galant » et du style « savant » à laquelle Mozart est parvenu à la fin de sa vie. Dès l'exposition, apparaît le motif en unisson :

Ex. 24



poursuivi immédiatement en canon dialogué entre violons et basses, simplement complété, en harmonie, par le reste des cordes et les cors. Mais, dans le développement, ce canon n'est pas seul à montrer, par son chromatisme, une ardeur plus grande ; les parties de « remplissage », elles aussi, deviennent plus riches et plus animées, notamment le second violon :

Ex. 25



On trouve chez Mozart des centaines de détails semblables, témoignages de cette « seconde naïveté » réservée, dans tous les arts, à quelques maîtres seulement ; ils supposent une longue vie, à vrai dire... aussi, chez Mozart, sont-ils d'autant plus prodigieux qu'il ne vécut que trente-six ans. Parfois, il montre un peu plus ouvertement son savoir-faire en ajoutant, à la fin d'un mouvement, un nouveau contrepoint au matériel thématique ; tantôt ce contrepoint est fantasque, comme dans le finale du quatuor à cordes en Mi bémol majeur (K. 428) :



— tantôt il est empreint d'un sentiment tout intérieur, comme dans le quatuor en Ut majeur (K. 465), dont l'andante cantabile se termine par une coda où le premier violon *exprime* ce qui semblait caché derrière le jeu contrapuntique et dialogué du thème secondaire. Que l'on compare des pages comme celles-ci à la polyphonie péremptoire du Prélude des *Maîtres chanteurs*, et l'on sentira ce que nous voulons dire.

La palette tonale de Mozart

Un érudit allemand, à la fois chanteur et technicien, Gustav Engel, a soumis un jour, pour le centenaire de cet opéra, le *Don Juan* de Mozart à une analyse mathématique et harmonique. Il y démontrait que l'œuvre entière, partie du ton de Ré, non seulement revenait tout droit à ce même ton, mais qu'elle le rejoignait à la hauteur *absolue* d'où elle était partie, à condition de juger toute l'œuvre d'après la gamme naturelle — et non en fonction de la gamme tempérée. Cette étude laissait de côté les récitatifs ; car, si on les avait fait entrer en ligne de compte, il aurait absolument fallu que l'opéra, chanté « naturellement », s'achevât environ une quarte plus bas. Et, même ainsi, le résultat ne fut atteint que grâce à la possibilité de transposer de Si bémol majeur en La dièse majeur le grand récitatif accompagné de Donna Anna, au premier acte.

Il fut — et il est encore — des gens pour voir dans cette tentative une des plus monstrueuses aberrations de la musicologie. (Ce fut du moins le cas de Brahms.) Mais on peut aussi trouver qu'elle se justifie et voir dans ce travail laborieux et quelque peu maniaque la preuve que, même sous le rapport acoustique, tout, chez Mozart, est bien dans l'ordre. Elle confirme ce que la simple observation permet de constater : c'est-à-dire le cycle étonnamment restreint de tonalités avec lequel Mozart arrive à composer un grand opéra, touchant aux limites extrêmes du domaine affectif, à la bouffonnerie pure aussi bien qu'aux plus sombres abîmes de l'âme. Dans les tons bémol, *Don Juan*, pour les numéros qui forment un tout indépendant, ne dépasse pas Mi bémol

majeur ; dans le domaine plus clair des tonalités naturelles, Mozart utilise deux fois La majeur et une seule fois Mi majeur, dans la scène du cimetière. Le ton que l'on peut réellement considérer comme le ton principal de *Don Juan*, c'est celui de ré mineur ou de Ré majeur et seules les affinités les plus proches gravitent autour de ces deux tons centraux. Mais quel La majeur dans le duo de la séduction « La ci darem la mano », dans le trio « Ah taci, ingiusto core ! » Quelle sensualité ! La coupe en est pleine jusqu'au bord et une seule goutte de plus la ferait déborder. Et quel Mi majeur dans la scène du cimetière ! Le ton, ici, matérialise positivement le clair de lune, avec sa froideur, sa clarté et ce que cette clarté a précisément d'inquiétant ; et la modulation en Ut annonce déjà d'une manière définitive la perte de notre « cavaliere estremamente licenzioso ». Il est impossible de produire *plus* d'effet avec moins de moyens ; tout le sens profond de la scène est exprimé sans que nul propos ne déborde le cadre de l'expression courante. Qu'on ne vienne pas dire que c'étaient les ressources limitées de son orchestre, principalement des cors et des trompettes, qui contraignaient Mozart à cette limitation. L'air d'Elvira (« Ah fuggi il traditor »), « dans le style de Haendel », n'a qu'un accompagnement de cordes ; rien n'empêchait Mozart d'accorder l'exaltation passionnelle et la tonalité. Mais il s'en tient à Ré majeur. Cela suffit ; et non seulement cela suffit, mais c'est même le seul moyen de donner à la force, à l'instance de l'avertissement, la fermeté nécessaire. Non, la sobriété apparente de Mozart a des raisons plus profondes.

On la retrouve dans toutes ses œuvres. Toutes les messes, litanies et autres œuvres religieuses de sa composition appartiennent exclusivement aux tons d'Ut, de Ré, de Fa ou de Mi bémol ; jamais non plus, dans ses symphonies ou dans ses concertos, il ne dépasse les tonalités comprises entre La et Mi bémol. Ici encore on pourrait dire que l'emploi des cors et des trompettes naturels lui en faisait une obligation. Mais, à peu d'exceptions près, il use de la même réserve jusque dans les œuvres où celle-ci n'eût pas été nécessaire : dans les quatuors et quintettes, dans les trios et dans les sonates pour piano seul ou pour piano et violon. Tout se

passé comme si le *Clavier bien Tempéré* n'avait pas existé pour lui ; et pourtant il le connaissait depuis 1782 et, comme nous l'avons dit, il en a transcrit une série de fugues pour trio et quatuor à cordes, non sans transposer en des tons « plus simples » celles d'entre elles qui étaient écrites en des tons éloignés et « difficiles » ; encore n'avait-il en vue, ce faisant, que d'en faciliter l'intonation aux exécutants.

Il ne serait pas juste de dire que Mozart, en se limitant ainsi, ne se distingue pas de ses contemporains ; nombre d'entre eux vont un peu plus loin que lui : non seulement les musiciens de l'école dite de Mannheim ; non seulement les symphonistes viennois — il suffit de se rappeler la symphonie pour cordes en Si majeur de M. G. Monn (1717-1750) ou encore telle symphonie en Mi majeur de Michael Haydn, — mais même Jean-Christophe Bach, objet de l'admiration et de l'affection de Mozart, dont il existe une symphonie en Mi majeur. Le plus avancé dans l'innovation était Joseph Haydn. Et non point le Haydn des dernières années, mais celui de la jeunesse. Chez Haydn, on trouve, dès avant 1773, des symphonies en Mi majeur et mi mineur, Si majeur, fa mineur et fa dièse mineur (la symphonie « Les Adieux ») ; des quatuors en Mi majeur et fa mineur, tons auxquels s'ajoute, en 1781, celui de si mineur que Mozart n'a abordé qu'avec une extrême prudence. Le contraste est encore plus frappant si l'on considère le rapport des tonalités à l'intérieur d'une même œuvre et le sens qu'attribuent d'une part Haydn, de l'autre Mozart à la modulation à l'intérieur d'un même mouvement. Pour ne parler, tout d'abord, que du premier de ces contrastes, que l'on considère les trios avec piano de Haydn. Chez Mozart, le rapport entre le mouvement lent et les mouvements extrêmes est toujours celui de la dominante ou de la sous-dominante ; ou encore de médiate (du ton majeur correspondant, dans les œuvres en mineur) ; ou, éventuellement, du ton mineur dans les œuvres en majeur. Dans le trio de Haydn au Rondo all'Ongarese (Sol majeur), le mouvement médian est en Mi ; dans son trio au Finale alla Tedesca (Mi bémol), il est en Si ; de même le trio n° 24 (dans l'édition Breitkopf & Härtel) en La bémol a un second mouvement en Mi, le trio en Mi bémol (Édition Peters) en a un en Sol. Un trio en fa dièse mineur a

un mouvement lent en Fa dièse majeur (celui-là même qui, transposé, reviendra dans une des symphonies de Londres). Le dernier trio écrit par Haydn en 1795 est en mi bémol mineur. On n'est guère avancé de parler à ce propos de subjectivité ou même de « romantisme », car c'est là un terme dont on ne saurait user avec trop de précaution lorsqu'il s'agit de Haydn et de Mozart. Il ne serait pas juste non plus de vouloir trouver cette subjectivité ou ce romantisme prétendus tout particulièrement dans la musique pour *piano* de Haydn ; ses trios ne sont guère autre chose, en effet, que des sonates pour piano avec accompagnement plus ou moins obligé. Car les sonates pour piano proprement dites de Haydn, si elles témoignent, dans le choix des tonalités, d'une bien autre variété que celles de Mozart, sont cependant très normales quant au rapport entre le mouvement lent et les mouvements extrêmes — quand même elles n'ont pas, purement et simplement, deux mouvements. Quoi qu'il en soit, parmi les sonates pour piano de Haydn, il en est pourtant une, celle en Mi bémol majeur, op. 82, parue en 1798, dont l'adagio est en Mi majeur... Dans le quatuor à cordes également, Haydn montre plus de liberté que Mozart : dans l'op. 17, n° 4 (1771), en ut mineur, le menuet est en Ut, le mouvement lent en Mi bémol. Quant aux périodes ultérieures de sa création, il suffit de rappeler le quatuor dit « le Cavalier » (op. 74, n° 3), en sol mineur, dont l'adagio est en Mi, ou l'op. 76, n° 5, en Ré, avec son magnifique *largo* en Fa dièse. Comment expliquer cette particularité de Haydn ? Parler de son « originalité », ce serait, ici encore, se contenter d'une explication à l'aide d'un terme qu'il faudrait commencer par expliquer lui-même. L'âme aspire à s'élever soudain en une région affective plus colorée, plus riche ; et Haydn, attaché à la terre et proche de la terre comme il l'était souvent, éprouvait ce besoin d'un essor, d'un envol... qui l'emportât loin de tout « humour », de tout jeu, de tout un monde par trop plein de robustesse et de santé.

Pareils traits sont inconcevables chez l'aristocrate qu'était Mozart. Il ne les imite point, bien qu'ils aient dû frapper son attention. C'est le même refus silencieux qu'il oppose au « scherzo » ou au « scherzando » que Haydn met

à la place du menuet ou par quoi il le transforme. L'exemple le plus frappant de ce procédé de Haydn se trouve dans les quatuors « russes » (op. 33) de 1781¹ — œuvres qui, sous tant d'autres rapports, furent l'un des modèles de Mozart. Mais Mozart reste fidèle au menuet ; bien plus, on serait même tenté de dire que désormais son menuet devient plus menuet encore qu'auparavant. Qu'on pense seulement à ceux des trois grandes symphonies de 1788 où le caractère du menuet est marqué avec une insistance si particulière. Le respect intime de la forme traditionnelle, le sentiment profond de ses lois, exercent sur Mozart une contrainte bien plus grande et le rendent bien plus traditionaliste que son aîné Haydn.

Mais ce n'est qu'apparence. On peut observer toutes les formes tout en étant, au fond, bien plus indépendant que tous les révolutionnaires. Mozart se nourrit de tradition, il choisit les points de départ les plus simples, les plus modestes d'apparence pour s'avancer le plus loin en un domaine insoupçonné. La notion de « tonalité » a pour lui une tout autre signification que pour Bach, Beethoven et quantité d'autres musiciens ; même pour Haydn. Tout musicien sensible a peut-être déjà observé que, chez des maîtres comme ceux-là, certaines tournures ou figures mélodiques déterminées sont étroitement liées à des tonalités déterminées. Chez Bach, par exemple, les groupes de six croches au ton de Sol majeur ; à celui de ré mineur, une sorte de figuration exacerbée (liée au chromatisme) ; chez Beethoven, le ton d'Ut majeur s'allie à un brillant particulier, uni à une figuration en accords : nul ne méconnaîtra, par exemple, les réminiscences *involontaires* qui passent dans l'*allegro* de la sonate en ut mineur op. 111, évoquant un retour à la *Sonate à Waldstein*, et nul ne pourra entendre sans une profonde émotion ces échos d'un âge où l'expression, plus juvénile, était aussi plus légère. Il s'agit là d'une sorte d'idiosyncrasies par lesquelles le choix de certaines tonalités fait *exclure* certaines tournures mélodiques au

1. Ainsi nommés parce qu'ils furent dédiés — mais probablement pas par Haydn lui-même — au grand-prince de Russie Pavel Petrovitch, le futur tsar Paul I^{er}, qui se trouvait cette année-là en visite à Vienne. (N.d.T.)

bénéfice d'autres. A ce propos, nous négligeons complètement la question du *caractère* propre aux différentes tonalités, à laquelle il est impossible de donner une réponse générale. C'est en effet pour chaque musicien qu'il faut poser la question du caractère propre à ses tonalités; et il faut, pour y répondre, avoir recours non seulement au psychologue, mais à l'historien. C'est ainsi que l'union du chromatisme au ton de ré mineur date d'avant l'introduction des instruments à clavier « tempéré », de l'époque où la gamme dorique ne disposait que des demi-tons ut dièze, sol dièze, fa dièze, si bémol, *mi bémol*. Mozart lui-même a encore écrit un fugato chromatique en ré mineur (dans la finale du quatuor à cordes K. 173) sur un thème qui se trouve des douzaines de fois au XVIII^e siècle : par exemple, note pour note, dans une fugue de Johann Pachelbel. Mozart plonge dans la tradition plus qu'il n'en a lui-même conscience.

Les tonalités, chez Mozart, sont *neutres*, quelque soin qu'il ait apporté à choisir chacune d'elles. L'Ut majeur, le Ré majeur, le Mi bémol majeur qu'il emploie constituent pour lui un domaine plus riche, plus vaste que pour d'autres musiciens contemporains, ils forment un terrain fertile où peuvent pousser des roses, mais aussi des cyprès. Ce n'est que bien rarement qu'il utilise la tonalité pour créer un climat nettement déterminé, excluant toute méprise; le ton étrange de la mineur, celui, bruyant, de La majeur, par exemple, lui servent à caractériser le « *alla turca* »; si mineur lui semble déjà exotique, ainsi qu'en témoigne la romance de Pedrillo dans *l'Enlèvement*, encore que ce morceau ne soit pas exactement en si mineur, mais chatoie entre Fa dièze majeur et Ré majeur. Ce caractère neutre, ou plutôt ambigu, diapré, des tonalités qu'il emploie, ce n'est pas tant dans ses « développements » qu'il se manifeste (dans ceux-ci, en effet, il est souvent beaucoup plus conservateur que Haydn, quitte, lorsqu'il le faut, à se montrer beaucoup plus audacieux que lui, comme dans le premier et le dernier mouvements de la symphonie en sol mineur, où il pénètre jusqu'aux régions les plus avancées), que dans l'exposition. Jamais, dans celle-ci, le ton ne lui semble suffisamment affirmé : qu'on se reporte à la symphonie

Jupiter. Et il considère comme une faute capitale de négliger ce point, comme le prouve le début de la *Plaisanterie musicale*, où la dominante est amenée beaucoup trop tôt. (Cette œuvre pourrait au reste nous livrer, à rebours, toute l'esthétique de Mozart.) Mais, en outre, un des traits les plus propres à Mozart est qu'il touche, dans l'exposition, à des régions plus sombres et ce « mouvement de recul » ne fait précisément que confirmer chaque fois le ton fondamental. Prenons le quintette à cordes en Ut majeur avec sa modulation en La bémol (mesure 47) et la tension qui s'ensuit, avant de se résoudre sur l'accord de sixte-quarte d'Ut majeur : ce ton d'Ut majeur, le plus « uni », le moins accidenté de tous, la modulation lui confère la valeur d'un aboutissement magnifique, elle nous en dévoile la rayonnante splendeur. Ce n'est point là une acquisition de la maturité de Mozart. Un autre exemple, d'une merveilleuse netteté, s'en trouve déjà dans la symphonie K. 338, la dernière des symphonies écrites à Salzbourg. Ici, dès l'exposition, Mozart colore les clartés d'Ut majeur et de Sol majeur de toutes sortes d'irisations : Fa majeur, fa mineur, sol mineur, Ré majeur, mi mineur : loin d'être uni, le chemin qui mène de la tonique à la dominante est plein d'accidents qui nous tiennent en haleine; ce n'est point un ton « aisé » qu'Ut majeur, ce n'est point celui de la « Sonata facile » pour piano. Mais l'œuvre où le choix de la tonalité et son affirmation forment le plus bel équilibre, *grâce*, précisément, à la richesse de leurs rapports, c'est le concerto pour piano K. 467 : il est vraiment impossible de prouver mieux la beauté d'Ut majeur et de Sol majeur qu'en cette œuvre où les deux tons ne cessent de se céder le pas et de réapparaître tour à tour.

Ce qui est vrai d'Ut majeur l'est de même de Ré majeur ou de Mi bémol majeur, les tonalités les plus « neutres » de Mozart, mais moins de Fa majeur, de La majeur ou de Sol majeur, qui ont chez lui une nuance propre plus spécifique. Si bémol majeur est intermédiaire. Bornons-nous à un exemple : quelle brièveté, quelle densité, quelle richesse presque schubertienne d'invention mélodique dans la ritournelle en tutti du concerto pour piano en Sol majeur K. 453 ! L'œuvre est issue de profondeurs où règnent une

agitation, un bouleversement accrus : l'invention des thèmes et le choix de la tonalité se confondent en un seul et même acte créateur. Par contre, Fa majeur est pour Mozart un ton plus apaisé qu'Ut majeur : plus simple et non dépourvu d'un certain écho pastoral. Mozart, dans ses dernières symphonies, n'a plus employé ni Sol majeur ni Fa majeur : les seuls tons sont désormais Ut, Ré, Mi bémol... et, pour une œuvre exceptionnelle, sol mineur ; la neutralité du ton ne faisait qu'augmenter sa liberté, qu'accroître ses moyens.

Grâce à cette neutralité, toute modulation se trouve, chez Mozart, plus étroitement liée au ton fondamental, tout écart par rapport à celui-ci se trouve plus fortement marqué que, par exemple, chez Haydn. Haydn n'hésite pas, principalement dans ses sonates pour piano et dans ses trios avec piano, à introduire de longs passages pourvus d'une autre armature que celle du ton principal et qu'il amène souvent au moyen d'une équivoque enharmonique. Peu lui importe que le sens de la tonalité s'en trouve affaibli. Rien de tel ne se trouve jamais chez Mozart. Il ne pense pas qu'on ait le droit de s'amuser à moduler à sa guise. Il est d'avis qu'on n'a pas le droit non plus de s'amuser à élargir le cycle des tonalités. Lorsque Donna Elvira chante l' « Air dans le style de Haendel » dont nous avons parlé plus haut, celui-ci ne peut être que dans le ton le plus « stable », celui de Ré majeur, et il ne doit pas s'en écarter une seule mesure, c'est-à-dire que tout l'air ne doit se dérouler que dans le cycle le plus étroit. Lorsque, dans les *Nozze*, Barbarina cherche l'épingle qu'elle a perdue, le choix de la tonalité, à lui seul, suffit déjà à conférer à la minuscule cavatine son caractère comique : c'est le ton de fa mineur, celui du sombre pathétique, appliqué ici à un rien, au souci d'une fillette naïve... et encore, pas tant que cela !

Mozart est, comme Bach, de cette rare sorte de musiciens que l'on peut appeler des révolutionnaires conservateurs ou des conservateurs révolutionnaires. Nous l'avons déjà dit : à une époque où le jeu des fausses comparaisons entre l'histoire de la musique et celle des arts plastiques était encore en faveur, on l'a comparé à Raphaël, ce qui est bien, de toutes ces comparaisons, une des plus fausses. Pour ce

qui est de Raphaël, on pourrait reprendre le mot de Michel-Ange à son sujet : nous voyons en ce jeune homme, disait-il, ce que peut produire l'étude. Son art nous montre une perfection idéale, calligraphique, dynamique, mais où l'âme, impassible, n'a point de part. Mozart avait beaucoup étudié, lui aussi, mais jamais son âme ne fut impassible. Il était tout fait, le langage qu'on lui transmettait, mais, au moyen de combinaisons nouvelles, en en transposant les vocables, il lui fit dire des choses à la fois anciennes et neuves, connues et inconnues. De même qu'un grand poète se contente aussi des vingt-cinq lettres de l'alphabet, et, sans inventer de mots nouveaux, exprime pourtant ce que nul avant lui n'avait encore senti.

La musique instrumentale

Deux chemins s'ouvrent à nous pour étudier en détail l'œuvre — instrumental et vocal — de Mozart. Tous deux ont leurs avantages et leurs inconvénients. On peut, sans distinguer les genres, procéder chronologiquement, en étudier les compositions l'une après l'autre, depuis les menuets du bambin jusqu'au *Requiem* ; et l'on pourra alors, depuis le germe jusqu'aux fruits de l'arbre à l'ombre immense, suivre la croissance de cet œuvre, prendre conscience de sa merveilleuse unité, en dépit des temps d'arrêt, des retours en arrière et aussi des *lacunes*... car il s'en faut que nous possédions l'œuvre entier de Mozart. Mais ce chemin fait trop dépendre notre exposé des circonstances biographiques et celui-ci risque de tomber ou dans le rationalisme, ou dans la confusion et de manquer d'une vue d'ensemble.

Distinguer les genres nous fait courir un autre danger. C'est séparer ce qui va ensemble ; car souvent la musique vocale subit l'influence de la musique instrumentale et vice versa. La *Flûte enchantée* et les pièces pour orgue mécanique ont certaines parentés stylistiques ; et nous ne parlons pas d'œuvres parentes par l'esprit mais de destination différente, comme la *Flûte enchantée* et le *Requiem*. Il convient parfois de rapprocher ce qui est bien éloigné, comme le premier quintette à cordes composé à Salzbourg et les cinq ou six chefs-d'œuvre des dernières années viennoises.

Ce rapprochement ne semble pas possible sans quelque arbitraire. C'est pourtant le chemin que nous préférons suivre. Car la production de Mozart ne présente pas seulement un caractère d'universalité, mais aussi de remarqua-

ble constance, en quelque domaine que ce soit. Sans doute, il saute d'une œuvre à l'autre, mais il distingue aussi très nettement, en réalité avec une netteté toujours plus grande, les différents genres, encore qu'il lui arrive parfois de créer une œuvre totalement à part, tout à fait « sui generis ». Dans la *Clémence de Titus*, l'opéra seria se fait *davantage* opéra seria, dans *Così fan tutte*, l'opéra bouffe prend *davantage* le caractère bouffe, dans la *Flûte enchantée*, le caractère du Singspiel, c'est-à-dire de l'« opéra allemand », se trouve encore plus accusé. Ce phénomène apparaît encore plus nettement dans la musique instrumentale. Le divertissement se fait plus encore « divertissement », le quatuor plus « quatuor » encore, à telle enseigne que, dans ses dernières années, Mozart préfère écrire un divertissement pour trois instruments à cordes plutôt que pour quatre afin d'éviter que l'œuvre risque d'être confondue avec un véritable quatuor à cordes. Au moment où il aborde la musique instrumentale, il trouve la musique symphonique et la musique de chambre en proie à un certain désordre et il commence lui-même par *partager* cette confusion. Mais chaque année qui passe rend son goût plus difficile et affine son sentiment des conditions et particularités propres à chaque genre.

Voici donc déterminé le plan de notre exposé. Il convient tout d'abord de distinguer les compositions pour piano, et pour toutes les formations auxquelles participe le piano, du reste de la musique de chambre — les seules limites assignées à ce reste étant précisément que le piano n'y joue *aucun* rôle. Pour la musique de chambre, elle se distingue d'elle-même de la musique symphonique, où l'importance des instruments à vent va sans cesse augmentant. Il est encore un autre genre qui s'oppose à la musique de chambre, ce sont les sérénades et cassations, destinées à être exécutées en plein air et qui se distinguent aussi, en une certaine mesure, des divertissements pour la chambre. Pour exprimer un fait qui, au regard du xix^e et du xx^e siècle, semble paradoxal, mais qui, au xviii^e, était l'évidence même : la musique de chambre pour cordes seules est plus *sérieuse* que la musique de chambre avec piano. Un quatuor à cordes se meut sur un plan plus élevé, en une sphère plus

grave que, par exemple, un trio avec piano. La raison ne s'en peut saisir qu'historiquement ; mais quiconque réfléchit et se livre à un examen attentif conviendra qu'il n'en est pas ainsi uniquement chez Haydn et Mozart, mais même, en un certain sens, jusque chez Beethoven. Pour Mozart, il a commencé par être pianiste et il n'eût pas été Mozart s'il n'avait pas fait connaître une apothéose à son instrument. La musique de chambre, la musique symphonique, la musique pour piano s'unissent et se fondent chez lui dans la forme du concerto pour piano, où son œuvre instrumental atteint véritablement son apogée. C'est donc avec raison que nous commencerons par étudier la musique de chambre et la musique symphonique, pour passer ensuite à la musique pour piano, — compositions pour piano seul ou associé à d'autres instruments — avant de terminer, dans un chapitre spécial, par la synthèse de ces deux divisions : le concerto pour piano.

I

a. *Musique de chambre pour cordes*

Au moment où Mozart, au cours de son premier voyage en Italie, le soir du 15 mars 1770, écrivit, à l'auberge de Lodi, son premier quatuor à cordes, le genre n'avait point encore une bien longue histoire. Histoire, d'ailleurs, fort peu éclaircie aujourd'hui même. Nul ne s'est encore trouvé pour exposer en détail comment il se fit que cet auxiliaire indispensable de toute musique orchestrale et de toute musique de chambre, le *basso continuo*, exécuté par un instrument à clavier, se vit destitué de son service ou de sa servitude et comment naquirent la symphonie et le quatuor à cordes modernes. Des nations conservatrices restèrent fidèles, longtemps encore, à ce vieux serviteur sans lequel nous ne pouvons imaginer nulle cantate de Bach, nul oratorio de Haendel, nul concerto de Vivaldi, et l'on peut lire dans n'importe quelle biographie de Haydn que celui-ci,

au début des années 1790, devait encore, à Londres, « accompagner » au clavecin ses symphonies, où, depuis longtemps déjà, il n'y avait plus rien à accompagner.

Mais ce qui est certain, c'est que, dans la disparition de la basse continue, un rôle décisif a été joué par ce que nous appellerions aujourd'hui la « musique de plein air ». L'Italie, Vienne, la Bohême, — pays et villes où l'on ne se contentait pas de faire de la musique en chambre, où l'on connaissait des nuits tièdes et langoureuses, où il y avait des palais aux fraîches cours intérieures et aux sombres loggias — peuvent à titre égal revendiquer une création aux suites si importantes. Et ce qui est également certain, c'est que la « musique de chambre » ne fut rien moins, à l'origine, qu'une musique pour la chambre. Il n'y avait point, dans les gondoles de Venise, de place pour un clavecin ; et lorsque quelques musiciens, quatre violons et deux cors par exemple, déambulaient par les rues de Vienne ou de Prague, il va de soi qu'ils ne trimbalaient pas avec eux un monument bardé de cordes où l'un des leurs eût joué la basse continue de la main gauche, tout en complétant l'« harmonie » de la droite. C'est précisément à quoi toute la structure de cette sorte de musique doit d'avoir été modifiée. Les voix *intermédiaires* s'éveillent soudain à la vie. Au temps de la basse continue, les voix supérieures et la basse s'étaient divisées pour constituer deux pôles opposés : en haut, une ou deux voix concertantes, en bas, une basse jouant plus ou moins un rôle d'accompagnement, de soutien, participant plus ou moins au déroulement thématique. La sonate en trio réalisait la forme idéale de cette époque ; deux violons rivaux avec clavecin (et violoncelle). Maintenant, on a affaire à quatre instruments à cordes, parmi lesquels, sans doute, le premier violon continue bien à assumer le rôle de conducteur, le violoncelle celui de soutien, mais où le second violon et l'alto commencent à avoir aussi leur mot à dire.

Pour dire vrai, ce rôle se réduit au commencement à peu de chose. Il faut qu'une sérénade, qu'une musique de nuit, petite ou grande, qu'une cassation soient simples et populaires ; les divers mouvements en doivent être courts ; point de mouvements compliqués en forme de sonate ou de rondo ; un adagio ou un andante qui flatte les sens ; deux

menuets. Souvent les cordes sont par deux ou par trois et il faut éviter également les difficultés techniques. Mais bientôt, certainement dès les années cinquante et peut-être même dès les années quarante, on trouve, dans ce genre de musique, des œuvres trop délicates, trop vivantes, trop bien écrites pour ne connaître que la vie éphémère d'une musique de plein air. De telles œuvres pénètrent au salon, à la « chambre ». Les formes se confondent, tout comme les styles — chez Mozart également nous trouverons des œuvres où le style symphonique se mêle au style concertant — et même entre la musique d'orchestre et la musique de chambre la distinction n'est encore nullement tranchée. Il est des sérénades dont il suffirait de retrancher certains mouvements pour en faire des symphonies ; ou, en réduisant le nombre des exécutants, des divertissements : la *Petite Musique de nuit* de Mozart peut être confiée aussi bien à l'orchestre — avec contrebasses — qu'à une formation de musique de chambre. C'est le style, le climat intérieur qui décide si telle ou telle de ces œuvres ressortit au domaine symphonique ou à celui de la musique de chambre, au divertissement ou au quatuor.

On sait avec quelle lenteur la distinction s'est opérée chez Joseph Haydn, pendant combien de temps il avait déjà composé des quatuors avant de devenir vraiment quartettiste. Ses trois ou quatre premières œuvres pour quatuor à cordes sont quasiment, sinon tout à fait, des divertissements, et l'on n'est même pas certain qu'elles étaient destinées à une formation de musique de chambre : on sait que le cinquième quatuor de l'op. 1, en Si bémol, est simplement une symphonie — italienne — sans instruments à vent : et il serait aussi facile de transformer les quatuors à cordes en symphonies ou en sérénades en y ajoutant deux hautbois et deux cors. En vérité, chez le jeune Haydn et chez le jeune Mozart, il faudrait traiter en même temps la symphonie et la musique de chambre ; les mouvements lents, de caractère intime, notamment, se distinguent à peine quant au style et au climat et l'on pourrait les échanger entre eux sans nul inconvénient. Mais la distinction s'opère pourtant peu à peu. Chez Haydn, elle est achevée avec l'op. 9, à la fin des années soixante, époque où

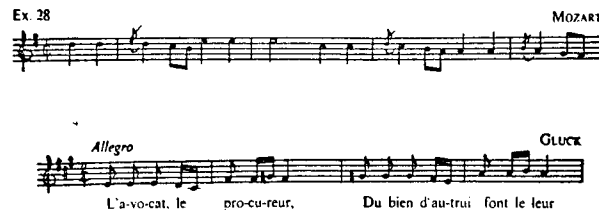
le quatuor — après un étrange détour — réintègre la « chambre » que son farouche instinct de révolutionnaire l'avait naguère fait quitter. Il possède *maintenant* un véritable caractère de musique de chambre. Il se distingue de la musique de plein air. Il ne lui faut plus d'auditeurs, il n'a plus besoin que de musiciens, d'exécutants, et ceci détermine son style, tout de même que ce qui déterminait le style de la musique de chambre vocale du xvi^e siècle, principalement du madrigal italien, c'était d'être en premier lieu une musique destinée à des *chanteurs* — et qui n'avait que faire d'auditeurs. Les historiens de la musique oublient trop souvent que rien ne sert de parler d'« analyse », de tonique, de dominante, de séparer exposition, développement, fausse reprise et récapitulation et que la musique était jadis une chose vivante, créée en vue d'un but précis et qu'il n'est possible d'expliquer qu'en fonction des conditions qui ont présidé à sa naissance. De toute la musique du passé, on pourrait faire deux parts : celle qui n'existait que pour les seuls instrumentistes et chanteurs, et celle s'adressant à un auditoire ; parmi les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, ceux que l'on peut jouer pour soi et ceux que l'on peut jouer à d'autres ; parmi les sonates de Beethoven, celles de caractère intime et celles de caractère concertant. Rien montre-t-il mieux l'esprit barbare qui régit nos concerts que l'impossibilité où nous sommes de sentir encore ces différences ?

Quant au premier quatuor de Mozart, il ne fait pas de doute qu'il ne constitue pas encore un quatuor véritable ; il montre très clairement la position intermédiaire du genre vers 1770. C'est une œuvre à part. Ce n'est pas pour rien qu'il a vu le jour en Italie, près de Milan ; le modèle qui y transparait, ce n'est pas celui de Haydn, dont Mozart, à cette époque, ignorait encore ou voulait, en l'occurrence, ignorer les quatuors op. 9, mais celui de Giambattista Sammartini, le vieux maître milanais alors septuagénaire, qui avait été jadis le compagnon de Gluck, plus encore que son professeur, et que Haydn a traité un jour de « barbouilleur » ; il est vrai qu'il y a une grande différence de style entre les quatuors et les symphonies de Haydn et ceux de Sammartini. Ce dernier, en effet, n'est que « galant » et rien

d'autre. On lui doit encore, également, des œuvres dont la forme mélodique et le caractère correspondent au vieux style classique; mais son mérite est pourtant d'avoir contribué à donner à la musique instrumentale italienne liberté, fraîcheur, insouciance, le ton populaire le plus délicat, la délicatesse la plus populaire, la bouffonnerie et la tendresse, parfois aussi quelque chose de banal et de bruyant. Mozart le suit d'assez près. Il débute par un tendre adagio, qu'il fait suivre d'un allegro bruyant, pour terminer par un menuet développé, c'est-à-dire pourvu d'un trio dans un ton nouveau — ce qui est typiquement milanais. L'allegro pourrait aussi bien faire partie d'une symphonie; et le premier mouvement pourrait être aisément transformé en une sonate en trio de style ancien, avec deux violons en duo et la basse continue, car le violoncelle, assez inerte, prend peu de part à l'ensemble et l'alto est également bien timide. L'origine salzbourgeoise du jeune compositeur n'apparaît que dans la tournure savante par laquelle il fait débiter le développement de l'allegro :



— rigidité d'écriture que nous pourrions aussi bien trouver dans une sonate en trio de style ancien. Fait curieux, même par la suite, Mozart faisait encore quelque cas de son premier quatuor. Fin 1773 ou début 1774, il lui a ajouté un rondo, morceau charmant en soi, dont le thème en forme de gavotte rappelle une ariette de *l'Île de Merlin*, de Gluck :



— mais appartient à un tout autre style que les trois premiers mouvements; car c'est déjà un authentique mouvement de quatuor, bien dans l'esprit de la musique de chambre. Goethe aurait appelé l'œuvre, sous sa forme définitive, en quatre mouvements, un « tragélaphe¹ ».

Entre 1770 et 1774, Mozart était devenu un véritable quartettiste. De sa production en ce domaine, il est très facile d'avoir une vue d'ensemble. Elle se divise en deux groupes nettement distincts : d'une part les dix « grands » quatuors, c'est-à-dire les six composant l'op. X, le quatuor « Hoffmeister » et les trois derniers, les quatuors « prussiens² » formant l'op. 18. C'est là un premier groupe d'œuvres que tout le monde connaît : il commence par le quatuor en Sol majeur K. 387. Avant celui-ci, donc avant l'année 1783, se placent les quatuors de jeunesse, quinze en tout, répartis en trois groupes : K. 136-138, 155-160, et 168-173, tous datant des premières années 1770.

Ces trois groupes sont fort différents. Les trois quatuors K. 136, 137 et 138, écrits à Salzbourg au cours des premiers mois de l'année 1772, portent, sur le manuscrit, la dénomination de « Divertimenti », mais il est impossible que celle-ci soit due à Mozart lui-même. Car un divertissement comporte deux menuets et ceux-ci, précisément, font complètement défaut aux trois œuvres en question. Elles ont trois mouvements : dans deux d'entre elles le mouve-

1. Sous ce nom, les anciens Grecs désignaient un animal fabuleux, mi-bouc, mi-cerf; Goethe, dans la correspondance duquel le mot apparaît à diverses reprises, entend par là un être plein de contradictions ou un ouvrage ressortissant à plusieurs genres. (N.d.T.)

2. Ainsi nommés en raison de leur destination au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II. (N.d.T.)

ment lent est au centre, dans la troisième il est placé en premier. Ces quatuors sont tout simplement des symphonies pour cordes seules, sans hautbois ni cors ; ou, pour mieux dire, ils marquent la même tendance au style symphonique que le premier quatuor de Mozart au style de la musique de chambre. Je crois bien que Mozart les a écrits en prévision de son dernier voyage en Italie, pour ne pas être dérangé dans la composition de *Lucio Silla* au cas où on lui demanderait des symphonies, et en comptant ajouter ensuite sur place, à Milan, selon les besoins et les possibilités, des instruments à vent au premier et au dernier mouvement. C'est une hypothèse en faveur de laquelle parlent également les tonalités choisies par Mozart. Rien, dans le premier « quatuor », en Ré, n'a le caractère de la musique de chambre : le premier mouvement vise plutôt à montrer la virtuosité des violons conducteurs, dont les parties forment un peu un duo concertant ; le second est gracieux et « tendre », tout à fait dans le style italien ; quant au dernier, sans être un rondo, il est tout à fait léger de sa nature, avec encore un peu de contrepoint au début du développement. On en peut dire autant du n° 2, en Si bémol, encore que le mouvement « tendre », ici, se trouve placé en tête de l'œuvre ; l'allegro di molto qui lui succède est peint « à la fresque » (« al fresco »), ce qui est même tout à fait frappant, alors que le mouvement rapide qui clôt l'œuvre montre un caractère bouffe *symphonique* au lieu des traits plaisants ou spirituels propres à la musique de chambre. Seul le dernier de ces trois « Divertimenti », celui en Fa, marque un certain dualisme : le premier mouvement en est purement symphonique ; mais l'écriture de l'œuvre témoigne de plus de soin : non seulement dans l'andante, mais aussi dans le presto final, très animé, en l'occurrence un rondo avec un épisode en mineur à la Jean-Christien Bach, toujours concevable à l'orchestre cependant. Ces trois compositions ne sont rien moins que des symphonies d'opéra, mais des symphonies italiennes destinées à être exécutées au concert, peut-être dans le salon du comte Firmian, gouverneur général de Milan, par exemple.

Il faut attendre le groupe des quatuors K. 155 à 160,

composés tous les six à la fin de 1772, au cours du voyage de Milan ou en cette ville même, pour voir Mozart se tourner résolument vers la musique de chambre. Si l'on voulait absolument donner aux trois divertissements le nom de musique de chambre, il faudrait admettre que Mozart a fait, en six mois, des progrès énormes dans l'art d'écrire des quatuors. Et pourtant il subsiste un rapport entre les deux groupes. Dans le premier mouvement du premier quatuor, écrit dans la « triste ville de Bozen », il joue encore à inventer des thèmes de caractère symphonique, mais le second violon et l'alto ont des rôles totalement différents de ceux qu'ils tiennent dans la symphonie, et dans le développement — où l'imitation est de nouveau nettement accusée — le second violon, précisément, a une mélodie en si mineur d'une saveur absolument exquise et qu'il serait difficile de confier à un *ripieno* d'orchestre. Des rapports tout ensemble secrets et évidents unissent ce quatuor en Ré majeur au premier des quatuors « prussiens » (K. 575) dont les premier et second mouvements rappellent également, par leur début, ces jours heureux et ensoleillés vécus à Milan. Le finale fait un peu songer à Haydn, mais plutôt par le fait que celui-ci, dans ses dernières années, a repris et développé pour le premier violon des thèmes de rondo et des épisodes de virtuosité semblables à ceux du finale en question.

Le second de ces quatuors, celui en Sol majeur (K. 156), peut également, dans son premier mouvement, sembler s'inspirer du jeune Haydn, mais, dans son ensemble, il reflète un ciel plus bleu qu'on en peut jamais trouver chez Haydn. Il est parfait dans son genre et c'est à peine si l'on ose le recommander à une époque devenue probablement incapable de goûter un instant de bonheur, tout à la fois éphémère et éternel, comme celui qui s'exprime ici. Le développement n'est plus, cette fois, agrémenté de pointes « savantes ». Il n'a plus le moindre rapport avec les thèmes de l'exposition ; mais peut-on lui appliquer le qualificatif de « galant » ? Rien de semblable ne se trouve chez aucun autre musicien :

Ex. 29

Pour ce qui est de l'adagio en mi mineur, l'autographe nous montre la précocité du savoir-faire de Mozart : une première rédaction du mouvement est rejetée, la cantilène confiée au premier violon produisant avec le rôle subalterne dévolu aux trois « accompagnateurs » un effet par trop « italien », par trop proche de la sérénade. Mozart en écrit donc une seconde, de la facture la plus délicate et tout à fait dans l'esprit de la musique de chambre, première préfiguration de certains mouvements ultérieurs, issus d'une plus grande profondeur de sentiment. Et dans le finale, tempo di minuetto, apparaît déjà un motif de *Così fan tutte*... en écrivant son dernier opéra bouffe, Mozart a dû se souvenir encore une fois des plus italiens de ses quatuors.

C'est à chaque instant que ces quatuors de la dix-septième année nous font pressentir les grands quatuors. Et il ne s'agit point seulement d'un simple avant-goût : le printemps, lui non plus, n'est pas un simple avant-goût de l'été, mais une saison en soi, et fort enchantresse. Le quatuor en Ut majeur (K. 157) a déjà, dans son premier mouvement, la fermeté et la grâce qui, plus tard également, s'allieront si volontiers, chez Mozart, à cette tonalité, et une « pointe » termine déjà le finale en rondo ; le mouvement lent, en ut mineur, est plein d'une mélancolie d'une saveur tout *italienne*. Le quatuor en Fa majeur (K. 158) présente, en son premier mouvement, au début du développement, une étrange anticipation de la seconde partie du menuet du grand quatuor en Mi bémol majeur :

Ex. 30 [Allegro]

[Allegro]

— bien que, par ailleurs, le passage ne rappelle rien moins qu'un menuet, mais soit de caractère capricieux et enjoué. Quel vaste champ Mozart offre au sentiment dans ces quatuors, c'est ce dont témoigne l'andante « dans le ton parallèle de la dominante », c'est-à-dire en la mineur, reflet plein de mélancolie d'une âme tumultueuse. La même forte opposition se marque nettement dans le quatuor suivant (K. 159, en Si bémol majeur), où un allegro grandiose, sombre, passionné, en sol mineur, se trouve placé entre un andante où une grande réserve n'exclut pas l'originalité et un rondo allegro gracioso) plein de sensualité. Le dernier quatuor de ce groupe, celui en Mi bémol (K. 160), est de

nouveau conçu d'une façon plus conventionnelle et dans un esprit plus « symphonique » ; et si nous n'étions exactement informés du moment où il a été composé, nous serions plutôt tentés de le ranger dans le premier groupe, celui des quatuors-symphonies de caractère orchestral, K. 136 à 138.

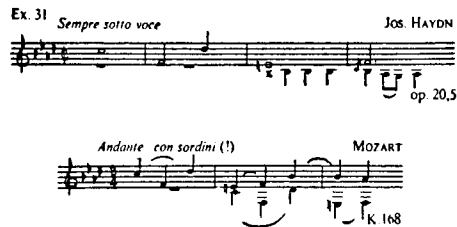
Les quatuors à cordes de Mozart qui constituent le groupe suivant (K. 168 à 173) ne sont pas, quant aux numéros qu'ils portent et à la date de leur composition, très éloignés de ceux qui les précèdent (K. 155 à 160). Et pourtant un abîme les en sépare. Il ne s'agit plus de quatuors italiens, milanais, mais de quatuors autrichiens, viennois : Mozart les a écrits tous les six à la fin de l'été 1773. Ce séjour viennois de 1773 a joué, dans le développement de Mozart, un rôle décisif : il met un terme à sa jeunesse, au rôle d'enfant prodige qu'il avait tenu jusqu'alors ; il lui permet de découvrir, maintenant que la maturité de son jugement s'est accrue, — on sait en effet qu'il était déjà venu une fois à Vienne — un art plus vivant, moins conventionnel — car l'opéra italien et la musique instrumentale italienne étaient pure convention, — il lui fait connaître le révolutionnaire qu'était Joseph Haydn. Ou, pour être plus exact, les deux séries de six quatuors op. 17 et op. 20 de Haydn, parus les deux années précédentes : l'op. 17, en 1771, et l'op. 20, formé des quatuors dits « du Soleil¹ », en 1772. Cette découverte le dérouta complètement, tout de même que le dérouta, quelque dix ans plus tard, la découverte de Jean-Sébastien Bach. Et, de même que plus tard il écrira une série de fugues empreintes de quelque gaucherie, il écrit à présent une série de mouvements de quatuors où l'on sent une gêne extrême, car ils sont trop près du modèle, sans cependant l'égaliser. C'est que Mozart, ici, ne fait qu'imiter ce à quoi Haydn, qui lui était supérieur par l'âge aussi bien que par la maturité, était parvenu à force de travail. Les quatuors op. 17 et op. 20 marquent aussi une crise dans la production de Haydn. Celui-ci, qui approchait de la quarantaine, était alors las du style « galant », il éprouvait le besoin de créer des œuvres plus profondes, plus sérieuses, plus recueillies. Pour l'ins-

1. Ainsi nommés en raison de la vignette qui ornait la page de titre de l'édition originale. (N.d.T.)

tant, il ne voyait rien de mieux que de revenir au style « savant », à l'écriture contrapuntique, à la polyphonie. Non point à la polyphonie sévère — il avait bien trop de goût pour incorporer purement et simplement des fugues à un quatuor, par exemple. Et s'il intitule majestueusement le finale de son quatuor en Ut majeur, op. 20, n° 2 : *Fuga a quattro soggeti*, ou celui du quatuor en La majeur op. 20, n° 6 : *Fuga a tre soggeti*, c'est déjà un jeu auquel il se livre avec la fugue, une contrainte qu'il s'impose pour donner aux quatre voix, même à l'alto et au violoncelle, une extrême indépendance ; et si, au terme du finale de l'op. 20, n° 5, intitulé *Fuga a due soggeti*, il fait le premier violon et le violoncelle se livrer à une strette en imitation, il faut bien admettre qu'il y a là un peu d'ostentation. Mais ce retour apparent au vieux style classique répondait, lui aussi, à une conception bien personnelle, comme en témoigne la note — amère ou humoristique — placée à la fin de la fugue en Ut majeur : *Sic fugit amicus amicum*. Malgré tout cela, on sent dans ces œuvres une rupture de style, un dualisme, une hésitation entre le style « galant » et le style « savant » ; elles sont pleines de disparates : la virtuosité du premier violon, une extrême verdeur, particulièrement marquée dans quelques menuets, un certain exotisme, comme dans le « menuet alla zingarese » de l'op. 20, n° 4, l'emploi du récitatif instrumental — tous éléments qui se heurtent constamment.

Mozart n'est pas préparé à une impression aussi forte. Ici encore il n'imité que ce qui convient à sa nature, mais il ne peut s'en rendre totalement maître. L'imitation est patente. Pour la première fois (K. 170) il écrit un premier mouvement fait de variations, comme Haydn dans l'op. 17, n° 3 ; pour la première fois il se met tout à coup, lui aussi, à écrire des finales fugués (K. 168, K. 173), et ce, sans éprouver, comme Haydn, la nécessité de ce subterfuge ; aussi ces deux fugues n'ont-elles pas non plus, ni dans l'invention, ni dans l'écriture, l'accent personnel, l'*humour* des finales fugués de Haydn... Nous avons déjà vu que la fugue en ré mineur utilise un thème chromatique des plus rebattus. Des réminiscences involontaires apparaissent. Le début du premier mouvement du K. 168 est comme un écho de l'op. 17, n° 3 de

Haydn, dans la même tonalité ; un des thèmes de fugue de Haydn (op. 20, n° 5) revient chez Mozart sous forme d'andante (K. 168) :



Comme Haydn, dans quelques mouvements lents, revient au modèle de la sérénade — large cantilène du premier violon avec accompagnement — Mozart ose, à son tour, s'y risquer à nouveau (K. 169 et plus nettement encore K. 170 et K. 172). Le superbe dédain de Haydn pour les conventions entraîne Mozart à combiner, dans le premier mouvement du K. 171, une *introduzione* (adagio) avec un allegro au début fugué ; l'*introduzione* est aussi utilisée pour clore ou pour « arrondir » l'œuvre. Mais les indices permettant de présenter un nouveau style lui échappent, comme, dans le quatuor en ut mineur op. 17, n° 4 de Haydn, la combinaison du premier et du second thème. Les menuets prennent un rythme plus irrégulier et plus capricieux ; et seuls les quatre finales *non* fugués sont du vrai Mozart, tout en étant parfois encore (K. 171) conçus dans un esprit trop symphonique. Haydn fait, pour ainsi dire, perdre la tête à Mozart. Et celui-ci, bien que Haydn la perde un peu lui-même, n'égale pas, à beaucoup près, le naturel de son modèle, son mépris des conventions, sa science à combiner les voix du quatuor, à allier la veine populaire et l'inspiration géniale. On serait plutôt tenté d'admettre que ces six quatuors furent composés sur l'ordre de Léopold. Aussi, lorsque l'éditeur Toricella les diffusa, sous forme de copies, à la fin de 1785, soit après la parution des six grands quatuors dédiés à Haydn, leur publication dérouta-t-elle quelque peu les amateurs et donna-t-elle lieu, entre Toricella et Artaria, à un échange de

propos dénués d'aménité qui ne fit certainement nul plaisir à Mozart.

Entre 1773 et 1783, soit pendant dix ans, période énorme en regard de sa courte existence, Mozart n'a plus écrit de quatuor à cordes. Les années comprises entre ces deux dates, plus précisément l'année 1777-78, celle de Mannheim et de Paris, ont bien produit quelques quatuors : quatre pour flûte et cordes et un avec hautbois principal, mais ces œuvres appartiennent à d'autres genres de la musique de chambre qu'au quatuor à cordes, genres plus anciens, plus « légers » aussi, et de poids spécifique moindre. Des quatre quatuors avec flûte, trois (K. 285, 285a et K. 285b = K. Suppl. 171) sont des œuvres écrites sur commande pour le compte d'un riche amateur hollandais, un certain Monsieur de Jean¹, demeurant à Mannheim ; Mozart s'acquitta de ce travail très à contre-cœur et sans se sentir tenu d'y mettre le meilleur de son génie. Aussi eut-il quelque difficulté à s'en faire solder le montant, ce qui est assez facilement compréhensible. Car seul le premier, en Ré majeur, mérite tout à fait son prix, même quantitativement : il compte en effet trois mouvements, alors que les deux autres se contentent de deux ; et ce prix, il le mérite certes bien aussi pour son style et sa valeur musicale. Il est un peu concertant, la flûte est en vedette sans pourtant étouffer la voix du violon ni même de l'alto ; de plus, il possède, préparant le rondeau, un adagio en si mineur de la plus exquise mélancolie, peut-être le plus beau solo avec accompagnement qui ait jamais été écrit pour la flûte ; exception faite, peut-être, du prélude à la scène des Champs-Élysées dans l'*Orfeo* de Gluck. Quant au rondo lui-même, c'est une page de la gaîté la plus gracieuse, d'un sentiment mélodique et d'une sonorité pleins de

1. Ce personnage à l'identité longtemps énigmatique, que Mozart désigne aussi dans ses lettres comme le « Hollandais des Indes », n'était en fait originaire ni de Hollande ni des Indes. Ferdinand Dejean était né à Bonn en 1731. Médecin, il séjourna en cette qualité à Batavia de 1758 à 1767, vécut ensuite à partir de 1769 à Leyde où il obtint en 1773 le diplôme de « Doctor medicinae et philosophiae », puis entreprit divers voyages qui le conduisirent notamment à Mannheim en 1777-1778. En 1781, la même année que Mozart, il se fixa à Vienne où il mourut en 1797. Cf. l'article de Frank Lequin in *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 29 (1981), fasc. 1/2. (N.d.T.)

charme — nul ne se douterait qu'il n'a pas été écrit *con amore*. Pour les deux autres quatuors, en Sol et en Ut, ils ne marquent pas seulement, par leurs deux mouvements, une sorte de retour à Jean-Christophe Bach ; ils sont pleins de style et « tendres », mais sans plus, et tout ce qui retient l'attention dans le finale du second, c'est qu'il contient probablement la forme primitive du « *thema con variazioni* » de la sérénade pour instruments à vent K. 361. Quant au dernier des quatre quatuors avec flûte, celui en La (K. 298), composé à Paris, on est tout à fait en droit de n'y voir qu'une plaisanterie ou la manifestation d'un accès de pétulance ; Mozart lui-même nous met du reste la puce à l'oreille avec le titre qu'il donne au dernier mouvement : « Rondieaux — allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio. così — così — molto garbo ed espressione. » (« Rondo facétieux — gracieusement animé, mais pas trop vite, pas trop lent non plus, du reste... juste comme... il faut... avec beaucoup de feu et d'expression. ») Mais malheureusement il est impossible de donner de l'expression et du feu à ce thème... emprunté à une mélodie de Paisiello sur les paroles suivantes : « Chi mi mostra, chi m'addita, dove sta il mio dolce amore » — le mouvement est d'une fadeur et d'une monotonie comme Mozart n'en connaît pas à ses heures les plus faibles. L'œuvre est nettement parodique. Le premier mouvement se compose d'un thème à deux parties, suivi de quatre variations : une fois que la flûte, le violon, l'alto et même, en dernier, le violoncelle ont dit leur petit bout de discours, tout est fini. Le menuet est des plus brefs et des plus conventionnels. Mozart a, d'une façon parodique, donné libre cours au mépris et à la fureur que lui inspirait une platitude qui valait aux musiciens « latins » gloire et fortune : sa mauvaise humeur visait vraisemblablement Giuseppe Cambini et ses « quatuors d'airs dialogués » — il avait eu en effet, peu auparavant, sur le plan artistique aussi bien que social, un petit accrochage avec Cambini — (Je ne puis omettre de signaler que M. de Saint-Foix, croyant que cette œuvre était née pendant le séjour de Mozart auprès de la famille von Jacquin, en a récemment situé la composition en 1786-87 : hypothèse que semblent confirmer la provenance de l'autographe et l'impossibilité de trouver trace de

la mélodie de Paisiello avant la date de 1786. J'avoue ne pas pouvoir me prononcer sans revoir l'autographe ; — tout ce qui est certain, c'est le caractère nettement parodique de toute l'œuvre.)

Il en va tout autrement du quatuor avec hautbois en Fa majeur (K. 370), écrit à Munich en janvier ou février 1781, c'est-à-dire à l'époque d'*Idomeneo*, à l'intention du hautboïste Friedrich Ramm, et à la composition duquel Mozart a mis tout son amour-propre. « Ramm » — ainsi que l'assure déjà Gerber dans son *Dictionnaire des Musiciens*, t. II, p. 232 — « est au nombre des meilleurs hautboïstes actuellement vivants, et il n'est pas exagéré d'affirmer que nul ne s'est encore rendu maître, sur le hautbois, d'une sonorité aussi belle, ronde, douce, naturelle que la sienne, jointe à un grave retentissant dans le *forte*. Il joue en outre avec une délicatesse, une légèreté, une expression proprement fascinantes ; il traite son instrument, selon le naturel qui lui est propre, avec intelligence et avec une aisance que possèdent bien peu de hautboïstes ; il possède, dans l'adagio, un jeu plein de sentiment, tout en sachant y mettre de la flamme et de l'esprit, quand l'effet et l'inspiration l'exigent. » Ce portrait, qui se trouve dans le *Dictionnaire Musical Bavaïse* de Lipowsky nous renseigne également sur la façon de jouer le quatuor de Mozart, abstraction faite du « grave retentissant dans le *forte* ». L'œuvre fait pendant au premier quatuor avec flûte, en Ré, mais sur un plan artistique et spirituel supérieur : quelque peu concertante, elle aussi, laissant place, même, à une courte cadence dans l'adagio (en ré mineur), elle présente en outre, dans le rondo final, une tournure très rare chez Mozart ; tandis que le trio des cordes poursuit tranquillement son chemin en 6/8, le hautbois exécute une cantilène ornée en 4/4, pour rejoindre ensuite, de la façon la plus naturelle, le chœur d'ensemble. Véritable chef-d'œuvre, ce quatuor, dans l'union qu'il réalise de l'esprit concertant et de l'esprit de la musique de chambre, ne peut se comparer qu'au quintette avec clarinette que Mozart écrira à la fin de sa vie.

Les six quatuors à cordes qui, après un si long intervalle, succèdent aux « quatuors viennois » de 1773 — quatuors viennois, eux aussi, mais en un sens tout différent — sont,

sous le numéro d'opus X et accompagnés d'une fameuse épître dédicatoire en italien, dédiés à Haydn ; hommage au maître illustre, mais en même temps à l'ami paternel qui avait déjà exprimé, semble-t-il, la satisfaction que lui causaient les quatuors en question. Et en vérité nul autre que Haydn ne pouvait en être le dédicataire. Depuis ses quatuors dits « du Soleil », de 1772, Haydn lui-même, pendant neuf ans, était resté muet en ce domaine, avant de reprendre la parole, en 1781, avec ses six quatuors op. 33, dédiés au grand-prince Paul de Russie (d'où leur appellation de « quatuors russes »). Ils sont composés, comme il le marque lui-même, « selon une manière particulière et toute nouvelle ». Ce sont là, venant de lui, paroles significatives. La crise qu'a traversée sa production dans le domaine du quatuor est maintenant surmontée. Il n'écrit plus de finales fugués. Il a une « manière particulière et toute nouvelle » de faire participer au dialogue chacun des quatre instruments : il opère un travail thématique. Ce travail ne se limite plus seulement au développement : désormais le moindre motif, la plus légère esquisse d'un rythme *parlent* et il n'est plus question de prééminence ou de subordination à l'ensemble que dans quelques mouvements lents, comme la « scène chantée » de l'op. 33, n° 5 ou la « sérénade » de l'op. 33, n° 6. Car Haydn ne renonce à aucune de ses acquisitions, pas plus qu'il ne renonce à tourner de bons menuets, vigoureux et gaillards, malgré le titre de scherzo ou de scherzando qu'il leur donne à présent : tel celui de l'op. 33, n° 4. Son art n'y a rien perdu et y a tout gagné. Ces quatuors, par l'union qu'ils réalisent entre le naturel et la science, sont un prodige de l'esprit humain — indépendamment de leur signification historique. La « science pure » y est remplacée par le principe d'une écriture « obligée » des voix et l'on pourrait dire que, sans eux, l'œuvre qui réalise l'idéal suprême de cette écriture « obligée », le premier mouvement de l'*Eroica*, n'eût pas été possible. Beethoven avait parfaitement raison de dire qu'il était « né compositeur de musique obligée » ; — tout ce qu'il oubliait d'ajouter, c'était : « grâce à Joseph Haydn ».

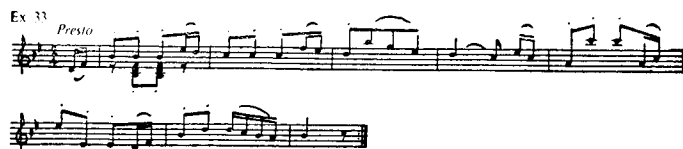
L'impression que ressentit Mozart à la révélation de ces quatuors fut de celles qui marquèrent le plus profondément

sa vie artistique. Mais, cette fois, il ne se laisse pas subjuguer. Cette fois, c'est en maître qu'il profite de l'enseignement d'un maître ; il n'imité pas ; il n'abandonne rien de sa propre personnalité. Et si, comme finale du quatuor en ré mineur K. 421, il écrit une suite de variations, à l'instar de Haydn dans son op. 33, n° 5, ce n'est un « omaggio » qu'en apparence, en dépit d'une parenté de thèmes évidente :



Mais nous avons déjà noté que le thème de Mozart est également un « omaggio » rendu à Gluck ; et, malgré la parenté thématique, quelle différence entre Sol majeur et ré mineur ! Entre l'aimable Haydn et le sentiment de satisfaction qui naît de sa cadence imparfaite..., et le démoniaque Mozart et l'impression inquiétante que produit son chromatisme latent ! Mozart conserve son indépendance absolue. Alors que Haydn, dans son op. 33, évite ou même condamne les formes du style sévère, Mozart, lui, les affirme avec insistance précisément dans le finale du premier quatuor, qui commence « fugato » et joue à opposer le style savant et le style galant comme, plus tard, le finale de la symphonie en Ut majeur. Mozart ne se laisse pas entraîner par Haydn à écrire encore des seconds mouvements en forme de « sérénades », pas plus qu'il ne se met à intituler « scherzi » ses menuets. Loin de gagner en malice, en effets de surprise dynamiques ou rythmiques, ils gagnent plutôt en gravité et deviennent parfois plus poignants qu'un adagio, tels le pathétique menuet en ré mineur, avec le chromatisme

descendant de sa basse, ou encore le menuet en La majeur, si sombre en dépit du caractère « lumineux » que l'on associe volontiers à cette tonalité. Ici encore les tonalités et les notions de « majeur » et de « mineur » ont un sens différent pour Haydn et pour Mozart, bien que l'un et l'autre, sur six quatuors, ne fassent appel qu'une seule fois au mode mineur et que Haydn maintienne un rapport plus étroit que jamais entre la tonalité des mouvements lents et la tonalité d'ensemble. Jamais Mozart n'imité la gaité « sans façon » dont Haydn, dans le finale de l'op. 33, n° 4, entre autres, nous offre l'exemple :



Haydn réserve le meilleur de son humour pour la fin de ce rondo, où le thème est repris, simplifié, en pizzicato : Mozart, à l'inverse, montre plutôt plus de gravité dans le finale, ou bien il laisse l'auditeur transporté d'émotion devant tant de grâce. Le développement, chez Haydn, fait appel au sel de l'esprit : il faut toujours qu'il s'amuse à faire une « fausse reprise » avant de laisser libre cours à la mêlée des thèmes ; — et l'on ne peut s'empêcher de rire lorsque cette mêlée commence dès la huitième mesure, comme dans ce prodige d'esprit et d'humour qu'est le premier mouvement de l'op. 33, n° 5. Mozart n'accentue jamais cette sorte d'effet, de même qu'il vise beaucoup moins, dans la reprise, à surprendre l'auditeur. Haydn, lui, éprouve une envie irrépressible de le « mystifier »... forme de taquinerie propre à l'Allemagne du Sud et fort différente du goût qu'éprouvait Philipp-Emanuel Bach pour les effets inattendus. Autre différence : il arrive à Haydn de montrer, pour le premier violon, une prédilection excessive et de lui confier — particulièrement dans les reprises des mouvements lents — de riches et délicates fioritures. Tel n'est point le goût de Mozart ; ce procédé, à son sens, manque trop de simplicité,

sont trop le calcul. Et si, dans l'épître dédicatoire à Haydn, il parle des six quatuors en question comme du fruit d'un labeur long et ardu — « Essi sono, è vero, il frutto di una lunga, e laboriosa fatica » — c'est bien là une formule qui répond parfaitement à la vérité. Les preuves s'en trouvent, nous l'avons dit, presque à chaque page de ses autographes ; il n'est guère d'autre manuscrit de Mozart qui montre tant de ratures, de corrections, de faux départs. Mais il ne faut pas que l'on sente ce « labeur ardu ». Quelle science de son art Mozart possède, un magnifique exemple nous en est fourni par les premières mesures du finale du K. 458. Primitivement, Mozart avait écrit :



Mais il ne tarda pas à s'apercevoir que ce début en imitation produirait, trop tôt, un effet qu'il fallait réserver pour le développement, et il en fait disparaître toute trace de « labeur », de « sueur ». Et c'est bien ce qui distingue les trois quatuors composés un peu plus tard (K. 458, 464, 465) des trois premiers du groupe (K. 387, 421, 428), c'est bien par quoi ils marquent un *progrès*, pour autant qu'il soit permis, en l'occurrence, de parler de progrès. Léopold (à sa fille, 14 au 16 février 1785) les trouvait « bien un peu plus faciles, mais parfaitement composés ». Il est étonnant qu'il n'ait pas été choqué par l'introduction du quatuor en Ut majeur, qui a tant fait couler d'encre et qui nous semble aujourd'hui si régulière, en dépit de toute sa hardiesse harmonique. Mais Léopold a raison : ils *sont* effectivement

plus faciles, l'art y est plus caché, la sérénité en semble moins troublée, par exemple dans le premier mouvement de celui en Si bémol majeur et de celui en La majeur. Mais ce n'est qu'apparence : ce quatuor en La majeur, précisément, Mozart lui a donné une conclusion d'une tristesse que rien, jusqu'à la fin, ne vient éclairer, et qui laisse l'auditeur en proie à une profonde méditation : or ce mouvement de Mozart a produit sur Beethoven une impression aussi profonde qu'exceptionnelle, et dont ont bénéficié non ses finales, sans doute (car Beethoven est optimiste), mais ses premiers mouvements.

Mozart a complètement trouvé sa propre voie et il n'est guère d'œuvres où il témoigne d'une plus grande personnalité que dans ces six quatuors. Ce qui les distingue le plus nettement des quatuors de Haydn, c'est qu'ils sont une « quintessence de musique », un art « raffiné ». Un quatuor comme l'op. 33, n° 3 de Haydn, quatuor dit « l'Oiseau », reste entièrement étranger à Mozart. Il est composé, pour ainsi dire, sinon en plein air, tout au moins la fenêtre ouverte et il est impossible de l'imiter. Inversement Haydn ne peut pas non plus imiter Mozart, et l'intensité de son sentiment. Telle phrase à laquelle, chez Mozart, le chromatisme donne un accent de tristesse :



devient, chez Haydn (op. 64, n° 6), d'une limpidité diatonique que rien ne vient troubler.



Les thèmes de Mozart ont déjà un caractère « bien à eux » ; celui des thèmes de Haydn est encore « en puissance ».

Les six quatuors op. X sont et demeurent l'œuvre majeure de Mozart en ce domaine. Leurs seuls successeurs

sont un quatuor isolé, le quatuor dit « Hoffmeister » et la moitié d'une nouvelle série, les trois quatuors « prussiens » op. 18, publiés de la façon la plus misérable quelques jours avant ou après la mort du musicien. Quant au cavalier seul en Ré majeur (K. 499), composé en août 1786, un an et demi après le quatuor en Ut majeur, il mérite l'isolement qui l'entoure. Si Mozart, en le composant, a voulu s'acquitter d'une dette envers son ami et éditeur Hoffmeister, du moins ne s'en est-il pas tiré à bon compte. Nous dirions volontiers à son propos qu'il représente une synthèse des trois quatuors les plus « sévères » et des trois les plus « légers » qui composent l'op. X, et que son début symbolise le climat de l'œuvre tout entière : unisson tout empreint d'un sentiment de bien-être, jeu dialogué entre les deux moitiés de la masse sonore, prenant un tour sérieux dans le mineur, puis détente, mais, dans le canon entre premier violon et violoncelle... une « science » où nul ne sent de pédantisme. Ce quatuor est en même temps austère et léger ; et plus d'une tournure, par sa sonorité enchanteresse, fait pressentir Schubert. Le menuet est véritablement unique. En sa partie principale, chaque voix semble tenir son rôle sans s'occuper des autres, et le trio en mineur est une rencontre d'escrime de la plus belle espèce ; l'adagio parle, avec une profondeur encore jamais atteinte, d'une souffrance ancienne ; quant au finale, c'est encore un de ces mouvements inquiétants où Ré majeur semble montrer l'envers de sa nature, il n'est point serein, mais désolé, ou plutôt désolé sous le masque de la sérénité, en dépit de la fermeté décidée qu'exprime la conclusion.

Les quatuors « prussiens » (K. 575, 589 et 590) forment un groupe à part, étant dédiés à un violoncelliste dilettante, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume ; ou plutôt ils ont été écrits en vue de le lui être, car l'édition originale ne comporte point d'épître dédicatoire. Le compositeur devant tenir compte de la virtuosité du roi, le violoncelle joue donc un rôle de premier plan dans presque chacun des douze mouvements et le second violon et l'alto doivent, par suite, s'effacer. Ce sont des quatuors quelque peu « concertants » et pourtant ils participent de la musique de chambre la plus pure : ... il arrive parfois à Mozart, par exemple dans le

menuet du dernier de ces quatuors, de perdre complètement de vue son royal commanditaire. Ce sont là trois œuvres nées sous une impression de gêne morale effroyable et pourtant elles se haussent jusqu'aux sphères de la félicité la plus pure. Particulièrement la première, en Ré majeur, pour les deux premiers mouvements de laquelle Mozart a utilisé des ébauches datant des jours heureux de Milan, qu'il a terminées en mariant l'esprit de la jeunesse à celui de la maturité. Le menuet, avec le solo « royal » de son trio, est nouveau, ainsi que le finale; ce dernier, nouvelle sorte de rondo où le thème revient enrichi chaque fois davantage, est un triomphe de l'art et de l'âme. Parfois, par exemple dans le finale du quatuor en Si bémol majeur, réapparaît le souvenir du Haydn des quatuors russes :



et le mouvement lent de ce quatuor est, lui aussi, de caractère moins nettement mozartien. En revanche, le menuet connaît une ampleur et une virtuosité qui, quinze ans plus tôt, lui eussent donné un caractère de finale; quant au dernier de ces quatuors, celui en Fa, il atteint un équilibre parfait en tous ses mouvements — on dirait un adieu de Mozart à Haydn — tandis que l'andante, l'un des mouvements de toute la musique de chambre où apparaît le plus de sentiment, fait penser à un adieu à la vie, où la félicité se mêle à la mélancolie. Cette vie, combien elle était belle ! Combien décevante ! Combien brève !

A l'époque de la composition des dix *grands* quatuors se placent trois œuvres de musique de chambre pour un nombre d'instruments moins important : deux duos pour violon et alto (K. 423 et 424) et un divertissement pour trio à cordes (K. 563), composés, ceux-là au début, celui-ci à la fin de la période en question. Mais le nombre réduit des

instruments ne signifie rien quant à la valeur de ces œuvres. Elles valent les quatuors, encore qu'elles soient beaucoup moins connues.

Relativement à la composition des deux duos, il est une anecdote qui, à tout le moins, ne manque pas entièrement de vraisemblance. Mozart, au cours de l'été 1783, était en visite à Salzbourg lorsque Michael Haydn se trouva empêché par la maladie d'achever une série de six duos que Colloredo l'aurait, paraît-il, chargé de composer : quatre seulement étaient terminés. « Le malade s'en excusa en alléguant son état, mais l'archevêque, qui n'aimait point les excuses, donna aussitôt l'ordre de retenir le traitement de Haydn, ceci étant le plus sûr moyen de hâter le rétablissement d'un homme qui n'avait que ses appointements pour satisfaire le médecin et l'apothicaire. Mozart, qui rendait chaque jour visite au malade, trouva celui-ci au désespoir et, lui en ayant demandé la raison, fut informé de la décision de l'archevêque. Or il n'aimait pas recourir aux simples consolations quand il pouvait rendre service. Sans en rien dire à son pauvre ami, il se mit au travail dès son retour chez lui et, deux jours plus tard, lui apporta les duos, entièrement mis au net; il ne restait plus qu'à inscrire le nom de Michael Haydn sur la page de titre pour pouvoir les présenter à l'archevêque... » Quelle foi accorder à cette anecdote, qui doit son origine à deux élèves de Michael Haydn, G. Schinn et J. Fr. Otter ? Tout ce qu'il y a de certain, c'est que Mozart, pendant son séjour à Salzbourg, a réellement fréquenté Michael Haydn et qu'il lui a même, à cette époque, emprunté une symphonie à laquelle il a ajouté une introduction. Quant au rôle d'« ogre » que l'on prête ici, une fois de plus, à Colloredo, il est probablement de pure invention : on ne voit pas bien pourquoi il aurait fallu que six duos fussent terminés à date fixe, duos qui, soit dit en passant, n'ont jamais été édités par Michael Heydn. L'honnête Gerber (*Neues Lexikon*, t. I, p. 533) parle bien de six sonates pour violon et alto qui « furent annoncées en 1794 comme devant paraître sous peu en deux livraisons chez Gombart, à Augsburg »... mais il est avéré qu'elles n'ont jamais paru. Les quatre duos de Michael Haydn en (Ut, Ré, Mi et Fa) dont on possède encore le manuscrit sont-ils ceux

de 1783 ? On ne sait exactement. En tout cas, Mozart n'a pas renoncé à son droit de propriété sur les deux qui sont de sa main, car il les réclame à son père les 6 et 24 décembre 1783. Sans doute est-ce une simple envie qui l'a pris de s'essayer, lui aussi, en ce genre.

Nulle part sa génialité, sa supériorité involontaire par rapport à Michael et même à Joseph Haydn ne se montrent plus nettement qu'en ces deux œuvres. Que des rapports subsistent entre eux, c'est l'évidence même. Tous les duos — les quatre de Michael et les six (en Ut, La, Mi bémol, Fa, Ré, Si bémol) de Joseph — parus au cours des années soixante-dix sont en trois mouvements, le mouvement lent, pas trop long, occupant la seconde place, et le rondo ou « tempo di minuetto » la troisième. Chez Joseph ces menuets, six fois sur six, ne sont que de simples thèmes en deux parties suivis de quelques variations. Et seul le premier duo de Joseph justifie son titre ; dans tous les autres, ceux de Michael compris, il s'agit bien plutôt d'un solo de violon avec accompagnement obligé d'alto ; combien réduit, encore, est parfois le rôle de ce dernier, on s'en fera une idée quand on saura que dans la sixième sonate de Joseph Haydn, qui débute et se termine par des variations, il se contente de répéter le thème, sans même l'ombre d'un changement. Et pourtant ce sont ces œuvres-là qui fournissent à Mozart son point de départ. Sans doute aussi a-t-il connu les duos de Joseph, ainsi que le parallèle suivant peut le faire supposer :

Ex. 38

Mozart, lui aussi, termine le second de ses duos par une série de variations ; lui aussi il écrit un second mouvement court, laissant place à une cadence. Ces duos instrumentaux sont

un genre curieux qui remonte jusqu'au cœur du xvi^e siècle ; ils forment un curieux mélange de virtuosité, d'esprit quelque peu didactique — ils font parfois penser à des études — et, à l'occasion, de velléités de style sévère et « savant ». Tous ces éléments, virtuosité, didactisme, « sévérité », Mozart les a conservés — quel charmant canon offre, dans le duo n° 1, le développement du premier mouvement ! — et pourtant il a créé des œuvres d'art sublimes, d'une fraîcheur, d'une bonne humeur, d'un style violonistique qui en font des pièces uniques en leur genre. L'introduction du second duo, dans le style symphonique le plus pompeux, est une plaisanterie ; mais, en son développement, l'allegro qui suit prend ce style symphonique au sérieux. En composant ces duos, Mozart ne pensait sûrement pas à l'archevêque Colloredo, mais il a même fini par oublier complètement jusqu'à Michael Haydn.

Unique aussi, et dans un sens plus littéral encore que les œuvres précédentes, est le trio à cordes K. 563, achevé le 27 septembre 1788. Sa composition se place donc, dans le temps, entre celle du quatuor « Hoffmeister » et celle du premier des quatuors prussiens. Il est, dans la production de Mozart, le seul de son espèce, à moins de considérer comme ses précurseurs les quatre préludes pour les fugues de Bach (K. 404a) ou le divertissement K. 205, de 1773 (qui, après tout, n'est jamais qu'un trio à cordes avec cors obligés). Le seul précurseur véritable de ce trio est cependant le fragment en Sol majeur (K. 562e = K. Suppl. 66), qui a dû servir de « tremplin » au K. 563. Trouvant ce fragment de dimensions trop réduites, Mozart voulut visiblement écrire, pour son ami et frère en maçonnerie Michael Puchberg, qui l'avait si souvent tiré d'embarras, et pour la postérité ou même l'éternité, quelque chose de plus important. Au printemps suivant il le fit répéter à Dresde, sans être complètement satisfait de l'exécution, comme il ressort d'une remarque de sa part (16 avril 1789) : « ... il a été exécuté d'une façon très acceptable ».

Il ne s'agit point là d'un trio à cordes en quatre mouvements, comme ceux qui formeront plus tard l'op. 9 de Beethoven, mais d'un divertissement « en six mouvements », « di sei pezzi » ; et ce n'est point davantage un

divertissement comme la sérénade pour flûte, violon et alto op. 25 de Beethoven, que l'on peut très bien, sans doute, s'imaginer jouée en plein air, mais qui transpose plutôt pour la « chambre » un écho de musique de plein air. Le trio en Mi bémol majeur de Mozart est une œuvre de musique de chambre authentique et il n'a atteint de telles dimensions que pour combler l'auditeur par un déploiement de science, d'invention et de bonne humeur : aussi le menuet est-il suivi d'un autre mouvement lent, fait de variations sur un thème populaire, et d'un second menuet, pourvu même de deux trios. Mais les trois mouvements principaux, le premier allegro, un adagio en La bémol et le rondo final répondent parfaitement à l'esprit de la musique de chambre. Mozart a écrit pour de développements d'une gravité aussi inquiétante que celui du premier mouvement ; peu d'adagios traversés d'un souffle aussi large, peu de finales empreints de tant de grâce et d'intimité, et les mouvements « gais » eux-mêmes, les menuets et l'andante varié possèdent une force et une profondeur qui n'appartiennent qu'à une œuvre destinée à des connaisseurs. Seul un connaisseur peut apprécier également l'art consommé du dialogue en cette œuvre apparemment si modeste ; chaque instrument y est « *primus inter pares* » ; chaque note *parle*, chaque note contribue à une perfection sonore qui enchante l'esprit autant que les sens. Je trouve que ce n'est point faire un compliment à un chef-d'œuvre tel que ce trio que de dire qu'il sonne « comme un quatuor » — à ce compte-là, ce serait donc un compliment que de dire d'un quatuor qu'il sonne comme un quintette ou comme une symphonie ? Non, il sonne comme un trio — et le plus parfait, le plus délicat qu'il ait jamais été donné d'entendre ici-bas.

Parmi les quintettes de Mozart, il faut considérer à part le premier, de beaucoup antérieur aux autres. Il a été écrit à Salzbourg au printemps 1773 et, au mois de décembre de la même année, Mozart a remplacé le trio du menuet par un autre trio et remanié le finale d'une façon si radicale qu'il faut presque parler, à propos de ce mouvement, d'une nouvelle composition. On ne sait au juste à quoi ce quintette (en Si bémol majeur, K. 174) doit d'avoir vu le jour, sinon peut-être au désir de rivaliser avec un quintette en Ut

majeur de Michael Haydn ; c'est également un nouveau quintette de Michael Haydn, en Sol, qui a donné lieu à la version ultérieure de l'œuvre, ainsi que Wyzewa et Saint-Foix l'ont démontré de façon fort plausible. Joseph Haydn, cette fois, n'a pu fournir de modèle, n'ayant jamais écrit lui-même un seul quintette. La raison lui en ayant été un jour demandée, il aurait répondu que personne ne lui en avait jamais commandé ; mais sans doute y a-t-il, à cette abstention, une autre raison encore : c'est qu'il y avait déjà, en ce domaine, un compositeur dont le succès, dans le monde entier, était considérable, Luigi Boccherini, de Lucques, qui, depuis la fin des années soixante, commençait à remplir le monde de la gloire de ses quintettes précisément.

Il est possible que Mozart, dès 1770 environ, ne l'ait point tout à fait ignoré ; peut-être aussi a-t-il contribué à la naissance des quintettes que Mozart écrivit ultérieurement à Vienne ; pour l'instant, celui-ci s'en tient à l'exemple, plus immédiat, de Michael Haydn. Il s'ensuit une œuvre étrange, malaisée à classer. Le genre, vers 1770, avec ses deux altos, tient moins du quintette que, dans une certaine mesure, de la symphonie ; on ne peut, au reste, s'empêcher de songer que, dans bien des symphonies de cette époque, même Mozart emploie les altos divisés. (Soit dit en passant, Boccherini lui-même n'en a jamais usé autrement dans ses quintettes ; il appelle le second alto « *alto violoncello* », il est vrai, mais la partie en est notée entièrement dans la clef habituelle à l'alto et d'une exécution difficile au violoncelle. Et Beethoven suit l'exemple de Boccherini... et de Mozart ; ce n'est qu'avec Schubert que le volume sonore se trouve accru par l'emploi de deux violoncelles.) Mais le genre du quintette tient aussi de la musique de chambre concertante — donc d'une musique de chambre qui n'en est plus une à proprement parler. Je ne saurais prétendre connaître l'ensemble des cent cinquante quintettes de Boccherini ; mais, dans ceux que je connais, ce sont toujours le premier violon et l'« *alto violoncello* » qui se détachent de l'ensemble pour jouer un rôle conducteur et concertant en réduisant les trois autres partenaires à une fonction d'accompagnement. Aussi le quintette à cordes de cette époque prend-il un peu le caractère du divertissement, de la sérénade, même du

« notturno »... et l'on peut fort bien se l'imaginer exécuté aux étoiles.

Le quintette de jeunesse de Mozart est un mélange de tous ces éléments. Le premier mouvement revêt *réellement* un caractère de musique de chambre; le développement, surtout, avec ses triolets animés (animation à laquelle, il est vrai, le violoncelle ne se mêle qu'à la fin) serait trop grave pour figurer dans une sérénade; mais il n'y manque point le duo concertant entre le premier violon et le premier alto. L'adagio, tout intime, est plein d'échos voilés, alors que ces effets d'écho, dans le menuet (et notamment dans le trio) sont à découvert: et l'on pourrait fort bien, dans le trio, dissimuler le second violon. Vient ensuite l'un des plus longs finales de forme sonate que Mozart ait jamais écrits: mouvement contrapuntique ou, pour mieux dire, thématique, montrant un souci proprement exhibitionniste de mettre en relief toutes les combinaisons des parties qui le composent: et jusqu'à une « fausse reprise », si rare chez Mozart, et une coda complète. Ce mouvement aurait de quoi nous étonner si nous ne savions quel polyphoniste véritable était Mozart; tel qu'il est, il nous semble « prématuré » et toute l'œuvre nous donne l'impression d'un essai dont le style pêche par manque d'équilibre.

Il faut attendre les dernières années viennoises pour voir Mozart revenir au genre du quintette... ou plutôt se mettre à l'aborder de nouveau. Il est difficile de dire ce qui l'y a incité. Si l'on veut en chercher la raison dans une circonstance extérieure, peut-être fut-ce la mort de Frédéric le Grand et l'avènement, à Berlin, d'un roi violoncelliste amateur. Le 21 janvier 1786, Boccherini avait été nommé compositeur de la cour de Prusse, et Mozart avait accoutumé de suivre avec intérêt des nominations aussi lucratives. L'année suivante, Boccherini se rendit en visite à Berlin et à Breslau, peut-être aussi à Vienne où vivait son frère, le librettiste Giovanni-Antonio-Gastone. (Celui-ci était intimement lié avec Salieri, et c'est peut-être pourquoi Mozart ne fait jamais allusion à lui dans ses lettres.) Sans doute est-ce là l'explication la plus plausible. D'avril 1787 à 1791, Mozart écrit quatre quintettes à cordes, probablement en vue de les dédier au roi, une fois achevée la demi-

douzaine; pour aller plus vite, il va jusqu'à arranger lui-même pour quintette une sérénade pour instruments à vent... à coup sûr contre sa conscience d'artiste. Qu'on ne vienne pas objecter qu'il aurait quand même écrit ensuite des quintettes avec deux violoncelles. C'est parfaitement faux, car la partie destinée au roi ne souffrait pas de rivale. Mozart commença vraisemblablement par un fragment (K. 514a = K. Suppl. 80), parvenu jusqu'au début du développement. C'est là une ébauche fort intéressante, et si Mozart l'a rejetée c'est uniquement pour s'être rendu compte qu'il avait fait au violoncelle la part trop réduite. Il commence alors un nouveau quintette, en faisant dialoguer, non plus cette fois le premier alto et le premier violon, mais le violoncelle et le violon:



Ce n'est point là un hasard. Mais Mozart ne serait pas Mozart si, ensuite, il ne perdait de vue le rôle prédominant du violoncelle, comme il lui était également arrivé de le faire plusieurs fois dans les quatuors prussiens. Par la suite, la détresse l'obligera, en avril 1788, à offrir en souscription les trois quintettes alors terminées, en Ut majeur, en sol mineur, ainsi que l'arrangement en ut mineur.

Le premier de ces quintettes, celui en Ut majeur (K. 515) ne peut se comparer qu'au quatuor en Ut majeur de Mozart lui-même, à ceci près que son début, au lieu de l'aspiration, de la nostalgie qui caractérise l'allegro de ce quatuor, est empreint de fierté, de royale majesté et de fatalisme. L'œuvre doit reprendre plusieurs fois son élan avant d'arriver au second thème, et il lui faut encore très longtemps avant de parvenir aux idées riantes qui terminent l'exposition; alors commence un développement plein non seulement de la plus grande richesse thématique, mais également d'une expression dramatique intense... et l'on retient

son souffle jusqu'au point d'orgue qui prépare la reprise. De nouveau Mozart écrit une longue coda en forme de strette. Le menuet mélancolique qui suit est plutôt un « tempo di minueto » avec un trio à la sous-dominante qui prend lui-même les proportions d'un lied parfait. Du mouvement lent, il existe une ébauche d'andante à 6/8 que Mozart, lui trouvant un caractère trop léger, a rejetée au bout de dix mesures au profit d'un nouvel andante empreint d'un profond sentiment de nostalgie et d'apaisement qui donne l'impression que Mozart cherche à s'évader du climat démoniaque et tragique de *Don Juan*, auquel il travaillait alors concurremment, pour se réfugier dans un monde plus pur et plus heureux, fait de noble humanité. Et l'on ne saurait en effet s'imaginer cet andante ni à l'adresse de Donna Anna ni à celle d'Elvira. Mozart a complètement perdu de vue le corpulent roi de Prusse : le dialogue amoureux s'échange entre alto et premier violon ; et tous deux se fondent en une unité parfaite. Quant au finale, il forme une conclusion de la plus heureuse harmonie — et ce jusque dans l'équilibre de l'homophonie et du contrepoint, du style galant et du style savant ; encore un de ces mouvements « pleins d'une science dont on n'a pas conscience ». Lorsque Mozart, dans son art, est heureux, il trouve une inspiration à la fois enfantine et divine, faite de cette « naïveté seconde » qui est l'apanage de la maturité et du génie :



Ce quintette trouve un sombre pendant en son successeur immédiat, celui en sol mineur (K. 516) ; les deux œuvres présentent entre elles le même rapport que la symphonie en sol mineur et la symphonie dite « Jupiter »... à cela près que les deux symphonies, elles, nous font passer de l'obscurité à la lumière. Mozart avait d'abord commencé un quintette en la mineur (K. 515c = K. Suppl. 79) ; mais il avait abandonné

cette tonalité, qui prend volontiers un caractère larmoyant, « exotique », pour celle de sol mineur, qui lui était plus familière en pareil cas. Nous n'aimons pas, le lecteur l'aura remarqué, les métaphores ni les paraboles ; et pourtant ce qui se passe ici ne peut sans doute se comparer qu'à la scène du jardin de Gethsemani. Il faut vider le calice au breuvage amer, et les disciples sont endormis. Que l'on compare avec les (rares) mouvements que Haydn ait écrits dans le mode mineur : ceux de la symphonie en ut mineur, du quatuor « le Cavalier », du quatuor en ré mineur op. 76, n° 5, de la symphonie n° 80 en ré mineur. Haydn ne peut s'empêcher de faire la reprise en majeur, il ne supporte pas longtemps les ténèbres ni les pensées sombres. Mozart, lui, conclut son exposition dans la tonalité correspondante du mode majeur, mais pour revenir inexorablement au mode mineur dans la reprise. Ce retour est inéluctable. Et le menuet n'a d'autre sens que celui-ci : « Non point comme je veux, mais que Votre volonté soit faite ». Dans le trio, un rayon de consolation céleste déchire les nuages, mais le retour au menuet proprement dit est inévitable. L'adagio ma non troppo a l'accent d'une prière, prière d'une âme isolée, tout entourée d'abîmes ; et les nombreux « soli », ainsi que l'équivoque enharmonique qui précède le retour à la tonique sont, à ce titre, bien symboliques. Le dernier mouvement est introduit par une sorte de cavatine d'un sombre héroïsme, confiée au premier violon, et passe ensuite en Sol majeur : mais c'est le mode majeur empreint de désolation particulier à Mozart en tant de ses dernières œuvres ; aussi bien le thème de ce rondo semble-t-il un peu trop trivial pour former le dénouement des trois mouvements précédents et son retour, après les divers « épisodes », est, chaque fois, quelque peu choquant.

En décembre 1790 et avril 1791 suivent deux autres quintettes à cordes, les derniers, composés, a-t-on prétendu, à la demande d'un amateur hongrois ; il s'agit, croit-on, de Johann Tost, plus tard commerçant en gros à Ungarisch-Hradisch en Moravie, lui-même excellent violoniste et dédicataire, également, de deux séries de quatuors de Haydn, datant des années 1789 (op. 54 et 55) et 1790 (op. 64). Tost ayant fait, à cette époque, un riche mariage, peut-être

ces deux œuvres, du moins, ont-elles été bien payées à Mozart.

Elles le méritent, en tout cas, et toutes deux portent tous les signes de compositions destinées à un connaisseur. La première, en Ré majeur (K. 593), débute par un larghetto opposant le violoncelle — (Mozart n'oublie donc pas tout à fait le roi de Prusse!) — au quatuor; demande et réponse sont aussitôt répétées au registre supérieur, début caractéristique des grandes œuvres instrumentales de la dernière période : la sonate pour piano en Ré (K. 576), les mouvements fragmentaires pour piano (K. 590a et 590b = K. Suppl. 29 et 30), le quatuor K. 590 etc. procédé, également, que Beethoven a si bien retenu, par exemple pour son quatuor à cordes op. 59, n° 2. Ce larghetto revient à la fin de l'allegro qui lui fait suite, avec une conclusion toute brève, qui se termine brusquement — composée en tout et pour tout des huit mesures initiales de l'allegro; aussi tout cet allegro a-t-il lui-même, dans la combinaison des thèmes, quelque chose d'hésitant; le développement, de caractère véhément, se divise en deux parties, la première en forme de marche, la seconde animée. La récapitulation tire également un surcroît d'effet d'une intensité accrue de l'écriture polyphonique. C'est là, dans la production de Mozart, un mouvement fort insolite, avec son caractère prémonitoire marqué. Aussi bien est-il suivi d'un adagio de caractère très intime, apparenté au mouvement lent de la symphonie « Jupiter », avec des « respons » à trois voix comme dans les madrigaux à cinq voix du xvi^e siècle, et un développement polyphonique des plus subtils. Le menuet fait un peu penser à Haydn; d'allure virile, il se termine par un canon péremptoire après un trio « spiccato »; le rondo, enfin, est l'un de ceux qui témoignent de la plus grande maturité, avec son thème enjoué et ses « fugati », où la « science » prend un tour plaisant et gracieux, sans rien perdre de sa gravité. Le début du thème consistait primitivement en une quinte chromatique descendante; une seule « retouche » lui confère sa grâce et son caractère :



Quant au dernier quintette, celui en Mi bémol (K. 614), il ne convient nullement de le considérer sous l'angle d'un « adieu ». D'emblée, l'allegro di molto initial se signale par un climat bien particulier : celui d'une intense effervescence due notamment aux mordants du thème principal, à un motif d'accompagnement en doubles croches agitées et à maintes velléités contrapuntiques, permettant ainsi au développement une relative brièveté. Là encore, Mozart n'a pas tout à fait oublié le roi de Prusse, particulièrement dans le second thème, repris, en réponse au violon, par le violoncelle. L'andante qui lui fait suite est à coup sûr un sommet de la musique de chambre concertante... ou, pour mieux dire, il a l'accent d'un second mouvement de concerto pour piano, traité en style de musique de chambre; la splendeur, le travail, le calme, le bonheur de la création y respirent tout à la fois. Le menuet, avec son trio pour cornemuse, est tout empreint d'une franchise qui fait penser à Haydn; quant au finale, c'est du Haydn tout pur, et l'on dirait un acte de reconnaissance envers le seul grand compositeur de musique de chambre contemporain — et le long développement, volontiers contrapuntique, est du Haydn, lui aussi.

Les autres quintettes de Mozart sont fort divers. Pour ce qui est de l'arrangement de la sérénade pour instruments à vent en ut mineur (K. 388) pour quintette à cordes (K. 406), nous en parlerons plutôt à propos de la version originale; l'arrangement en question répondait du reste à des raisons uniquement « commerciales ». Un quintette pour cor, violon, deux (!) altos et violoncelle, d'autre part, n'est pas à proprement parler du domaine de la musique de chambre. Mozart l'a écrit à Vienne à la fin de 1782 pour le corniste

Salzbourgeois Ignaz Leitgeb et, comme toutes les œuvres destinées à ce musicien, que Mozart prenait constamment pour cible de ses plaisanteries, ce quintette doit être considéré comme une composition à demi humoristique ; et elle aurait tout à fait ce caractère, n'était le second mouvement, un andante d'inspiration tout intime, petit dialogue d'amour entre le cor et le premier violon. Le premier et le troisième mouvements se jouent des ressources limitées de l'instrument soliste — écoutez notamment la fanfare humoristique qui forme le motif du rondo final. C'est un concerto rudimentaire avec accompagnement de musique de chambre et il n'y manque même pas la faculté d'y introduire des cadences. André et Artaria ont voulu en vain attacher à cette œuvre l'étiquette de « musique de chambre » en y insérant l'un des deux menuets de la sérénade K. 375 : mais l'œuvre ne fait qu'y perdre de son unité. Il en va tout autrement du quintette écrit, pendant la dernière période viennoise, pour un instrument à vent, plus délicat que le cor, celui-là — la clarinette — et quatuor à cordes : il s'agit du quintette K. 581, composé fin septembre 1789 pour le clarinettiste Stadler. Mozart lui-même l'appelle, le 8 avril 1790, « le quintette à Stadler ». S'il est une œuvre de musique de chambre de l'espèce la plus raffinée, c'est bien celle-là, encore que la clarinette ressorte « primus inter pares » et y soit traitée comme si Mozart avait été le premier à découvrir son charme, la « douce suavité de son souffle », la limpidité de son registre grave, sa volubilité. Ici, point de dualisme entre le soliste et l'accompagnement, mais seulement fraternelle rivalité. Ce n'est point du reste sans raison que nous employons l'adjectif « fraternel ». La clarinette, les cors de basset ont en effet pris pour Mozart un caractère maçonnique, encore qu'il n'y ait peut-être à cela que des raisons purement extérieures. Le développement a un caractère légèrement concertant, mais auquel les musiciens participent tous les cinq. Le larghetto reprend le caractère chantant qu'avait le second thème du premier mouvement et le développe magnifiquement. Le menuet a un premier trio en mineur pour le quatuor seul et, dans le second, un ländler, la clarinette redevient l'instrument rustique qu'elle a été et qu'elle est restée jusqu'à nos jours dans le Sud de la

Bavière et les autres pays pré-alpins. Quant au finale, c'est un allegretto avec variations, court et divertissant, grave et aimable en dépit du nombre des variations et de la maturité dont il témoigne. Primitivement, Mozart avait ébauché un finale (K. 581a = K. Suppl. 88) anticipant presque littéralement l'air de Ferrando qui porte le n° 24 de *Così fan tutte*, et où une gaité portée à son comble s'exprime par les mots : « Ah ! lo veggio, quell'anima belle — Al mio pianto resistere non sà. » Mais ce début — de 89 mesures — prenant une tournure trop concertante, sans doute Mozart l'a-t-il trouvé par trop gai, et il l'a rejeté. Peut-être faut-il voir une autre ébauche, plus poussée encore, du « quintette à Stadler », dans un fragment de quintette pour clarinette, cor de basset et trio à cordes en Fa majeur (K. 580b = K. Suppl. 90) ; mais la tournure en eût été, nécessairement, plus concertante encore.

b. *Divertissement, Cassation, Sérénade*

Mozart est venu au monde au milieu d'une époque qui n'avait pas encore fait aussi nettement que celle d'environ 1800, par exemple, le départ entre la musique de chambre et la musique symphonique, entre la musique destinée au théâtre et celle destinée à être exécutée au concert, dans la cour d'un palais ou dans un jardin. Une symphonie pour cordes pouvait se glisser parmi les quatuors op. 1 de Haydn sans que cela choquât beaucoup les musiciens de la chambre ; une ouverture de Haendel pouvait être exécutée tel jour à Haymarket ou à Lincoln's Inn Field et le lendemain à l'abbaye de Westminster, une « sinfonia » de Paisiello un jour à l'opéra et le lendemain au Concert Spirituel. Ainsi Mozart nous a-t-il donné toute une série d'œuvres qui semblent tenir le milieu entre la musique de chambre et la symphonie, entre la salle de concert et le « plein air », entre le style symphonique et le style concertant, où les cordes sont traitées tantôt en solistes, tantôt dans un esprit symphonique — le départ semble impossible à faire avec précision et rigueur. Nous dirions assez volontiers qu'elles doivent toutes le jour à une solennité occasionnelle et que

cette circonstance leur confère un caractère plus mondain, plus gai, moins « éternel » et plus « XVIII^e siècle » que les symphonies destinées au concert et que les quatuors à cordes proprement dits — et, en général, ce serait assez exact. Mais ce ne le serait pas toujours dans le détail. Plus d'une « sinfonia » de style italien, de la main de Mozart, est *inférieure*, quant à la science et au sérieux, à une sérénade ; et bien des sérénades, par exemple les deux pour instruments à vent écrites à Vienne (K. 375, K. 388) ne sont plus des œuvres purement « mondaines » — la seconde, notamment, est l'une des œuvres les plus véhémentes que Mozart ait écrites dans le mode mineur et il l'a lui-même adaptée du « plein air » à la chambre, encore que la puissance et la beauté de l'original y aient beaucoup perdu. Il faut étudier à part chacune des œuvres en question en essayant de déterminer à quel groupe elle appartient. Car c'est un fait qu'il existe plusieurs groupes. Et il faut les distinguer ; il est impossible de suivre l'édition des *Œuvres complètes*¹ qui enferme imperturbablement en un seul et même volume (Série 9, deuxième section), de modestes sextuors pour instruments à vent et la musique de chambre la plus délicate, pour cette seule raison que toutes ces compositions portent uniformément le titre de divertimenti.

De cette musique de chambre de l'essence la plus subtile, nous trouvons un exemple avant-coureur dans le divertissement K. 205, que Mozart a écrit à Vienne au cours de l'automne 1773, à l'occasion d'une fête donnée dans le jardin d'une des maisons où le père et le fils fréquentaient alors, peut-être celle de la famille Mesmer. Cinq mouvements : le premier, allegro, introduit par un bref largo ; l'adagio encadré par deux menuets ; ouvrant et terminant l'ensemble, une courte marche. Quant à la formation instrumentale : trio à cordes et deux cors ; et, allant de pair avec le violoncelle, un basson dont la partie n'est même pas notée spécialement. On se représente les cinq ou six musiciens

faisant leur entrée puis se retirant au son de la marche et exécutant le *Divertimento* proprement dit dans une gloriète éclairée aux chandelles. Il n'est pas question de remuer de grands et profonds sentiments, la science doit rester imperceptible et se travestir sous la grâce. Mais il est loisible à la virtuosité de se déployer : toujours, ou presque, le violon (ou, lorsqu'il y en a deux, le premier) est un « violino principale » auquel il est permis de se détacher de l'ensemble et d'accaparer le succès. Aussi la sérénade pour orchestre admettra-t-elle dans son cadre un concerto pour violon ; aussi, chez Mozart, le concerto pour violon proprement dit gardera-t-il toujours un certain caractère de sérénade qui ne permettra jamais de le placer sur le même plan que le concerto pour piano. N'est-il pas significatif que Mozart, à Vienne, n'éprouve plus le besoin de composer de concerto pour violon, bien que les occasions ne lui en aient pas manqué ? Il est vrai que les violonistes qui se produisaient aux « académies » de Mozart avaient accoutumé d'apporter leurs propres concertos, mais il aurait pu cependant être assez souvent tenté de remplacer ces productions parfois fort contestables par une œuvre ou un mouvement de sa propre composition, comme il l'a fait effectivement, au moins une fois, pour un concerto de Viotti. Mais divertissements, sérénades et concertos pour violon sont plutôt pour lui des œuvres salzbourgeoises, des œuvres de jeunesse, écrites par complaisance, voire par souci de concession artistique. Ces compositions prennent volontiers un caractère enjoué. Les mouvements lents en sont le plus souvent écrits à la dominante supérieure du ton principal ; les tonalités elles-mêmes sont toujours, pour ainsi dire, les plus voisines. Lorsque Mozart emploie des tonalités plus éloignées — et cela lui arrive fréquemment, car il ne peut s'en empêcher — du moins faut-il que cela ne frappe pas trop l'attention de ceux qui ont commandé l'œuvre. C'est ainsi que, dès le *Divertimento* « viennois » qui nous occupe, le trio du premier menuet présente, entre l'alto et le violon, un canon de quatre mesures très serré — un « canon ad minimum », eût-on dit au XVI^e siècle — que l'on ne s'attend guère à trouver en un genre aussi léger. Toute cette œuvre, apparentée par cent détails à des œuvres sembla-

1. Il s'agit ici bien entendu de l'ancienne édition, publiée entre 1877 et 1905 (avec suppléments 1877-1910). L'achèvement de la nouvelle (*Neue Mozart-Ausgabe*), en cours de parution depuis 1955, est prévu pour 1991. (N.d.T.)

bles de Joseph Haydn, est cependant de caractère plus intime que celles-ci ; même lorsque, comme dans le trio du second menuet, les deux cors se permettent un solo, ils se gardent d'y mettre l'humour assez gaillard de Haydn. Ici encore, en ces sérénades, cassations et concertos où Mozart joue avec la notion de « style populaire », ce style se retrouve différent de ce qu'il est chez Haydn ; — mais nous aurons à y revenir un peu plus tard.

C'est une œuvre semblable, exactement pour la même formation (K. 288), que Mozart a ébauchée quelque quatre ans plus tard. Seul un fragment, composé de 77 mesures du premier mouvement, en a été conservé. Il est difficile de déterminer si l'œuvre a connu un jour sa forme complète ou s'il n'en existe qu'une ébauche, abandonnée ensuite par Mozart au profit d'une autre œuvre, ainsi qu'il en avait l'habitude. J'incline, pour ma part, à le penser ; il me semble que Mozart, après avoir eu l'intention d'écrire ce « trio à cordes avec cors » pour la comtesse Lodron, lui a ensuite préféré la version plus complète du *Divertimento* K. 247. La même relation me semble exister entre le fragment K. 246b et le *Divertimento* K. 334. Sans doute, ici encore, s'agit-il d'un début de premier mouvement, mené jusqu'au développement, puis abandonné au profit du K. 334.

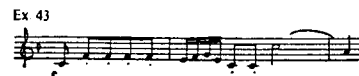
Ce que ce premier « trio à cordes avec instruments à vent » écrit à Vienne ne fait que suggérer, quatre œuvres, composées à Salzbourg au cours des années suivantes, entre 1776 et 1779, l'expriment entièrement. Ce sont les *Divertimenti* K. 247, 251, 287 et 334. Deux d'entre eux, le premier et le troisième, sont écrits pour la famille Lodron, le dernier pour la famille Robinig. Le second (K. 251) passe pour avoir été composé pour le vingt-cinquième anniversaire de Nannerl, en juillet 1776, et cela est tout à fait vraisemblable ; il est écrit avec un peu plus de hâte et de négligence que les trois autres et « pour sept instruments » : hautbois, deux cors et quatuor à cordes. Quant aux trois autres, que l'on pourrait définir comme de simples quatuors à cordes avec deux cors obligés, ils comptent parmi les œuvres les plus pures, les plus sereines, les plus ravissantes, les plus parfaites qui aient jamais été composées et il se trouve des gens qui en raffolent assez pour donner tout un acte de *Tannhäuser* ou de

Lohengrin, ou encore toute une symphonie romantique pour une de ces œuvres, véritable paradis perdu de la musique.

Le premier de ces *Divertimenti*, celui en Fa, de juin 1776, introduit et terminé par une gracieuse marche (K. 248), a déjà donné forme parfaite et définitive au genre et au style de cette sorte d'œuvres ; non seulement pour Salzbourg, mais également pour celles écrites plus tard à Vienne. Le premier des deux mouvements lents préfigure la romance de la *Petite Musique de nuit*, qu'il est à peine besoin de confronter avec cet andante :



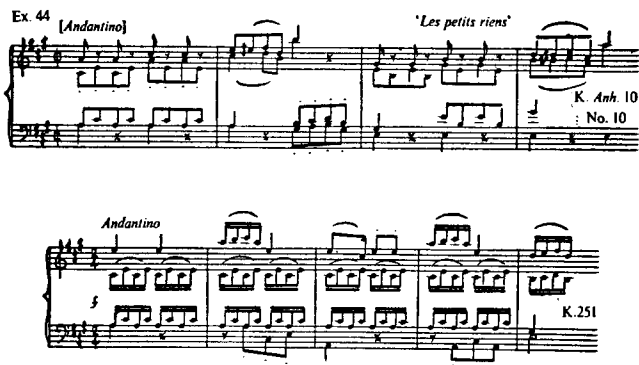
Le premier et le dernier mouvement opposent curieusement le Violino principale concertant et plusieurs motifs conçus en fonction des cors, comme le début de l'*allegro* finale ou encore, dans le premier mouvement, ce motif — hargneux et cependant enjoué — qui revient à chaque instant :



Un élément typique de ces *Divertimenti* est un mouvement lent en style de sérénade, dans lequel le premier violon s'abandonne à ses sentiments amoureux ; typique également la brève introduction, de caractère soutenu, du finale (Beethoven la conservera encore dans son septuor). Le principe stylistique de l'ensemble rappelle celui d'un quatuor ; c'est toujours celui de la musique de chambre, mais légèrement concertant, « sans grandes exigences », et il n'en a que plus de sérénité, de grâce et de charme.

Le septuor composé par Mozart pour l'anniversaire de sa sœur, c'est-à-dire pour le 30 juillet 1776, fait un peu exception, notamment par l'emploi du hautbois qui dispute volontiers la première place au violon. Mozart renonce ainsi

au charme du « violino principale » et de ses afféteries ; et la sonorité de l'ensemble est tout à fait dans la ligne de la musique de chambre, encore que presque tous les traits de « gravité » soient évités. Pourquoi le hautbois ? Parce que le « *hautbois*¹ » est un instrument bien *français*. De même qu'Egmont, dans le drame de Goethe, voulut un jour venir voir sa Clairette « en espagnol », c'est-à-dire vêtue à l'espagnole, de même Wolfgang voulut, pour sa sœur, se vêtir « à la française », peut-être en souvenir des jours passés ensemble à Paris en 1764 et 1766 — dix années plus tôt. La marche qui ouvre l'œuvre et la clôt, intitulée : « *Marcia alla francese* », est réellement française, avec ses rythmes saccadés ; et il y a toute apparence qu'il serait possible de trouver le modèle de tous les thèmes de ce *Divertimento* dans la chanson française. On dirait une anticipation, chez Mozart, des thèmes qu'il utilisera plus tard à Paris, pendant l'été 1778, pour la musique du ballet *Les Petits Riens*, pour la « Pantomime » par exemple.



En février 1777, Mozart écrit, cette fois encore pour la comtesse Lodron, un nouveau *Divertimento a 6 stromenti*, c'est-à-dire un quatuor à cordes avec deux cors obligés (K. 287), chef-d'œuvre sui generis — encore que MM. de

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

Wyzewa et de Saint-Foix aient démontré tout ce qu'il doit à un quintette à cordes de Michael Haydn — et qui ne peut se comparer qu'à son aîné, K. 247, et à son cadet, K. 334. On y retrouve le même mélange, seulement un peu plus intime, peut-être, et un peu plus proche de la musique de chambre, que dans le premier *Divertimento* destiné à la comtesse Lodron ; et, comme ce n'est point une œuvre d'été, mais d'hiver, la marche d'introduction et de conclusion est, naturellement aussi, absente. Nous sommes à l'époque du carnaval ; aussi, dans le premier mouvement, andante gracioso, le thème revêt-il par six fois un masque de caractère différent, mais jamais tragique. Le premier mouvement peut montrer, dans le discours, plus de véhémence qu'à l'ordinaire : faire dialoguer les cordes avec les deux cors et participer tous les instruments à une conversation générale, en croches et triolets de croches. Le second adagio prend la forme d'un véritable mouvement lent de concerto pour violon, plein de sentiment ; les menuets, par leur maturité et leur caractère, préfigurent la dernière période viennoise. Quant au finale, ce n'est plus une simple « sortie », mais un grand mouvement destiné à couronner l'œuvre entière... et ce n'est point par hasard qu'en l'analysant les deux musicologues français ont évoqué le nom de Beethoven. Car, pour en trouver le pendant, il faut sans doute attendre le finale du dernier trio de Beethoven, également en Si bémol majeur, avec son thème si nettement trivial. Mais Mozart est plus fin et plus gai que Beethoven. Le thème qu'il utilise est le refrain populaire « D'Bäurin hat d'Katz verlorn, weiss nit wo's is » (« C'est la fermière qui a perdu son chat, et ne sait où il est »), fort répandu dans l'Allemagne du Sud ; et, pour rendre la plaisanterie bien sensible, il l'introduit par un récitatif d'un pathétique exagéré. Cependant ce jeu auquel il se livre avec le style populaire n'est point fait de parodie ou de grossière raillerie, mais d'esprit et de malice ; et si Mozart, dans un thème de véritable tyrolienne :



semble même évoquer une jeune campagnarde des Alpes, c'est sous les traits d'une jeune fille aux joues vermeilles, sans doute, mais gracieuse cependant. Peu avant la fin, le récitatif réapparaît sous une forme abrégée, mais l'effet comique s'en trouve encore accru.

La dernière œuvre composant cette trilogie de quatuors à cordes avec deux cors obligés est le *Divertimento* en Ré majeur K. 334, de l'été 1779, la « Musique pour Robinig », comme Mozart l'appelle lui-même : Madame de Robinig, surtout, était une amie de la famille Mozart et, dès 1774-75, elle avait pris part, en compagnie de Nannerl, aux journées de *La Finta Giardiniera*, à Munich. Or, si le *Divertimento* dédié à la comtesse Lodron transpose sur le plan musical, avec humour et malice, l'élément salzbourgeois, c'est-à-dire cette idéale harmonie qui règne entre la ville, son site et l'heureux caractère de ses habitants, et qu'en réalité seule, peut-être, une jolie femme pouvait incarner — le *Divertimento* dédié à Mme de Robinig, lui, le fait avec une « tendresse » non exempte d'une ombre, d'un soupçon de légère mélancolie : l'andante, formé d'un thème avec six variations, égalerait le finale du quatuor à cordes en ré mineur (K. 421), si un *Divertimento* admettait autant de gravité qu'un quatuor. L'alliance du style de chambre et du style concertant atteint ici la perfection ; et Mozart se garde de la gravité du quatuor soit en recourant à une douce sensualité telle qu'elle s'exprime, sous sa forme la plus pure, dans le rondo final, soit en s'abandonnant à une inspiration agreste dont les deux menuets offrent des variantes. Le second mouvement lent, en La majeur, est un mouvement de concerto pour violon, idéale « sérénade » où l'instrument soliste tient seul tout le rôle essentiel sans que l'accompagnement soit réduit pour autant à une participation insignifiante. Une gracieuse marche, ici encore, ouvre l'œuvre et la clôt.

Ce sont des divertissements tout différents que ceux pour six ou huit instruments à vent, groupés deux à deux : hautbois, cors, bassons... et, à l'occasion, clarinettes ; il s'agit bien là, véritablement, d'œuvres « de plein air », sans marches d'entrée ni de sortie — car elles ne sont pas écrites pour des musiciens de chambre que l'on introduit au salon après les avoir annoncés et que l'on libère ensuite en leur

rendant les honneurs, mais pour des musiciens devant rester sous la fenêtre. Les instruments à vent sont toujours plus primitifs que les cordes, du moins Mozart les a-t-il traités comme tels ; et, en fait, la distance entre un domestique et un corniste ou un bassoniste était moins grande, à l'époque, que celle le séparant d'un violoniste ou d'un violoncelliste. Dès son séjour à Milan, ou en vue de celui-ci, Mozart commence à cultiver ce genre de composition : au printemps de 1773 il écrit deux œuvres pour dix instruments à vent : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons (K. 166 et 186). Chaque fois, avant 1781, qu'il utilise des clarinettes, on peut être sûr qu'il écrit « pour l'extérieur », car ces nobles instruments n'existaient pas encore à Salzbourg. Aussi bien, deux des œuvres en question — considérées autrefois comme douteuses — (K. 196e et 196f = K. Suppl. 226 et 227), pour hautbois, clarinettes, cors et bassons, ne peuvent-elles avoir été écrites ni à Salzbourg ni pour cette ville ; elles ont dû être composées à Munich à l'époque de *La Finta Giardiniera*, car elles sont d'autre part trop primitives pour dater de la dernière période viennoise. Les Viennois avaient d'autres exigences. Pour Salzbourg, deux hautbois, deux cors et deux bassons suffisent, comme dans K. 213 (1775), K. 240, 252, 253 (tous trois de 1776), K. 270 et 289 (1777).

Point n'est besoin de nous occuper en détail de ces divertissements pour instruments à vent. Il s'agit ici vraiment de musique faite pour être jouée dans un jardin ; les mouvements, de forme sonate, sont aussi simples que possibles, avec, en plus du menuet, d'autres danses : une contredanse en rondeau et une polonaise. Il s'y mêle des accents pastoraux et des fanfares de cors et, en dépit du parallélisme presque constant des voix, à la tierce ou à la sixte, le sentiment le plus délicat baigne la sonorité d'ensemble aussi bien que celle des différents instruments.

Mozart joue avec la forme, sans grande recherche d'invention, sans effort ; il donne à sa musique un caractère de chanson, sans pourtant jamais rien de vulgaire. S'il est des œuvres qui montrent Mozart sous les traits d'un musicien du XVIII^e siècle, ce sont bien celles-là, « innocentes » à tous égards et antérieures, pour ainsi dire, au cataclysme de la

Révolution française ; écrites pour de calmes nuits d'été, à la lueur des flambeaux et des lampes, pour être entendues de près et de loin ; et c'est de loin qu'elles sont le plus belles. Dans *Don Juan* et dans *Così fan tutte*, Mozart s'est encore souvenu des mêmes sonorités en employant les vents ici comme musique de jardin, là comme musique de table. Deux autres œuvres semblent davantage destinées au plein jour ; ce sont deux suites tout à fait hors série de morceaux pour flûtes, trompettes et timbales (K. 187 et 188)¹ — compositions de caractère plutôt militaire ou, pour mieux dire, équestre, — car il est probable que Mozart a dû les écrire pour deux manifestations de l'école de cavalerie de Salzbourg, au pied du Mönchberg — et il s'en est acquitté sans y mettre beaucoup d'amour-propre.

Mais, à la fin de cette série sans prétentions, nous trouvons, ici encore, trois œuvres d'une supériorité si éclatante, témoignant d'une telle ambition et empreintes d'un tel sérieux qu'il est impossible de ne pas y voir le sommet non seulement de la série mais du genre tout entier. Et elles n'ont pas engendré de descendance ; datant de la jeunesse et de la première période de Beethoven, il y a bien le Rondino pour huit instruments à vent par groupes de deux ou le Sextuor pour instruments à vent op. 71, et encore le Trio pour deux hautbois et cor anglais op. 87, mais en général le genre fut abandonné à des ensembles moins importants et, au XIX^e siècle, complètement remplacé par cette sorte de musique appelée « arrangements », à l'usage de ce que les Italiens désignent sous le nom de « banda » et les Allemands sous celui de « Militärkapelle ». Mais le mal commence à vrai dire dès l'époque de Haydn et de Mozart, où l'on arrangeait pour instruments à vent des opéras tout entiers ; les bibliothèques italiennes, en particulier, abondent en semblables arrangements pour « harmonie », pour employer le terme technique.

Or, la première de ces trois œuvres, la Sérénade en Si bémol majeur pour treize instruments à vent, K. 361, n'est rien moins qu'un arrangement. Mozart l'a commencée à

1. La première de ces deux suites est aujourd'hui considérée comme un arrangement de divers mouvements de Joseph Starzer et de Gluck. (N.d.T.)

Munich au début de 1781, à l'époque de la représentation d'*Idomeneo*, et terminée ensuite à Vienne ; — à l'époque, donc, où il aspirait le plus ardemment à quitter ce Salzbourg qu'il abhorrait. Sans doute pensait-il, en la composant, aux remarquables instrumentistes de Munich et espérait-il encore une fois attirer par une œuvre hors ligne l'attention de Karl-Theodor. Vienne a-t-elle jamais réuni les treize musiciens que demande l'œuvre ? Toute information nous fait défaut sur ce point ; mais il existe un arrangement pour les quatre couples d'instruments usuels qui pourrait fort bien être dû à Mozart lui-même (K. Suppl. 182). L'autographe ne fait point mention du contrebas : Mozart demande le « contrabasso ». Mais il n'y a là nulle contradiction avec le caractère de « plein air » de cette œuvre extraordinaire, supérieure, à vrai dire, à toute contingence et qui atteint à l'immatériel. Quant au titre de « Gran Partita », qui indique peut-être que l'œuvre doit s'exécuter en plein air, est-il de Mozart lui-même ? La chose est incertaine, l'écriture de ce titre, sur l'autographe, étant sujette à caution.

Le charme immédiat qui se dégage de l'œuvre émane de sa sonorité, à elle seule. C'est une perpétuelle alternance de tutti et de soli, ceux-ci étant le plus souvent confiés aux clarinettes ; un continuel déploiement de combinaisons nouvelles : quatuor des clarinettes et cors de basset, sextuor des hautbois, cors de basset et bassons soutenus par la contrebasse ; hautbois, cor de basset et basson à l'unisson avec accompagnement — fusion et transparente clarté tout ensemble ; « entrelac » de tous les timbres, notamment dans le développement du premier mouvement. Nul instrument n'est, à proprement parler, traité en style concertant, mais chacun peut, chacun *veut* se distinguer ; et chacun conserve aussi son caractère propre, tout de même que dans un finale bouffe de Mozart, chaque personnage conserve le sien ; le hautbois son caractère bucolique et chantant, le basson, outre son caractère chantant également, sa drôlerie — dans le caquetage des triolets. Les deux couples de cors forment l'assise sonore ; mais Mozart nous donne toute la mesure de sa science en n'utilisant que les deux premiers cors dans le « notturno » qui forme le premier mouve-

ment : on pense à Roméo sous le ciel étoilé et l'on croit entendre le désir, les soupirs et la passion de l'amoureux s'exhaler comme un souffle de son cœur palpitant. Ce morceau du plus pur lyrisme trouve sa contrepartie en une « romance » dont la sentimentalité est tant soit peu tournée en ridicule par l'intrusion d'un allegro étrangement burlesque. (C'est la seconde fois, après le divertissement sans doute composé à Munich en 1775 (K. 196e = K. Suppl. 226) que Mozart use de ce titre pour un mouvement lent.) Aussi bien un troisième mouvement lent fait-il figure d'épisode : c'est un andantino à variations, dont chacune fournit une nouvelle preuve de maîtrise. Et l'on en peut dire autant des deux menuets, comportant chacun deux trios, l'un en sol mineur, l'autre en si bémol mineur, tous morceaux de caractère différent. La conclusion est formée par un rondo quelque peu bruyant — on dirait volontiers un rondo alla turca, — pour le thème duquel Mozart semble s'être souvenu du finale de sa sonate de jeunesse pour piano à quatre mains (K. 19d). Le « tema con variazioni », lui aussi, est emprunté au quatuor avec flûte (K. 285b = K. Suppl. 171), de Mannheim — en admettant que ce mouvement soit authentiquement de Mozart. Mais il l'est probablement ; il est bien possible qu'après l'effort et l'abondance d'invention déployés dans les cinq premiers mouvements, Mozart ait voulu s'accorder un peu de détente.

Relativement à la composition et à la destination de la seconde œuvre, la sérénade en Mi bémol majeur pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, K. 375, Mozart lui-même nous a laissé les renseignements les plus précis (à son père, 3 novembre 1781) : « ... j'avais écrit ce morceau pour la Sainte-Thérèse... pour la sœur de M^{me} de Hickl (la belle-sœur de M. de Hickl, le peintre de la cour) ; et c'est aussi alors qu'elle a été réellement produite pour la première fois » — c'est-à-dire le 15 octobre 1781. — « Les six messieurs qui l'ont exécutée sont de pauvres diables mais qui jouent avec un ensemble tout à fait joli, surtout le premier clarinetiste et les deux cors. — Cependant la raison essentielle pour laquelle je l'ai composée, c'est que je voulais faire entendre quelque chose de moi à M. de Strack (qui vient là chaque jour). Aussi l'ai-je écrite un peu judicieusement...

Elle a eu plein succès. — On l'a jouée en trois endroits différents, pendant cette nuit de la Sainte-Thérèse... Dès qu'ils avaient achevé en un lieu, on les emmenait et les payait dans un autre... » Les six pauvres diables eurent la politesse d'exprimer leur gratitude à Mozart lui-même le 31 octobre, jour de sa fête : « ... à 11 heures de nuit, on m'a donné une sérénade de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons... de ma propre composition... ces messieurs... se sont fait ouvrir la porte de la rue, se sont rangés au milieu de la cour, et, comme j'allais justement me déshabiller, ils m'ont surpris le plus agréablement du monde avec le premier accord en Mi bémol... » Sans doute s'est-il promptement rhabillé pour traiter et honorer princièrement les six musiciens, les payant donc ainsi pour une composition dont il était lui-même l'auteur... ce qui eût bien été dans sa manière. Cependant M. de Strack, chambellan de l'empereur, n'a rien fait d'essentiel pour Mozart ; celui-ci le considère bien comme son protecteur, mais il n'en pense pas moins (23 janvier 1782) qu'« à ces courtisans, il n'y a jamais à se fier ».

Lorsque Mozart dit d'une œuvre qu'il l'a écrite « un peu judicieusement », cela signifie à coup sûr quelque chose. La distribution originale se composait de clarinettes, cors et bassons et ce n'est que l'année suivante que Mozart a élargi le sextuor en octuor par l'adjonction des hautbois, peut-être à l'intention du prince Alois Liechtenstein, qui voulait monter ou avait déjà monté un ensemble d'instruments à vent. On constate, comme dans toutes ces œuvres, l'absence de marche ; mais le premier mouvement est lui-même une marche idéale de forme sonate, pleine d'une vie mélodique et figurative florissante pour chacun des instruments. Quelle joie pour les exécutants ! Dans l'adagio — qui ne s'évade pas du ton principal — commence vraiment un aimable jeu de demandes et de réponses auquel les instruments se livrent tous ensemble avec ravissement : Mozart, ici, ne visait point à la profondeur. Ce jeu prend un caractère plus vif dans les deux menuets ; quant au finale, dont le thème principal semble un hommage à Haydn, il montre autant d'esprit et de science que le permettent le genre et la circonstance solennelle d'un « jour de fête ».

Sur la dernière de ces œuvres, qui est aussi la plus importante (K. 388), plane un mystère. Tout ce que Mozart en dit, dans une lettre à son père (27 juillet 1782), c'est : « ... j'ai dû composer en toute hâte une musique de nuit, mais pour harmonie seulement... » L'œuvre ne pouvait donc convenir à une cérémonie locale de Salzbourg, chez les Haffner. Mais il ne dit pas que son caractère tout entier la rendait impropre, d'une façon générale, à toute cérémonie. Nous ignorons tout de la circonstance qui l'a suscitée, tout de la personne qui l'a commandée; nous ignorons absolument si cette dernière a désiré cette sérénade aussi explosive ou si l'œuvre a jailli ainsi naturellement de l'âme de Mozart. S'agit-il réellement d'une « musique de nuit » pour le plein air? L'œuvre ne comporte que les quatre mouvements habituels, sans premier menuet, sans second mouvement lent, sans introduction aux premier et dernier mouvements, sans marches. La sombre tonalité d'ut mineur est un phénomène unique dans la musique mondaine de Mozart. Si le ton de sol mineur revêt chez lui un caractère de fatalité, celui d'ut mineur est dramatique, c'est le ton des contrastes entre unissons agressifs et passages lyriques. De sombres accès de tristesse ne cessent, pour ainsi dire, de faire irruption au milieu des passages lyriques. Ce premier mouvement fraie la voie au concerto pour piano en ut mineur et il la fraie également à la *Cinquième Symphonie* de Beethoven : le développement de Mozart utilise déjà le rythme fondamental de Beethoven. L'andante, en Mi bémol, respire la pitié — mais non point la « bigoterie », qui fut toujours étrangère à Mozart; le menuet est un morceau de parade en contrepoint, avec toutes sortes de passages en canon, et pourtant il ne vise pas uniquement à l'effet, le contrepoint n'y étant pas, comme chez Haydn, élément de gaité, expression de la badinerie, du caprice, de l'esprit, mais pris très au sérieux. Le finale commence par des variations en mineur, pleines de passion et de courroux, préfigurant déjà le climat du finale du concerto en ut mineur, et le mouvement semble devoir finir également en mineur : — c'est alors que tombe, tel un doux rai de lumière, le Mi bémol des cors, complété en accord de sixte-quarte par les bassons — passage qui, à lui seul, eût dû

interdire à Mozart de jamais arranger l'œuvre pour quintette à cordes, les quintes des cors étant inséparables du timbre de ces instruments. Au deuxième acte de *Don Juan*, dans le sextuor, au moment où soudain la clarté se fait, le même motif revient, mais s'accompagnant cette fois d'un effet scénique et psychologique. Le ton d'ut mineur a beau réapparaître avec une véhémence accrue, la victoire est acquise, le thème passe au mode majeur et la fin est et reste en Ut majeur. Obligé de faire « vite », Mozart ne bâcle pas son travail, mais apporte à celui-ci une concentration accrue; les enseignements de la polyphonie de Bach ont déjà porté tous leurs fruits. Cette dernière sérénade n'est pas seulement écrite « un peu judicieusement ». L'absence de raison, la sagesse supérieure qui préside à la création de tout chef-d'œuvre a, encore que l'analyse absolue en soit à jamais impossible, eu également sa part ici.

C'est à proprement parler la dernière sérénade de Mozart, nulle autre, aussi bien, ne lui ayant plus été commandée, semble-t-il, même par le jeune prince Liechtenstein, en qui Mozart avait mis de si vives espérances. Il n'y a plus, ensuite, que la sérénade pour cordes qui, avec son titre original *Une petite musique de nuit*, est devenue une des œuvres les plus connues de Mozart (K. 525). En réalité, c'est en même temps l'une des plus énigmatiques. Nous ne connaissons pas la circonstance de sa composition — elle est née alors que Mozart travaillait au second acte de *Don Juan* (achevée le 10 août 1787) — et nous ignorons complètement si elle a été exécutée. Nous ne connaissons d'elle que l'image grossièrement déformée qu'en donnent des exécutions avec cinq à neuf contrebasses et un nombre proportionné de violons; mais il est certain que Mozart et l'œuvre elle-même ne demandent pas plus d'une contrebasse — et encore? — et le quatuor à cordes doublé. Nous n'en connaissons que la version en quatre mouvements; mais elle en comptait primitivement cinq; Mozart, en effet, écrit nettement dans son catalogue thématique : « Une petite musique de nuit, comprenant un allegro, menuet avec trio, — romance, menuet avec trio et finale. » Qui a supprimé le premier menuet, je l'ignore. Selon moi, il faudrait retransposer en Sol majeur et incorporer à l'œuvre le menuet de la sonate —

à demi apocryphe — pour piano (K. 498a = K. Suppl. 136), qui, à l'origine, était sans doute un mouvement de quatuor ; il est probable que l'on aura alors l'œuvre sous sa forme originale.

Mais toutes ces énigmes, ne serait-il pas possible de les résoudre en supposant que Mozart a écrit l'œuvre pour lui-même, obligé par une contrainte intérieure ? Comme correctif à la *Plaisanterie musicale* qu'il avait écrite sept ou huit semaines auparavant ? Il a dû prendre infiniment de plaisir à écrire cette satire sur le bousillage en matière de composition, tout en éprouvant aussi le sentiment de s'imposer une sorte de contrainte, de se faire violence à lui-même et à la nature. Un homme « à l'oreille aussi fine » que lui avait besoin de réparer une telle aberration ; pour lui, toute fausse note constituait une violation de l'ordre universel, tout comme pour Bach. A propos de Bach, il est, à son sujet, une bien belle anecdote : un jour, étant couché, il entend Friedemann, qui jouait du piano, s'interrompre avant la cadence. Bondissant de son lit, il commence par rattraper la cadence et administre ensuite à son fils un soufflet magistral. On conçoit aussi bien l'anecdote s'appliquant à Mozart et Süssmayer. Ayant violé l'ordre universel avec la *Plaisanterie musicale*, Mozart le rétablit avec la *Petite Musique de nuit*. Les quatre (ou cinq) mouvements en sont fort brefs, mais il serait impossible d'y ajouter une seule note. Aucun sentiment trop personnel n'y est exprimé, même dans la romance, que l'on pourrait baptiser « andante innocente » — l'innocence ne se troublant légèrement que dans la partie centrale en ut mineur. Le menuet est aussi concis et régulier — 8 + 8 + 8 + 12 mesures — qu'il est possible, ferme dans sa partie principale et « tendre » dans le trio. C'est, dans le cadre le plus exigu qu'on puisse imaginer, le summum de la maîtrise.

Tout ce qui reste, en fait de sérénades, c'est une petite marche, aujourd'hui perdue (K. 544, du 26 juin 1788). Elle est écrite pour trio à cordes, flûte et cor, donc pour servir d'introduction et de conclusion à un Divertimento analogue à celui que Mozart avait composé pendant l'été 1776 pour l'anniversaire de sa sœur. Mais il n'est aucune œuvre de Mozart lui-même à laquelle cette marche pourrait convenir.

Peut-être l'a-t-il écrite pour la « sérénade de chambre » d'un musicien de ses amis.

Nous nous rapprochons en même temps de la symphonie et du concerto pour violon en abordant un dernier genre de sérénades, dont la plus connue est la sérénade dite « Haffner ». Il ne s'agit plus de musique de chambre avec deux cors, de compositions pour instruments à vent ou pour « harmonie », mais d'œuvres orchestrales, symphoniques, avec une tendance au style concertant. Il y a du reste des degrés. Voici d'abord un divertimento en Mi bémol, datant du premier séjour à Milan (K. 113, novembre 1771), intitulé *Concerto o sia Divertimento*, pour cordes, clarinettes et cors, auxquels Mozart a ajouté plus tard (probablement en 1777) deux hautbois, deux cors anglais et deux bassons. L'œuvre tient le milieu entre les sérénades pour instruments à vent et la première manière symphonique, italianisante, de Mozart ; les cordes et les vents s'opposent symphoniquement, mais l'ensemble montre une tendance très nette au style de « plein air » : c'est la musique rêvée pour jouer dans un jardin. Voici ensuite un nocturne pour quatre orchestres ou, plus exactement, pour un orchestre composé de cordes et de deux cors, auxquels répondent, en un triple écho, trois autres orchestres (K. 286). Si nous n'étions obligés d'admettre que l'œuvre a été composée pour le Nouvel An de 1777, nous dirions que c'est là une musique parfaitement appropriée au cadre badin et merveilleux des jardins Mirabell, près de Salzbourg. Mais Mozart aime à évoquer l'été au cœur de l'hiver par le charme de sa musique : voici également une autre *Serenata notturna* (K. 239) pour le mois de janvier 1776, écrite pour deux violons concertants, alto et violoncelle formant « concertino » et orchestre à cordes avec timbales formant « concerto grosso ». C'est l'une des œuvres de jeunesse les plus charmantes de Mozart, par sa sonorité et sa mélodie, et l'on n'éprouve absolument aucun besoin d'un complément aux trois mouvements qu'elle comporte : une marcia au tempo « majestueux », un menuet avec trio pour le concertino seul et un rondo au thème gracieux dans le goût français. Ce rondo renferme deux intermezzi : un court adagio au rythme obstiné de menuet, faisant l'effet d'une

introduction au second épisode, un allegro d'une rusticité toute primitive. Tous deux font, dans l'œuvre, figure de corps étrangers ; ce sont certainement des citations, familières aux auditeurs salzbourgeois, et leur interprétation, si nous étions en mesure de la donner, nous permettrait également de mieux savoir à quoi nous en tenir sur la destination de l'œuvre. Les *Notturmi* et *Divertimenti* en question ont ceci de commun avec les concertos pour violon que, dans les rondos qui achèvent les uns et les autres, Mozart se livre, vis-à-vis de lui-même et de ses auditeurs, à une petite plaisanterie ; il s'abaisse au niveau du « peuple », et fait un tantinet parade de sa nature aristocratique en redevenant lui-même ; il attire notre attention sur des beautés rustiques et champêtres pour souligner ensuite avec quelle distinction il est vêtu lui-même. Ce n'est point sans raison que ces cassations ou sérénades portent le titre de « Finalmusik » ; car c'est dans le finale que chacun s'attend à goûter un agrément musical de cet ordre.

L'élément « sérénade » apparaît déjà dans les premières œuvres salzbourgeoises de l'enfant, les *Finalmusik* en Sol (K. 63) et en Ré (K. 100), enfin la cassation en Si bémol (K. 99), toutes trois de 1769. On y trouve la marche d'introduction et de conclusion ; le premier mouvement montre une écriture symphonique, de caractère plus ou moins brillant ou bouffe, avec des mouvements d'une brièveté brusque (comme dans le K. 99), les deux menuets et leurs trios en contraste, deux mouvements lents dans l'un desquels le Violino principale exprime des sentiments langoureux tandis que le second prend plutôt le caractère d'un intermezzo. C'est de la musique salzbourgeoise, essentiellement aimable, destinée à accompagner des fêtes — musique orchestrale sans prétention à une grande profondeur symphonique, pleine d'effets de sonorité et d'échos. Elle présente encore un vague rapport avec le *Galimathias musicum*, à cela près que la plupart des mouvements ont sacrifié davantage à une convention établie et que la rude veine augsbourgeoise s'est métamorphosée en celle, plus aristocratique et plus fine, de Salzbourg. Si l'aristocratie et la meilleure bourgeoisie de la fastueuse cité survivent quelque part, c'est bien ici, transfigurées par Mozart.

Au retour du premier voyage en Italie, les dimensions de ces sérénades augmentent, leur instrumentation prend encore plus de diversité et de solennité. En voici une, en Ré comme presque toutes les autres, du mois de juin 1772 (K. 131), faussement baptisée *Divertimento*, pour deux altos se détachant de l'ensemble des cordes, trois bois et deux cors, traités en style concertant, avec, dans le finale, une conclusion en forme de refrain des rues tout à fait inattendue :



Un peu plus tard, ces sérénades prennent un caractère nettement prononcé de musiques nuptiales : style symphonique solennel et bruyant avec pour le moins huit ou neuf mouvements — marche d'introduction et de conclusion, premier mouvement, mouvement lent encadré de deux menuets, finale avec introduction solennelle ; mais, entre le premier mouvement et le premier menuet, est intercalé un concerto pour violon en deux mouvements, toujours écrit en un autre ton que le ton principal. Et parfois ces intermezzi de concert ou concerts-intermezzi de Mozart montrent, dans l'écriture, autant de virtuosité que ses concertos de violon proprement dits. La première de ces œuvres est la composition communément appelée *musique d'Antretter* (K. 185), écrite à Vienne au début d'août 1773 pour le mariage du fils aîné du conseiller militaire à la cour de Salzbourg Johann Ernst von Antretter, et exécutée en l'absence du compositeur. Rien, ici, du manque d'assurance que présentent les quatuors à cordes de la même époque : Mozart n'a qu'à suivre une tradition salzbourgeoise solidement établie. C'est une écriture symphonique sans ambition, remplie d'allusions mélodiques et, comme il était courant en telle occurrence, d'allusions érotiques, aussi, d'une limpidité fort expressive : ainsi, dès le premier mouvement de cette sérénade, le motif principal donne lieu à un contrepoint d'un symbolisme on ne peut plus net :

Ex. 47



Et sans doute l'auditoire a-t-il montré plus d'intelligence pour semblables détails que pour la « tendresse » de l'andante gracioso en La, mouvement lent principal où se pressentent déjà certains accents des *Noces* :

Ex. 48



A tout instant, Mozart dépasse la veine salzbourgeoise et le finale lui-même, frère du finale de la symphonie en La majeur K. 201, est dépourvu cette fois de tout caractère allusif. Seul le thème de l'allegro, dans le concerto de violon enchâssé dans cette œuvre, semble contenir un élément local qui échappe à notre analyse.

Au mois d'août des années 1774, 1775 et 1779, Mozart écrit trois autres sérénades analogues en Ré majeur, nous ignorons à quelle occasion. Selon Niemetschek, le premier biographe de Mozart, la première aurait été écrite pour la fête de l'archevêque Colloredo. Mais celle-ci tombait seulement le 30 septembre et Mozart n'avait point accoutumé de s'acquitter si prématurément d'obligations de cette sorte... surtout lorsqu'il s'agissait de ce patron qu'il détestait. A moins que ce ne soit son père qui l'ait pressé de se débarrasser au plus tôt de cette pénible corvée. Ce qu'il y a de curieux dans cette première sérénade (K. 203), c'est le rapport thématique entre la marche K. 237, qui en fait partie, et l'andante maestoso qui introduit le premier allegro. Que l'œuvre ait dû être composée pour une circonstance plus représentative qu'un mariage, c'est ce qui ressort

du développement plus grave de l'allegro en question ainsi que de l'abandon de tous les traits spécifiquement salzbourgeois ; le concerto de violon incorporé à cette sérénade, en Si bémol majeur cette fois, et en trois mouvements au lieu de deux seulement, a, lui aussi, atteint le terme de son développement : il constitue véritablement une œuvre *dans* l'œuvre et non plus un simple épisode. Malgré soi on pense à un précédent analogue dans l'histoire de l'opéra : à l'opéra buffa ou à l'« intermezzo » intercalé entre les actes d'un opera seria. Le premier mouvement de ce concerto renferme encore une curieuse anticipation : l'opposition, ici, entre les répliques volubiles que hautbois et altos fournissent à la mélodie principale, et l'opposition Donna Anna-Don Ottavio et Donna Elvira-Don Giovanni dans le quatuor en Si bémol majeur — identité qui s'étend jusqu'à la tonalité elle-même :

Ex. 10 [Andante]

Hautbois

Elvira

Donna Anna

Don Ottavio

Don Giovanni

hò perduta la prudenza non sperarlo, o sceller-ato!

che mi fan' de-ter-mi-nar

zitto, zitto, zitto, zitto,

L'insertion de ce concerto en Si bémol majeur, dont le second mouvement, un menuet, est en Fa, les rapports de tonalité dans les deux menuets du cadre « symphonique » (l'un des trios est en La majeur, l'autre en ré mineur), le ton

de Sol majeur du second mouvement lent donnent à l'œuvre une richesse de coloris qui a sans doute semblé excessive au conservateur qu'était Mozart, car il a réintroduit, précisément dans l'andante en question, l'accord qui formait le motif de la marche et de l'introduction. Heureuse époque que celle où l'on pouvait percevoir l'unité d'une telle œuvre et son opportunité comme musique *de circonstance*; où l'on pouvait y voir une musique qui répondait à tout ce qu'on exigeait d'elle et même au-delà de toute attente! Pour nous, elle est devenue « musique pure », sans autre support que l'éther.

La sérénade de l'année suivante (K. 204, août 1775) montre plus de simplicité dans les rapports de tonalité : le concerto de violon qui y est inséré est en La majeur et n'a que deux mouvements; cependant il est encore donné au soliste d'y briller dans l'aigu, dans le trio du premier menuet. Le premier mouvement ne comporte pas d'introduction, mais il possède en revanche un développement fort animé et d'une exécution périlleuse. Au reste, cette œuvre respire l'aise et la bonne humeur et, dans le dernier allegro, où un andantino alterne avec l'allegro lui-même, il n'y a plus nulle trace de solennité; on pourrait fort bien s'imaginer l'œuvre exécutée pour clore un « Pözel-Schiessen¹ ».

Dans la dernière de ces sérénades composées à Salzbourg (K. 320, de 1779), Mozart a montré encore plus de circonspection dans le choix des tonalités : le « concertante » intercalé dans l'œuvre est en Sol majeur et ne comporte que deux mouvements, un andante graciozo et un rondeau; il est vrai que, le ton de Sol majeur ayant déjà servi pour le « concertante » en question, l'andantino qui constitue le mouvement lent de la sérénade proprement dite est en ré mineur. On est tenté de croire que cette œuvre ambitieuse présente pourtant une certaine relation avec l'archevêque : car le premier mouvement peint le rapport Mozart-Colloredo à travers un symbolisme tout musical, sans doute, mais

1. Jeu fort en honneur chez les Mozart comme dans toute la région de Salzbourg et consistant à projeter, au moyen d'une carabine à air comprimé, des fléchettes ou de petites balles en plomb sur une cible de bois peinte de sujets généralement humoristiques. (N.d.T.)

avec un humour évident. L'adagio maestoso de six mesures qui sert d'introduction revient dans la reprise « in tempo », annonçant de façon fort efficace un allegro con spirito des plus animés, dont on ne peut mieux définir le début qu'en le comparant, avant la lettre, au début du premier mouvement de la symphonie de Prague — à ceci près que le style en est encore « galant » et point encore « contrapuntique ». Le ton agressif de ce mouvement s'accroît à tel point que le second thème prend l'allure d'une antinomie radicale : on dirait l'archevêque opposant un « Non ! » obstiné à toutes les supplications de Wolfgang :



C'est un trait bien conforme au tempérament de Mozart de faire entendre ce morceau à l'archevêque, tirant ainsi virtuellement vengeance de lui à son insu au moyen de ce portrait; portrait qu'achève, d'ailleurs, un de ces crescendos d'orchestre si rares chez Mozart, un vrai crescendo « dans le style de Mannheim », que Mozart était en général un compositeur trop raffiné pour employer. Le contraste dynamique le plus accusé marque aussi le menuet qui suit. Quant au « concertante », ce n'est pas le Violino principale que, cette fois, il met en vedette, mais les vents : flûtes, hautbois, bassons et cors; l'andante leur réserve même une large cadence entièrement écrite, et le rondo une autre, courte celle-ci, pour la première flûte et le premier hautbois seuls. Ce morceau est le frère jumeau de la *Sinfonia*

concertante écrite à Paris (K. 297b = K. Suppl. 9) et dont la version originale ne nous est pas parvenue ; la distribution en est identique, à ceci près que les instruments à vent, au lieu d'être traités en solistes, vont par deux, ce qui confère à l'œuvre une richesse et un éclat d'autant plus grands. Dans l'andantino en ré mineur qui suit, Mozart traite en solistes trois des quatre couples — les flûtes se taisent — pour former transition avec le cadre symphonique de la sérénade elle-même, dont le finale en contrepont homophonique préfigure lui aussi en une certaine mesure celui de la symphonie de Prague. Les trios du second menuet font apparaître quelques instruments nouveaux : un flautino, qui accompagne les violons à la double-octave supérieure et un cor de postillon dont les accords fort primitifs expriment avec humour le désir qui minait Wolfgang : son désir d'évasion de Salzbourg.

Il faut attendre Vienne pour voir Mozart se consacrer encore une fois à la composition d'une musique de caractère solennel comme celle que nous venons d'étudier : c'est la symphonie dite « Haffner », composée en toute hâte sur la demande de son père, à la fin de juillet et au début d'août 1782, pour célébrer l'anoblissement de Sigmund Haffner et envoyée à Salzbourg morceau par morceau. Elle débutait et se terminait par une marche (K. 408, n° 2), et l'andante en était encadré par deux menuets, dont l'un semble perdu ; quant à la « sinfonia concertante » insérée dans les précédentes sérénades, Mozart y a, cette fois, renoncé. L'œuvre ne nous est plus connue aujourd'hui que sous la forme d'une symphonie en quatre mouvements, forme sous laquelle Mozart lui-même l'a fait exécuter à Vienne le 23 mars 1783, en y ajoutant des flûtes et des clarinettes. Elle lui était complètement sortie de la mémoire lorsque Léopold la lui retourna (15 février 1783) : « ... La nouvelle symphonie pour Haffner m'a tout à fait surpris... ; car je n'en savais plus un mot ; ... elle doit certainement faire bon effet... »

Effectivement. Mais, bien que Mozart lui-même l'ait rangée parmi ses symphonies, elle porte cependant le cachet de la forme sérénade sous laquelle elle a été écrite et possède un caractère quelque peu ambigu. Non point que le premier mouvement, *allegro con spirito*, manque de gravité, en dépit

de tout l'éclat des trompettes et des timbales. Le motif initial, de caractère impérieux exposé, d'abord à l'unisson, donne lieu ensuite à une trame contrapuntique riche et vivement contrastée ; mais il a quelque chose de pompeux et d'insistant et semble faire complaisamment parade des ressources qu'il offre et du rôle auquel il est appelé. L'andante, toute grâce et toute « innocence », rappelle les deux andantinos de la symphonie « Parisienne » plus qu'il n'annonce celui, d'une immortelle perfection, de la symphonie « de Prague », et il en va de même du presto final. Le mouvement le plus extraordinaire est le menuet, qui exprime déjà, à peu de chose près, en Ré majeur, ce qu'exprimera plus tard le menuet de la symphonie en Mi bémol majeur : fermeté, solennité, virilité en sa partie principale, grâce exquise en son trio. Quant à l'origine « sérénade » de l'œuvre, au contraste qu'elle présente avec les symphonies écrites plus tard à Vienne, c'est peut-être le problème que pose la convenance de son emploi qui les fait le mieux ressortir : les grandes œuvres viennoises constituent les pièces maîtresses d'un programme, tandis qu'il est préférable, pour cette symphonie « Haffner », de figurer au début ou à la fin de celui-ci. C'est ainsi qu'elle « produira le meilleur effet ».

c. La Symphonie

Mozart a écrit plus de cinquante symphonies — dont quelques-unes, datant de sa jeunesse, ont disparu ou n'ont pas encore été retrouvées. Si l'on compare ce nombre au chiffre neuf, dans le cas de Beethoven, ou quatre, dans celui de Brahms, on saisit tout de suite qu'il ne peut pas s'agir, ici et là, d'une conception tout à fait identique du genre. A juger les choses selon la notion établie par Beethoven : celle d'une œuvre orchestrale s'adressant, par-delà toute contingence accidentelle, à un public idéal, à l'*humanitas*, au genre humain tout entier, Mozart n'a écrit, lui aussi, que quatre ou cinq symphonies. Mais si l'on en juge selon le point de vue du XVIII^e siècle, c'est à la production de Haydn et à ses cent quatre symphonies qu'il faut comparer celle de Mozart. Et il

faut songer que ces cent quatre symphonies de Haydn se répartissent sur quelque quarante années, celles de Mozart sur environ vingt-cinq ; que Haydn a attendu d'avoir vingt-sept ans pour écrire sa première symphonie, alors que Mozart a composé la sienne dès neuf ans ; que cette première symphonie de Haydn ne précède celle de Mozart que de cinq ou six ans. Le chemin qui mène de la première et naïve symphonie de Mozart (K. 16) à la symphonie en Ut majeur, dite *Jupiter*, est plus long que celui qui sépare la première de Haydn de sa dernière, la symphonie *Londres*, abstraction faite de cette circonstance que Haydn n'a composé ces symphonies londoniennes qu'après la mort de Mozart, après avoir subi son influence et encouragé par son exemple. Si Beethoven a pu établir la notion d'une symphonie monumentale, ce sont la symphonie de *Prague* et la grande trilogie des symphonies de 1788 qui, historiquement et spirituellement, y ont contribué le plus et le plus magnifiquement. S'il existe un grand art symphonique, c'est grâce à Mozart et Haydn, à Haydn et Mozart — la part de chacun est difficile à déterminer, car le pas permettant d'atteindre au style monumental, Mozart ne l'eût pas franchi sans Haydn, ni Haydn sans Mozart. Tous deux sont partis de la symphonie italienne et il n'est point, dans toute l'histoire de la musique, d'exemple plus manifeste du prodige et de la puissance de la *personnalité*, étant donné qu'il n'y a pas et qu'il n'y a jamais eu d'art symphonique italien au sens élevé du mot. Où sont, en effet, les successeurs des Sammartini et des Piantanida, des Sarti, Anfossi et Galuppi ? Le seul symphoniste italien capable d'inspirer Beethoven, ce fut Luigi Cherubini ; mais il ne faut voir qu'un trait plaisant de l'histoire de la musique dans le fait que ce Cherubini est né à Florence.

Pour marquer tout de suite l'évolution suivie par la symphonie chez Mozart de 1764 à 1788, disons que, partant d'un morceau de concert constituant une introduction à une soirée ou sa conclusion, d'œuvres ayant pour but d'*encadrer* soit des soli, soit des concertos, on aboutit à une œuvre maîtresse, formant le sommet ou le centre d'un concert. Décorative à l'origine, la symphonie devient expressive, son caractère, d'abord extérieur, s'intériorise, d'une œuvre joyeu-

sement *pompeuse*, on passe à une *confession*. Le caractère des mouvements se modifiant, on assiste à un lent déplacement du centre de gravité de ceux-ci. Vers 1765, au moment où Mozart commença à écrire des symphonies, ce centre de gravité se trouvait dans le premier mouvement, de caractère bruyant ; venaient ensuite un mouvement court et chantant, le plus souvent pour les instruments à cordes seuls, mettant tout au plus en vedette un hautbois ou une flûte, et enfin une conclusion au tempo très rapide et écrite dans une mesure « brève » — 2/4, 3/8, parfois aussi 6/8 — ou encore un simple menuet. Le mouvement lent intermédiaire est toujours un andante, ou un andantino grazioso, amoroso, — la solennité de l'ensemble ne supportant pas d'être trop lourdement chargée. Que ces trois mouvements s'enchaînent étroitement ou soient séparés par des cadences parfaites ou des pauses, il n'importe guère ; dans le premier cas, ils portent le nom d'ouvertures, et lorsque Mozart écrit de cette sorte d'ouvertures on est effectivement en droit de se demander à quelle œuvre dramatique ou à quel opéra elles étaient destinées. Parfois également il n'écrit que les deux premiers mouvements, substituant au troisième un chœur, un ballet ou une aria de l'opéra lui-même. L'adjonction ultérieure d'un finale lui a du reste le plus souvent permis de sauver des œuvres comme celles-là pour les faire exécuter au concert. Si nous donnons à une telle œuvre le nom de symphonie « italienne », c'est à juste titre et en éprouvant le sentiment d'une dette de reconnaissance historique, car les inventeurs en étaient des Italiens, spécialement des Napolitains, paraît-il, encore que l'Italie tout entière — Milan, Venise et Rome non moins que Naples — ait contribué à créer et à développer cette forme. Et l'Allemagne commence par n'être autre chose qu'une province italienne — elle adopte l'esprit de cette « sinfonia » sans le comprendre réellement. De même, il n'importe guère que les musiciens allemands, viennois en particulier, se mettent, environ 1760, à intercaler un menuetto entre le mouvement lent et le finale, passant ainsi à la symphonie en quatre mouvements. Plusieurs fois, par l'adjonction d'un menuetto composé après coup, Mozart a ainsi élargi une sinfonia italienne pour l'adapter au goût allemand, sans pour autant en modifier

l'esprit. A une telle symphonie, nous donnons, pour la distinguer, le nom de symphonie « viennoise », mais ce serait là une piètre distinction si la division en quatre mouvements n'avait aussi, peu à peu, fait sentir plus fortement le besoin intime de donner à chacun des mouvements sa signification propre. Aussi peut-on dire que le chemin suivi par la symphonie chez Mozart est aussi celui de la symphonie « italienne » à la symphonie « viennoise ». Ici encore, l'esprit importe plus que la forme. La symphonie de Prague, de 1786, n'a que trois mouvements, mais il y a beau temps qu'il ne s'agit plus d'une symphonie « italienne ».

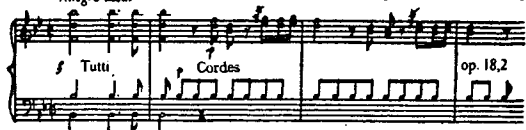
Quel est l'esprit qui anime l'art symphonique italien ? C'est celui de l'opera buffa. Le changement qui s'opère en cette direction à partir de l'ancienne « sinfonia » ou « overture » classique, avec sa solennité et sa majesté, son pathos, sa grandeur élégiaque dans les mouvements lents, son écriture contrapuntique pleine de dignité, ses « soli obbligés », est aussi complet que possible. L'histoire de la musique aime parfois passer d'un extrême à l'autre. Une vraie sinfonia napolitaine se doit de commencer par des accords plaqués fortement rythmés. Mais elle se poursuit par de petits motifs gracieux, apparentés à un chant d'oiseau, par des tours mélodiques piquants et, une fois atteinte la dominante (en majeur) ou la médiane (en mineur), l'œuvre prend un tour frivole encore plus gracieux, si possible, quoique d'un caractère plus chantant, et l'on pense à une dame en robe à paniers, le sein découvert, accompagnée de son cavalier portant épée de parade, ou à une rosière de village en compagnie d'un élégant abbé. Entre ces figurines, la discussion — quand même elle se produit — ne peut jamais prendre un tour très tragique, et le dénouement du conflit — ce qu'on appelle la reprise — ne peut guère être que léger, badin et conventionnel. Le second mouvement est le plus souvent une sérénade, le troisième un joyeux adieu ou une danse gracieuse. Avant même que Haydn et Mozart commencent à composer des symphonies, on trouve, de la sinfonia italienne en question, une variété viennoise et bohémienne comportant un grand nombre d'œuvres dont l'écriture témoigne d'une richesse et d'une

délicatesse assez grandes. Or la variété bohémienne, généralement désignée sous le nom de « style symphonique de Mannheim » usait déjà de gradations dynamiques fort diverses et riches de conséquences. Mais Haydn et Mozart ont, en réalité, mis tant de réserve et d'hésitation à les adopter qu'on peut dire qu'ils se sont refusés à en faire usage. En tout cas, le caractère foncier de ce style est et demeure, lui aussi, italien et bouffe. Quiconque connaît ce caractère trouvera une grande dignité à la sinfonia en un mouvement qui ouvre l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, par exemple, quelque formalisme qu'elle présente pour l'auditeur moderne non prévenu historiquement. Veut-on mesurer l'effort nécessaire, à partir de ce style symphonique, pour se hausser de nouveau jusqu'à un style plus solennel, plus sublime ? Il n'est que de considérer l'ouverture de l'opéra patriotique d'Ignaz Holzbauer *Günther von Schwarzburg* (1776), que Mozart avait encore en mémoire lorsqu'il écrivait l'ouverture de la *Flûte enchantée*, et l'on ne pourra refuser sa sympathie à Holzbauer. Chaque fois que le XVIII^e siècle voulait exprimer le sérieux, le tragique, il était toujours lié par la convention ; mais, dans la sinfonia, il était lié en outre par la tradition du style bouffe. Mesure-t-on la longueur du chemin qui a mené à la symphonie en sol mineur, à l'andante et au finale de la symphonie *Jupiter* ? — la puissance de l'esprit qui, en vingt-cinq ans, a parcouru ce chemin sans « révolution » ? Même avec le secours de Haydn, qui avait la partie plus facile, étant plus isolé, plus « original », moins respectueux de la tradition que Mozart.

Les premières symphonies de Mozart portent tout à fait la marque du style italien ; mais on peut voir comme un symbole dans le fait que ce n'est pas d'un Italien qu'il a reçu la forme et l'esprit de la symphonie, mais, déjà, des mains d'un Allemand italianisé : Jean-Christien Bach. Or ce que, chez Jean-Christien, nous considérerions volontiers comme « allemand », est en fait un élément très personnel : c'est une grâce et une amabilité de sentiment ravissantes qui le distinguent non seulement des Italiens mais également de son collègue et associé Karl-Friedrich Abel, et auxquelles répondait chez Mozart une affinité essentielle. Jean-Christien n'est jamais profond, mais il ne montre jamais cette

platitudo absolue si fréquente chez Boccherini, par exemple. La symphonie est pour lui un morceau pompeux, mais il ne s'interdit jamais absolument de faire une incursion dans les régions plus calmes de l'intimité, du sentiment. Fait caractéristique, sur les six premières symphonies qu'il ait publiées (celles en Ré, Ut, Mi bémol, Si Bémol, Fa, Sol qui forment l'op. III, de 1765), deux ont leur second mouvement en mineur. (L'op. VI, de 1770, semble-t-il, contient même une symphonie entièrement écrite en mineur, en ses trois mouvements.) A huit ou neuf ans, à Londres, Mozart est livré pieds et poings liés à son influence ; et cette influence a, pour longtemps, dominé sa production symphonique, en dépit des impressions nouvelles et différentes qui ont pu l'affaiblir, en détourner le cours ou l'enrichir. Pour commencer, le symphoniste Mozart est incapable, dans la pensée ou l'invention, de se distinguer de son modèle Jean-Chrétien. Jean-Chrétien aime à opposer *forte* et piano d'une façon aussi rapprochée que possible dès les premières notes du thème :

Ex. 51 *Allegro assai* Ouverture de *Lucio Silla*, 1774 JOH. CHRISTIAN BACH



et cette opposition, Mozart en fait autant dire le principe de son invention symphonique :

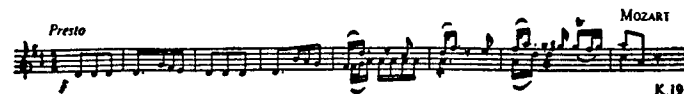
Ex. 52 *Allegro*



— principe auquel il restera fidèle jusqu'à la symphonie *Jupiter*. Ce dualisme est italien et Mozart se trouve fortifié dans l'emploi qu'il en fait par d'autres symphonistes italiens, comme Mysliveček. Le principe n'est pas inconnu

non plus à Joseph Haydn, mais celui-ci n'en use que beaucoup plus rarement. Haydn préfère de beaucoup commencer par une opposition absolue entre le tutti et un ensemble orchestral plus réduit — procédé dont Mozart, à son tour, ne s'est pas fait faute d'user. Mais revenons-en aux rapports de Mozart avec Jean-Chrétien : comme chez celui-ci, le développement est plutôt une succession rapide de modulations qu'une réelle discussion livrée entre les thèmes ou motifs. L'op. III de Jean-Chrétien donne au petit Mozart le courage d'écrire dès sa première symphonie (K. 16) un second mouvement profondément senti, en ut mineur. Il exagère le caractère bouffe des finali de Bach :

Ex. 53 *Presto* JOH. CHRISTIAN BACH



Néanmoins ce serait faire totalement erreur que de ne voir en Mozart qu'un simple imitateur du style d'autrui, qu'un « compilateur », de se demander s'il a égalé et dépassé ses modèles, ou même s'il est resté en dessous d'eux. Jean-Chrétien a accompli après 1765 une évolution que Mozart n'a pas suivie, bien qu'elle n'ait pu lui demeurer inconnue ; ainsi, il n'y a point, dans l'œuvre de Mozart, de morceau susceptible d'être mis en parallèle avec les brillantes symphonies de Jean-Chrétien pour double orchestre. Et il en va de même des rapports qui uniront par la suite Mozart à Haydn. Mozart n'adopte et n'incorpore à son style que ce qui répond parfaitement à sa nature ; tout le reste, il l'écarte. Si impressionnante que soit sa mémoire à l'égard de toute œuvre une fois entendue, sa fidélité envers lui-même est cependant plus forte encore. Un exemple emprunté au premier finale des *Noces de Figaro* prouvera, d'abord, la précocité, dans la symphonie mozartienne, du caractère bouffe, et, en second lieu, combien, vers 1786, il se

souvenait encore d'une de ses premières symphonies, écrite à la fin de 1765 :



Lorsque Mozart écrit une symphonie, son imagination commence par se mouvoir au milieu d'éléments conventionnels : motifs en accords, rythmes pointés, traits ; alternance déterminée de *tutti* et de *sol*, recours rapide à la dominante, etc. Mais, parfois, apparaît pourtant un trait de grande originalité, d'originalité presque malgré soi. C'est ainsi que cette symphonie K. 22, précisément, écrite à La Haye en 1765, contient un andante en sol mineur imprégné de chromatisme, dont il n'est guère possible de trouver d'exemple chez un autre symphoniste. La visite que Mozart fait à Vienne à l'automne de 1767 donne lieu à de nouvelles impressions, à un style plus pompeux, à une assise plus riche des cordes grâce à l'emploi de deux altos et fait apparaître les premières symphonies avec menuet ; et les quatre symphonies de 1768 — dont l'une, remaniée, servira d'ouverture à *La Finta Semplice* — enchérissent encore çà et là. Mais le caractère fondamental demeure : mondain, solennel, bouffe, italien. Mozart écrit des symphonies en prévision de ses prochains voyages en Italie, en ayant besoin pour ouvrir et pour terminer ses concerts. L'année 1770 en voit naître cinq, 1771 sept, 1772 huit et 1773 — au retour des voyages en question, mais non sans espoir d'en entreprendre de nouveaux — sept encore. Puis cette fécondité cesse car, entre-temps, il s'est développé dans l'esprit de Mozart une nouvelle conception du style symphonique, conception qui exclut désormais la « série » et n'admet plus que l'œuvre isolée.

Il n'est point nécessaire que nous suivions en détail

l'évolution de Mozart au cours de ces années, ni l'alternance des impressions auxquelles il fut soumis ou auxquelles il résista. Leur exposé fait l'objet de pages particulièrement magistrales de la monographie de Wyzewa et de Saint-Foix, encore que l'esprit en soit parfois, semble-t-il, par trop rationaliste. Cette évolution ne s'est pas toujours opérée selon une ligne droite. Elle est marquée par des bonds brusques et de brusques retours, comme, par exemple, le premier mouvement de la symphonie en Sol majeur (K. 129, mai 1772), qui pourrait avoir été écrit sous l'influence de Jean-Chrétien, dès le séjour de Londres ou de La Haye, tandis que le second et le troisième mouvement sentent déjà leur Haydn. Il est des « bonds » tels que, dans l'une des symphonies de 1771 (K. 75, en Fa), l'accentuation du développement au moyen d'une polyphonie *chantante*, contrastant avec l'esprit bouffe du matériel thématique. Les symphonies en question sont de plusieurs types. Elles peuvent présenter, par exemple, un caractère fastueux qui rappelle l'opéra, en Ré majeur ou en Ut majeur, avec trompettes et timbales, des parties de violon pleines de virtuosité, comme la symphonie K. 96, entre autres, dont on peut dire avec certitude que le menuet a été ajouté après coup. Mais en général, d'année en année, on voit se multiplier les signes d'approfondissement, le rôle de chaque instrument acquiert plus de liberté et s'individualise davantage, l'élément décoratif fait place à un caractère plus chantant, l'imitation s'affine. Mozart ébranle les barrières du genre symphonique conventionnel. Dans le calme de Salzbourg, il lui arrive d'oublier le but mondain de ces symphonies, son imagination joue plus librement, son invention se fait plus personnelle. Chose curieuse, leurs finales, lorsqu'ils ont la forme d'un rondo, s'inspirent de nouveau de Jean-Chrétien, qui aime, dans ses rondos, à coqueter avec le « goût français » en faisant précéder le retour définitif au thème d'un épisode en mineur (p. ex. K. 113). Une particularité commune à plusieurs symphonies des années 1771 à 1774 — particularité qui prend presque le caractère d'un principe — est que le thème initial du finale dérive de celui du premier mouvement. Je citerai, comme exemples particulièrement frappants : K. 96, 112, 162, 199,

202. Dans la symphonie K. 162, notamment, le thème confié dans le premier mouvement à la basse, est tout bonnement repris pour former le tutti, avec un simple changement de rythme.

L'équilibre entre les mouvements de la symphonie mozartienne se déplace, comme chez Joseph Haydn et non sans qu'on y sente l'influence de celui-ci, à partir du *finale*. Quelques-unes des symphonies de l'année 1772 (K. 129, 130, 132, 133) portent déjà un caractère nettement marqué de *Final-Sinfonien*, et c'est dans le finale du K. 132, en particulier, avec son invention « débridée », que l'influence française se mêle à celle de Haydn. Mais cette même symphonie contient déjà un mouvement lent plein d'une fièvre et d'une obstination si personnelles que c'est à peine si le terme d'andante convient encore ; Mozart lui-même n'a autant dire plus jamais écrit de composition aussi « expressionniste », c'est-à-dire de morceau où l'expression semble devenue indifférente à toute forme traditionnelle. Quant à la symphonie K. 133, elle débute apparemment d'une manière toute conventionnelle mais nous apporte une série de surprises : ainsi le motif initial n'apparaît-il qu'à la coda, et non à la reprise. Les différents groupes instrumentaux se distinguent, la structure symphonique prend de plus en plus la forme d'un dialogue, tant dans l'ensemble que dans le détail. Les cordes mènent le jeu, les vents fournissent l'accompagnement rythmique de leur masse sonore, comme dans le finale de la symphonie en question. La prédilection marquée pour deux altos, volontiers traités à l'unisson ou à l'octave des hautbois, s'avère comme un moyen de réaliser la fusion de l'orchestre. La symphonie K. 134, d'août 1772, symphonie nettement « coquette » dans l'ensemble, montre pourtant aussi un nouveau style chantant en même temps qu'un sens plus subtil de l'imitation.

Le grand tournant se produit en 1773. Sur les sept symphonies composées cette année-là, trois (K. 199, 181, 182) sont de style « italien », et peut-être écrites en vue d'une commande d'opéra à laquelle s'attendait Mozart. A ces trois œuvres il convient d'ajouter également la symphonie K. 184 (en Mi bémol), véritable ouverture, mais à grand orchestre, et dont le premier mouvement montre une

envolée si grandiose, l'andante (en ut mineur) une écriture dialoguée si délicate qu'il faudrait la compter au nombre des chefs-d'œuvre de jeunesse, si le finale n'était un peu trop léger. Mais voici une trilogie de symphonies qui — sur un plan antérieur et dans un cadre plus étroit — présentent la même perfection que la trilogie finale de l'année 1788 : une symphonie en Ut (K. 200, novembre 1773), une en sol mineur (K. 183, fin 1773) et une en La (K. 201, début 1774). Dans le premier mouvement de la symphonie en Ut majeur on sent, au lieu de l'ancienne solennité, une émotion nouvelle, on y remarque une élaboration plus délicate du matériel thématique, faisant penser au jeu de nouvelles articulations en un corps jusque-là assez peu développé ; fait caractéristique, tous ces mouvements ont une coda. Le mouvement lent, par son caractère soutenu, annonce déjà l'adagio ; quant au menuet, mettant le cor en vedette, il n'est plus guère possible d'y voir un simple interlude ou un simple morceau intercalé. Le finale, enfin, marque une étape dans l'évolution de Mozart : ce presto, avec son dialogue entre soli (les deux violons) et tutti, avec le crescendo d'orchestre endiablé qui le termine, Mozart aurait encore pu en faire l'ouverture de son *Enlèvement*, si l'invention n'en eût été d'une bouffonnerie par trop italienne.

Ce n'est que tout récemment que l'on a rendu justice comme il convient aux merveilles — grandes ou petites — que constituent les symphonies en sol mineur et en La majeur. La simple tonalité de la première, qui est aussi la première symphonie de Mozart dans le mode mineur, dépasse de loin le style simplement « mondain » et même est en opposition avec lui. A quelle intention particulière ce témoignage d'expression si radicale pourrait-il bien avoir alors servi ? Nous possédons, de cette époque, des symphonies pour le temps de la Passion, toujours écrites en mineur ; mais le sol mineur de Mozart, l'effervescence intérieure qui anime l'orchestre, dès le début, sur un bercement syncopé — préfigurant le début du concerto pour piano en ré mineur, où les oppositions dynamiques atteignent leur paroxysme — l'éclat du fortissimo succédant à l'extinction du pianissimo, les attaques brutales, les accents incisifs, les trémolos de

violon, tous ces éléments n'ont point de rapport avec les pieuses pensées que suggèrent le Mont des Oliviers et la Crucifixion : ils relèvent d'une expérience douloureuse toute personnelle. L'andante, aux thèmes bien définis, est bref mais concentré et l'émotion donne lieu à une courte cadence précédant la reprise. Le menuet proprement dit, plein d'une résolution empreinte d'un sombre fatalisme, engendre un trio pour les instruments à vent seuls, tout baigné de la suavité particulière au ton de Sol majeur. Quant au finale, il y règne non seulement une nouvelle unité thématique, mais aussi cet élément nouveau dont nous avons parlé un peu plus haut, ce rapport thématique avec le premier mouvement, sous forme de passages syncopés, d'accents — moins ostensibles, du reste, qu'obscurément sensibles : la forme cyclique de la symphonie acquiert ainsi une nouvelle unité.

Pour ce qui est de la symphonie en La majeur, écrite pour la formation la plus simple qui soit, cordes, hautbois et cors uniquement, il suffit de noter la répétition, par le tutti, du début — et quel début ! — confié aux cordes :

Ex. 55 Hautbois

On y sent de nouveau la nécessité d'approfondir le caractère de la symphonie en l'animant au moyen de l'imitation, de l'affranchir du style purement décoratif en lui donnant la délicatesse de la musique de chambre. Les

instruments changent de caractère ; les violons se spiritualisent, les vents évitent tout caractère bruyant, les ornements tout aspect conventionnel. L'esprit nouveau s'affirme dans tous les mouvements : dans l'andante, qui montre la facture délicate d'un mouvement de quatuor à cordes, enrichi seulement par les deux couples d'instruments à vent ; dans le menuet, avec ses contrastes de coquetterie et de violence presque beethovénienne ; dans le finale, un allegro con spirito — vraiment « con spirito », avec le développement le plus riche et le plus dramatique que Mozart ait encore écrit. On comprend que ces symphonies aient satisfait Mozart jusque dans les années viennoises et qu'il les ait fait exécuter au cours de ses « académies » en se contentant de légères modifications de la partition. Combien nous sommes loin déjà de la « sinfonia italiana » ! Quel Italien eût été capable de créer des œuvres comme celles-là et où eussent-elles été jouées ?

Quelques mois plus tard, en mai 1774, Mozart composa encore une symphonie (en Ré, K. 202) ; elle fait pour ainsi dire figure de retardataire et c'est la dernière avant le voyage de Paris. Mozart ne l'a pas reprise à Vienne, et cela aussi se comprend. Car ce n'est point une symphonie-finale, le dernier mouvement n'est guère autre chose qu'une « sortie », sans autre intérêt que le rapport thématique qui, ici encore, l'unit au premier mouvement ; l'« andantino con moto », confié aux seules cordes, pourrait également se trouver dans l'un des quatuors « à la Haydn » de la période viennoise ; le menuet n'a rien de très caractéristique ; quant au premier mouvement, le plus riche de substance, il ne fait qu'appliquer à un matériel quelque peu disparate la technique acquise avec les symphonies en sol mineur et en La majeur. De même que dans les quatuors auxquels nous venons de faire allusion, Joseph Haydn a, dans cette symphonie, fait perdre la tête à Mozart : même chez Mozart on trouve de ces cas où son âme réceptive n'avait pas la force suffisante pour assimiler complètement une impression puissante.

Pendant plus de quatre années, jusqu'en juin 1778, Mozart, ensuite, n'a plus écrit de symphonie. Comment l'expliquer, après la riche production des années précé-

dentes ? Cela tient à des causes extérieures : du côté de l'Italie ou de Vienne, plus de voyage en vue ; quant au voyage de Munich, pour la première de *La Finta Giardiniera*, les manuscrits existants suffisaient. Mais cela tient aussi à des causes intérieures. Le point atteint avec la trilogie des symphonies en Ut, sol et La représentait un sommet qu'il n'était pas facile de dépasser, aussi Mozart se tourne-t-il vers d'autres domaines, permettant une application moins stricte du principe symphonique. Les années salzbourgeoises qui précèdent le voyage de Paris — abstraction faite des messes et autres compositions d'église, des sonates pour piano, des morceaux destinés à tel ou tel opéra — sont remplies par les sérénades et divertimenti et surtout par les premières conquêtes dans le domaine du *concerto*. Non que les œuvres symphoniques fassent totalement défaut. Voici les ouvertures de *La Finta Giardiniera* et de la « festa teatrale » *Il Rè pastore*, la première formée d'un allegro molto et d'un Andantino grazioso, la seconde d'un molto allegro. Mozart a transformé la première en symphonie en la complétant par un finale (K. 121) composé après coup ; et, pour la seconde, nous possédons également un finale (K. 102), encore que celui-ci ait plutôt dû former la conclusion d'une sérénade. Le seul fait que, dans la première, les deux premiers mouvements sont très peu développés, suffit à en faire une symphonie-finale ; l'ensemble confirme splendidement le style bouffe du genre, l'ouverture d'un opéra bouffe pouvant alors être complétée sans difficulté pour former une symphonie. Le rondo ajouté à l'ouverture du *Roi pasteur*, une contredanse en rondeau, est un morceau de premier ordre ; si réellement il a servi de conclusion à une « musique finale » dont l'invention possédait la même fraîcheur, la même délicatesse et la même grâce, la perte de celle-ci nous prive d'un chef-d'œuvre.

Pendant l'été de 1778, à Paris, Le Gros, directeur du Concert Spirituel, charge Mozart de composer une symphonie pour l'inauguration d'une série de concerts, le jour de la Fête-Dieu. Le voilà placé devant une tâche nouvelle, car il lui faut naturellement la composer dans le style parisien et pour grand orchestre ; aussi bien l'autographe porte-t-il la mention insolite : *Sinfonia a 10 instrumenti* — flûtes, haut-

bois, clarinettes, bassons, cors, trompettes et timbales, plus un orchestre à cordes fourni — à noter que c'est la première symphonie de Mozart avec clarinettes. Ce n'est pas seulement à un ensemble instrumental nouveau, plus riche, que Mozart doit songer en composant l'œuvre, mais également à de nouvelles dimensions des mouvements, tout au moins des mouvements extrêmes. Son père lui-même se demande comment Wolfgang s'en tirera (29 juin 1778) : « ... si j'en juge d'après les symphonies de Steimetz que l'on grave à Paris, les Parisiens ont l'air d'être amateurs de symphonies bruyantes. Tout n'y est que bruit, le reste salmigondis, ça et là une bonne idée, maladroitement placée et mal à propos... » On ne sait au juste si Léopold entend, par ce jugement, faire allusion à Johann Stamitz, le fondateur de l'école symphonique dite « de Mannheim » et, par voie de conséquence, « de Paris » ou à son fils Karl. Quoi qu'il en soit, ce jugement est aussi éclatant qu'injuste lorsqu'on connaît les meilleures productions de l'école en question : les symphonies du vieux Stamitz lui-même, surtout, mais aussi celles de Franz-Xavier Richter, de Filtz, de Karl Stamitz, de Eichner et de Franz Beck. Les œuvres symphoniques de Johann Stamitz avaient, en partie, déterminé la naissance des deux meilleurs orchestres d'alors, elles-mêmes étant, en partie, dues à l'existence de ces orchestres : celui de Mannheim, qui en était véritablement un, et celui de Paris, qui en avait du moins la prétention. Il est vrai que les symphonies de l'« École de Mannheim » visaient en premier lieu à faire briller les qualités de cet orchestre : sa précision, son aptitude aux changements d'expression rapides, à la mise en valeur de tel ou tel groupe d'instruments à vent ; son fameux « crescendo », consistant à faire passer un motif du *pp* au *ff* pour le faire exploser en un tutti fracassant. Le début de l'allegro de l'ouverture *Léonore*, le scherzo de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven sont les exemples les plus purs, les plus judicieux du « crescendo de Mannheim ». A Mannheim et à Paris, ils étaient rarement judicieux ; ainsi, c'est un sujet typiquement mannheimien que celui de cette symphonie d'Ignaz Holzbauer (op. 4, n° 3) qui se termine par une « tempesta del mare », une tempête marine, véritable débauche de *crescendi* et de *decrecendi*.

Mais le fait de travailler pour un orchestre aussi riche et d'une telle perfection conduisait à réaliser cent nouveaux alliages de timbres, à élargir les dimensions des différents mouvements, à amplifier le développement thématique. Ainsi Mozart, par son séjour à Mannheim, se trouvait bien préparé à la tâche qui l'attendait à Paris. Il n'a point manqué, aux exécutions qu'on y donnait des symphonies de Holzbauer, de Christian Cannabich, de Giuseppe Toeschi, de bien ouvrir les oreilles. Et il n'y a pas davantage manqué à Paris, chaque fois qu'il a eu l'occasion non seulement de voir, mais d'entendre exécuter des symphonies de Gossec et de Sterkel, ou encore des ouvertures et autres pièces instrumentales du vieux Rameau.

Cette symphonie K. 297 porte le cachet à la fois de Mannheim et de Paris. Elle fait même quelque peu figure de parodie en son premier mouvement. Elle débute par l'unisson *fortissimo* dont la précision fournissait à l'orchestre parisien un tel sujet de fierté et à Mozart un sujet d'hilarité (12 juin 1778) : « ... et puis je n'ai pas manqué de mettre en valeur le *Premier coup d'archet*¹ !... et c'est déjà assez. En font-ils une affaire ici, ces animaux-là !... Que diable ! je n'y vois aucune différence avec les autres... Ils commencent bien nettement ensemble... comme partout ailleurs. Il y a de quoi rire... » Il continue, aux cordes, par les traits pompeux caractéristiques de l'ouverture à la française ; et il n'oublie pas d'accompagner les tenues des instruments à vent par de puissants unissons des cordes. Mais la parodie, ou la concession au goût français ne vont pas plus loin. L'ambition de Mozart était trop grande, et trop lourde de conséquences le succès de l'œuvre, pour que celle-ci ne prît pas une allure très sérieuse. Aussi bien le succès tout particulier obtenu par le dernier des trois mouvements honore-t-il le goût des Parisiens. Le second thème en est un fugato qui fournit au développement son élément naturel, mais ne réapparaît pas à la reprise, ce qui constitue l'un des traits géniaux de ce mouvement génial, partagé entre un tumulte plein d'éclat et une grâce pleine de gravité. Pour ce qui est du mouvement lent, Mozart a été obligé de le composer

deux fois : Le Gros trouvant trop longue la première version — celle imprimée dans l'édition des œuvres complètes — Mozart écrivit donc un andante plus court, celui-ci ne figurant que dans le tirage original en parties séparées, fait à Paris. Bien que Mozart lui-même ne voulût donner la préférence à aucune des deux versions, c'est indiscutablement à la première, la plus longue, la plus grave, la moins pastorale, qu'il convient de l'accorder ; elle seule répond aux nouvelles dimensions de cette première « grande » symphonie de Mozart. Le Gros avait sans doute raison de dire que « c'était bien sa meilleure symphonie » pour le Concert Spirituel. Quant à nous, du point de vue de la postérité, c'est à bon droit que nous ne trouvons plus tout à fait, en cette symphonie « parisienne », le charme, l'attrait, la profondeur ingénue de maintes de ses devancières salzbourgeoises, plus courtes et moins ambitieuses.

Mozart a encore écrit pour Le Gros une seconde symphonie. Mais il ne me semble pas qu'elle soit conservée. Au début du XIX^e siècle, l'Imprimerie du Conservatoire a bien imprimé une « Overture à grand orchestre, par Mozart » (K. 311a = K. Suppl. 8), composée d'un bref andante pastorale et d'un long allegro spiritoso, mais l'œuvre est si dépourvue de tout trait personnel, les vents y sont traités d'une façon si grossière et en un tel style de fanfare que l'on ne devrait point en rendre Mozart responsable.

Veut-on connaître l'allure d'une véritable ouverture, d'une œuvre authentiquement mozartienne ? Qu'on écoute, alors, l'ouverture en Sol majeur K. 318, que Mozart a écrite peu après son retour à Salzbourg, en avril 1779, pour grand orchestre, avec trompettes et timbales et deux couples de cors. Nul doute que cette œuvre ait été conçue comme ouverture du « singspiel » à la française demeuré à l'état de fragment et que le XIX^e siècle a baptisé *Zaïde*. Le dualisme du thème, l'impérieux *forte* du tutti, le suppliant *piano* des cordes y prennent le sens d'un programme — d'une part le sultan Soliman, de l'autre Zaïde ; un andante dans le même ton, inséré dans le mouvement de sonate, caractérise ou symbolise l'idylle amoureuse de l'opérette ; par surcroît, Mozart a, dans les dernières mesures, marqué le caractère « turc » de l'ouvrage avec la même netteté que, plus, tard,

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

dans l'*Enlèvement*. Pas davantage n'y font défaut les épisodes confiés aux vents, les crescendi et ornements dans le style de Mannheim et de Paris; le seul élément dont Mozart ne fasse point parade, car il n'a pas en vue un public de mélomanes, ce sont les combinaisons thématiques.

Mozart n'a plus écrit à Salzbourg que deux symphonies : l'une en Si bémol (K. 319), de juillet à 1779, l'autre en Ut (K. 338), d'août 1780. Toutes deux, il les a reprises à Vienne, en ajoutant après coup des menuets aux trois mouvements qu'elles comportaient à l'origine. Or, cette fois, réellement, l'addition a transformé ces symphonies « italiennes » en symphonies « viennoises » : le contenu, la dimension des différents mouvements ont pris entre-temps de telles proportions que ceux-ci pouvaient supporter et même appelaient ce complément. Et cela, pour la première de ces symphonies, en dépit même de la simplicité de l'orchestration, qui comportait uniquement hautbois et cors; seuls les bassons, maintenant, se voient également confier un rôle. Nous avons déjà indiqué que Beethoven s'est servi du finale de Mozart comme « tremplin » pour le finale de sa *Huitième Symphonie* mais il en va de même des premiers mouvements de l'une et l'autre symphonie. Chez Mozart également on trouve déjà sinon l'exubérance de Beethoven, du moins sa puissance, sa gaîté, sa fougue et son profond *sérieux*; nous sommes surpris — et encore, à peine — d'entendre, au début du développement, la « devise » de Mozart, le motif de quatre notes qui connaîtra son apothéose dans la symphonie *Jupiter*. Dans l'andante *moderato* — précision significative! — règne une nouvelle intimité, dans le finale un nouveau mélange de style bouffe, de mouvement de marche, d'ambiance pastorale, tous ces éléments tirant d'un *esprit* commun leur unité. Le menuet, composé après coup, ressemble déjà à un menuet de la dernière période viennoise : concentré, bref, évoquant, en son trio, une danse paysanne; s'il ne fallait absolument le faire remonter à 1782, on serait tenté de le ranger parmi les *Danses allemandes* écrites pour les « redoutes » de 1790 ou 1791.

La symphonie en Ut majeur — encore une symphonie à grand orchestre — voit se réaliser, dans un esprit mozartien, ce que la symphonie parisienne avait annoncé sous un

masque français. La forme du premier mouvement est la même : ce que nous attendons au début de la reprise apparaît sous forme de coda. Mais toute affectation de style étranger a disparu. Mozart, ici, est tout à fait lui-même : bouffonnerie alliée à une profonde gravité; modulation chatoyante du ton majeur, « neutre », au ton mineur, d'Ut à Si ou La bémol; gaîté, puissance et fougue. L'andante di molto, confié aux seules cordes, avec altos divisés, sans autres représentants des vents que les bassons, est, du début à la fin, un chant animé; le finale, un presto, mais sans nulle négligence, et plein d'esprit, de malice, de mélancolie, d'espièglerie. Le menuet, composé cette fois encore après coup, (K. 409), est l'un des plus pompeux que Mozart ait jamais écrits, avec instruments à vent concertants en son trio; il accorde également un rôle aux flûtes, qui en étaient absentes à Salzbourg : Mozart les a naturellement ajoutées, à Vienne, aux premier et dernier mouvements (et peut-être aussi à l'andante).

Pour les dix années viennoises, de 1781 à 1791, il ne reste plus que cinq symphonies, si nous faisons abstraction de la symphonie *Haffner*, de 1782, qui n'est jamais, en réalité, qu'une seconde sérénade Haffner. Pour ses premières académies, Mozart utilisait soit des symphonies antérieures, soit des sérénades réduites à la dimension de symphonies; quant aux morceaux formant le centre et constituant les pièces maîtresses desdites académies, c'étaient ses concertos pour piano dont il ne fallait pas éclipser l'éclat par une ou même plusieurs symphonies aux dimensions trop importante. Mozart lui-même, dans une lettre à son père du 29 mars 1783, nous a communiqué le programme d'une des académies en question : « Les morceaux exécutés ont été les suivants :

1° La nouvelle symphonie pour Haffner (plus exactement, les trois premiers mouvements).

2° L'aria à quatre instruments de mon opéra de Munich : « se il padre perdei », chantée par M^{me} Lange;

3° Le troisième de mes concertos de souscription, joué par moi;

4° La scène pour la Baumgarten, chantée par Adam-berger ;

5° La petite symphonie-concertante de ma dernière final-musique ;

6° Le concerto favori en Ré, joué par moi, dont je vous ai envoyé le rondeau varié ;

7° La scène de mon dernier opéra de Milan : « Parto, m'affretto » chantée par M^{lle} Täuber ;

8° Une petite fugue (parce que l'Empereur était présent), et une aria variée, d'un opéra intitulé *Les Philosophes*, joués par moi seul. — Et puis j'ai dû jouer encore et alors j'ai varié l'aria « Unser dummer Pöbel meint ¹ », en Mi, des *Pèlerins de La Mecque* ;

9° Le nouveau rondeau de moi, chanté par la Lange ;

10° Le dernier mouvement de la première symphonie. »

Il est évident que nulle des quatre dernières symphonies de Mozart n'eût pu se prêter encore à une telle utilisation. Composer des symphonies était devenu une affaire de la plus haute importance, dont il n'eût plus été possible de s'acquitter à la demi-douzaine, ni même par groupes de trois. Et cela ne tenait pas seulement à Mozart lui-même, mais également à Joseph Haydn. La première des symphonies proprement viennoises, celle composée à Linz en novembre 1783 pendant le retour de Salzbourg à Vienne (K. 425), montre la profondeur de l'influence exercée par Haydn sur Mozart non seulement dans le domaine du quatuor, mais dans celui de la symphonie. C'est la première fois qu'il donne au premier mouvement une introduction de caractère solennel ; — comme Haydn, qui l'avait déjà fait une douzaine de fois avant lui, et avec une insistance particulière au cours des années décisives de 1780 à 1782. Nous possédons un feuillet (K. 387d) où sont notées de la main de Mozart les mesures initiales de trois symphonies de Haydn, parmi lesquelles, précisément, l'une, datant de l'année 1782 (n° 75), possède une introduction intitulée *Grave*. Seulement Haydn, jusqu'alors, n'avait pas encore écrit

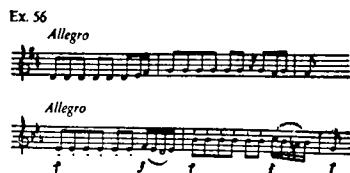
1. Texte français original : « Les hommes pieusement pour Catons nous tiennent » — air du Calender, Acte I, scène 2. (N.d.T.)

d'introduction lente comme celle de Mozart, héroïque en son début, de climat clair-obscur ensuite et nous faisant passer de la nostalgie la plus douce à l'angoisse la plus profonde.

L'allegro spiritoso qui lui fait suite n'est point exempt, il est vrai, d'un certain pédantisme, dont de curieuses tournures de caractère « turc » (tutti en mi mineur) ne dissipent pas totalement l'effet, pas plus qu'un développement montrant une opposition particulièrement marquée dans le dialogue auquel se livrent les soli. Mozart est toujours un peu paralysé par une trop étroite proximité de son modèle et par l'obligation de travailler, comme dans le cas présent, trop rapidement, c'est-à-dire sans réflexion suffisante (Lettre de Linz, à son père, en date du 31 octobre 1783) : « ... mardi, 4 novembre, je donnerai ici un concert, au théâtre, et comme je n'ai pas avec moi la moindre symphonie, je me suis mis, à toute vitesse, à une nouvelle, qui doit être achevée d'ici là... » Aussi bien s'est-il inspiré, pour le mouvement lent, un *poco adagio*, d'un exemple de 6/8 assez fréquent chez Haydn, l'adagio de la symphonie *Marie-Thérèse*, peut-être, de 1772 (n° 48). Et l'empreinte de Haydn marquerait tout autant le menuet et le finale si l'on ne sentait en chaque trait le chromatisme, l'émotion, la souplesse propres à Mozart, qualités totalement étrangères à Haydn et auxquelles Mozart ne pouvait se soustraire, même lorsqu'il composait « à toute vitesse ». C'est également « à toute vitesse », et pour la même occasion, c'est-à-dire pour le concert donné, à Linz, au comte Thun, qu'il a écrit une courte et « majestueuse » introduction (K. 444) à une symphonie en Sol majeur de Michael Haydn, écrite six mois seulement auparavant (23 mai 1783) ; telle est sa valeur que nulle œuvre ne montre mieux quelle place isolée occupe cet aristocratique génie, même parmi les meilleurs de ses contemporains autrichiens.

Mozart a attendu plus de trois ans avant d'écrire une nouvelle symphonie : c'est la symphonie dite « de Prague » (K. 504), achevée à Vienne le 6 décembre 1786, mais probablement écrite en vue du prochain voyage à Prague et donnée effectivement pour la première fois en cette ville le 19 janvier 1787. On l'appelle aussi la symphonie « sans menuet », et cette dénomination usuelle est plus judicieuse

qu'on ne pense. Car il ne s'agit pas, nous l'avons déjà indiqué, d'un retour à la symphonie « italienne », mais d'une grande « symphonie viennoise » dont le menuet est absent pour cette seule raison que tout ce qu'il y a à dire l'est en trois mouvements. C'est la dernière symphonie en Ré majeur de Mozart et elle constitue une synthèse, sur un plan supérieur, un plan suprême, de tout ce qu'il avait exprimé dans ses précédentes symphonies en Ré majeur, la symphonie « Parisienne » et la symphonie « Haffner ». Celles-là, en leur premier mouvement, montraient un certain faste, une certaine affectation de style contrapuntique ; dans celle qui nous occupe maintenant — après la tension éloquente de la lente introduction (quelle majesté en ce début, quelle assurance mesurée !) — tout le mouvement est imprégné, saturé de polyphonie, sans que l'auditeur non prévenu s'en rende compte. Le matériel thématique déployé dans les trente-cinq premières mesures semble tout à fait disparate et cependant il possède une extraordinaire unité. Un grand rôle revient à un motif qui préfigure le fugato de l'ouverture de la *Flûte enchantée* — dès à présent le brave Muzio Clementi aurait pu accuser Mozart de plagiat :



Nous possédons encore un brouillon où Mozart a esquissé la combinaison des motifs de cet allegro ; c'est un des rares feuillets qui nous donnent un aperçu de sa méthode de composition. Au développement est réservée une gradation, se traduisant par une « discussion » thématique en forme de canon. C'est l'un des développements les plus grandioses et les plus sérieux, les plus belliqueux aussi, de tout l'œuvre de Mozart, et le second thème n'y a droit à aucun rôle : il doit demeurer intact, telle une fleur envoyée par un dieu. Le mouvement lent n'est, cette fois encore, qu'un andante — mais quelle profondeur acquiert ici la notion d'andante ! Il

ne s'agit plus d'un intermezzo entre deux mouvements animés, mais de l'animation intérieure elle-même ; de l'union la plus intime de la ligne mélodique et du style polyphonique. Il y a un rapport entre ce mouvement en Sol majeur et l'aria « Dalla sua pace » que Mozart a composée après coup à l'intention de Don Ottavio pour la représentation de *Don Juan* à Vienne : les premières mesures sont presque identiques ; toute la différence est que la part de sentiment que le texte, dans une aria, ne permet pas d'exprimer, peut, dans un mouvement de symphonie, s'exhaler totalement. Quant au finale, c'est un de ces étranges mouvements en Ré majeur que l'on trouve chez Mozart et qui, en dépit de toute leur apparente sérénité et de leur réelle perfection, laissent l'âme meurtrie : tant il est vrai que la beauté est indissolublement liée à la mort. S'il est une œuvre d'art à laquelle puisse s'appliquer un ghasel de Platen, traduisant dans le langage des mots le danger de toute perfection, c'est certes bien cette symphonie de Mozart :

*« Celui qui de ses yeux a contemplé le beau
Se peut déjà rayer du nombre des vivants ;
Nulle mission terrestre n'est plus à sa mesure,
Devant la mort pourtant il lui faudra trembler,
Celui qui de ses yeux a contemplé le beau !*

*Les tourments de l'amour n'ont pour lui plus de fin ;
Seul un fou, en effet, peut jamais espérer
Assouvir ici-bas un désir aussi grand :
Celui que, d'un seul trait, la beauté a conquis,
Les tourments de l'amour n'ont pour lui plus de fin !*

*Combien, telle une source, il souhaiterait tarir,
En chaque souffle d'air aspirer un poison,
Et dans toutes les fleurs le parfum de la mort :
Celui qui de ses yeux a contemplé le beau,
Combien, telle une source, il souhaiterait tarir¹ ! »*

1. Nous trouvons ici une correspondance très exacte du distique d'E. A. Poe (« A Romance », première version) :

I could not love, except where Death
Was mingling his with Beauty's breath.

Cinq ans après la création de cette œuvre, un an après l'achèvement de la suivante en Ré majeur, le quintette à cordes K. 593, Mozart doit dire adieu à la vie.

L'été de 1788 voit naître les trois dernières symphonies que Mozart ait écrites, celles en Mi bémol majeur (K. 543), sol mineur (K. 550) et Ut majeur (K. 551) — toutes composées en l'espace incroyablement court d'environ deux mois. Nous ignorons totalement ce qui a motivé leur composition. Il est étrange que Mozart écrive des symphonies au cours de l'été : peut-être espérait-il pouvoir organiser pendant l'hiver de 1789 quelques académies et celles-ci furent-elles vouées à l'échec, tout comme le furent celles projetées au cours des années suivantes... ; il fut bien réduit à jouer son dernier concerto pour piano (K. 595) au cours d'un concert du clarinettiste Bähr, donné en mars 1791, dans la salle de concerts du traiteur de la cour, Jahn, dans la Himmelpfortgasse. Aussi est-il possible que Mozart n'ait jamais dirigé ni même jamais entendu ces trois symphonies.

Mais peut-être y a-t-il là un symbole de la place qu'elles occupent dans l'histoire de la musique et de l'humanité : elles ne répondent plus à nulle commande, à nulle intention immédiate, mais sont comme un appel lancé à l'éternité. Forment-elles un cycle ? Mozart a-t-il obéi non seulement à une impulsion intérieure, mais à un programme ? Leur ordre de succession correspond-il à une intention ? Je ne le crois pas. Même si Mozart avait commencé par la symphonie *Jupiter* et terminé par celle en Mi bémol majeur ou celle en sol mineur, il ne faudrait pas être bien malin pour trouver à cet ordre une signification. J'hésite également à prêter une signification maçonnique secrète à la première, achevée le 26 juin 1788... et si je le fais cependant, c'est moins pour suivre un « programme » que pour disposer d'un moyen commode pour caractériser cette œuvre mystérieuse. C'est la tonalité du trio que Mozart a dédié à Puchberg, son ami et sauveur ; c'est la tonalité de la *Flûte enchantée* ; et de même que, dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, le néophyte frappe à la porte et demeure dans l'obscurité dans une attitude d'attente craintive, de même fait-il ici, jusqu'à ce que l'accord de sixte-quarte lui apporte la lumière. Et le thème mélodique si singulier de l'allegro

est plein de ces « liaisons » qui symbolisent la fraternité maçonnique. Est-il impossible d'interpréter l'andante en La bémol dans le sens de la fameuse lettre à son père en date du 4 avril 1787 où, faisant allusion à la mort, Mozart la désigne comme « cette véritable et meilleure amie de l'homme », dont l'image « non seulement n'a plus pour moi rien d'effrayant, mais présente au contraire un caractère fort apaisant et réconfortant » ? La fermeté du menuet, la gaité — à peine teintée de l'esprit de Haydn — du finale ne répondent-elles pas à ce programme ?

Les trois symphonies montrent une répartition fort différente des vents. Les clarinettes sont absentes de la symphonie *Jupiter*, les hautbois de celle en Mi bémol majeur. La symphonie en sol mineur, à l'origine, ne comportait pas de clarinettes ; Mozart ne les a ajoutées que plus tard, moyennant quelques modifications de la partie des hautbois. Les trompettes et les timbales y font défaut ; en revanche les cors, l'un en Si bémol, l'autre en Sol, ne sont pas traités par deux, mais avec une individualité complète. C'est la symphonie sans timbales ni trompettes ; quel rôle joueraient-elles dans cette œuvre de musique de chambre empreinte de fatalisme ? Nulle part l'indépendance de Mozart à l'égard de Haydn ne se montre mieux qu'ici ; nulle part l'implacable fermeté de Mozart ne s'oppose mieux à l'optimisme serein de Haydn ; ce n'est pas celui-ci qui écrirait, ne serait-ce qu'un premier mouvement, sans quitter la tonalité de ré mineur ou d'ut mineur ! Encore moins une symphonie entière, jusqu'au finale ! Même la modulation en Si bémol majeur, dans l'exposition du premier mouvement, a quelque chose de las et de forcé ; et lorsque, au cours de la reprise, la flûte, le basson et les violons reviennent au mineur, ce retour présente le même caractère définitif que la sentence de Minos. Il en va de même du finale ; et ce caractère définitif résulte, ici et là, des développements — développements comme Haydn n'en a jamais écrits non plus. Car ces développements plongent jusqu'au tréfonds de l'âme ; plongées symbolisées par des audaces de modulation qui, au jugement des contemporains, ne pouvaient apparaître que comme des aberrations après lesquelles Mozart lui-même était seul capable de retrouver le chemin de la raison.

Il est assez curieux de constater avec quelle facilité le monde s'accommoda d'une œuvre comme celle-là, au point même d'y voir l'exemple d'une « grâce aérienne toute hellénique » : ... tout au plus ce jugement s'appliquerait-il à l'apaisement céleste de l'andante et au trio qui forme le centre d'un menuet empreint par ailleurs d'un désespoir si héroïque.

La fusion du style « galant » et du style « savant » qui, par mille traits, se cache plutôt qu'elle ne se manifeste dans les deux symphonies en Mi bémol et en sol, apparaît nettement dans le finale de la symphonie *Jupiter*, connue aussi sous la dénomination quelque peu trompeuse de symphonie « à la fugue finale ». Car il ne s'agit pas d'une fugue, mais d'un mouvement de sonate, dont la partie principale, le développement et la coda comportent des parties fuguées — comme, précédemment, dans le finale du grand quatuor en Sol majeur. Le style « galant » et le style « savant » ne faisant plus qu'un : instant à jamais mémorable dans l'histoire de la musique ! La « Sinfonia », forme d'art jadis utilitaire, destinée à faire taire les auditeurs avant le commencement d'un acte, à ouvrir ou à clore un concert, la voici désormais elle-même le centre du concert. Le mouvement lent, jadis simple intermezzo, il permet désormais au sentiment de se déployer tout à loisir — ce n'est pas encore l'adagio ou le largo de Beethoven, assurément, mais c'est quand même un andante cantabile ! Le style symphonique, qui autrefois, et chez Mozart lui-même peu d'années encore auparavant, était tout empreint de l'esprit du style bouffe, il montre bien encore ce caractère « bouffe », sans doute, — à noter que Mozart, dans le premier mouvement, a utilisé comme thème du dernier couplet un motif emprunté à son ariette *Un bacio di mano* (K. 541) —, mais il porte également l'empreinte du style le plus grave que Mozart connût en musique : le contrepoint. De sorte que si, en cette œuvre de suprême harmonie, on peut encore observer une certaine tension, on ne saurait plus parler à son propos de nulle « aberration ». Il apparaît donc normal, en somme, qu'elle occupe la dernière place dans la trilogie de 1788 et qu'elle soit demeurée la dernière de toutes les symphonies de Mozart, absolument parlant.

II

a. *Le piano*

Mozart fut, nous le savons, un grand pianiste, l'un des plus grands virtuoses du piano de son temps, encore qu'il ne fût pas un virtuose au sens où l'entendit la génération qui lui succéda, et dont il vécut assez pour connaître... et condamner les premiers représentants en la personne de Clementi. Son jugement sur Clementi, avec lequel, à la fin de 1781 ou au début de 1782, il eut à soutenir en présence de l'empereur Joseph II une sorte de joute, est très dur (16 janvier 1782) : « ... c'est un vaillant pianiste... et tout est dit... Il a une très grande agilité à la main droite... ses passages les plus remarquables sont les tierces... Au reste, pas pour un kreutzer de goût ni de sentiment... un simple mechanicus... » Mais Clementi était bien autre chose qu'un simple automate et, à bien des égards essentiels, il constituait le modèle de toute une génération de pianistes, exécutants ou compositeurs, Beethoven par exemple. Mozart aurait sans doute porté le même jugement si Beethoven lui eût joué une de ses sonates « à la Clementi » (ce qu'il fit probablement lors de leur fameuse et brève entrevue de 1787), comme la sonate en Ut majeur op. 2, n° 3. Et probablement aussi ne reconnut-il à Beethoven ni goût, ni sentiment.

Son style pianistique répondait à un autre idéal que celui du XIX^e siècle naissant. Une remarque, à ce propos, s'impose dès à présent : il ne faudrait pas croire que Mozart ait écrit pour un autre instrument que Beethoven, Weber ou Chopin, comme le clavicorde ou le clavecin, par exemple, mais bien pour notre moderne pianoforte... tout au moins pour le même type d'instrument, sinon pour un instrument doué de la puissance d'un Erard ou d'un Steinway. Seuls, tout au plus, les premiers concertos, arrangés d'après Jean-Christien Bach et les petits maîtres français (K. 107 et K. 37, 39, 40, 41) pourraient avoir été conçus et écrits pour le clavecin, mais il ne faudrait pas se laisser égarer par le fait que Mozart lui-même, jusqu'en ses dernières années, désigne

par « cembalo » la partie de piano de ses œuvres ou encore par le fait que telle claveciniste, grande ou petite, vaut un tonnerre d'applaudissements au rondo alla turca de la sonate en La majeur, exécuté sur son instrument. Les Mozart avaient chez eux un ou plusieurs pianoforte du facteur Franz Jakob Spaeth, de Ratisbonne ; mais, du jour où Wolfgang fit connaissance des instruments de Johann-Andreas Stein, d'Augsbourg, (futur beau-père et patron de Johann-Andreas Streicher, qui travailla pour Beethoven), ceux-ci eurent sa préférence. Il en a indiqué précisément les raisons (17 octobre 1777) : « Cette fois, il faut que je commence tout de suite par les pianofortes de Stein. Avant d'avoir vu quelque chose de la façon de Stein, c'était les pianos de Spaeth que j'aimais le mieux ; mais, à présent, je dois donner la préférence à ceux de Stein, car ils étouffent la résonance beaucoup mieux que ceux de Ratisbonne. Quand je frappe fort, je peux laisser le doigt sur la touche, ou le relever ; le son cesse au moment même que je le fais entendre. Je puis faire des touches ce que je veux : le son est toujours égal ; il ne tinte pas désagréablement, il n'est pas trop fort, ou trop faible, ou tout à fait manquant... non, il est partout bien égal. Stein, il est vrai, ne livre pas ses pianos à moins de 300 florins, mais la peine et l'application qu'il leur consacre ne se peuvent payer. — Ses instruments ont surtout cet avantage sur les autres, qu'ils sont faits à échappement. Or, sur cent facteurs de piano, pas un ne s'occupe de cela ; et pourtant, sans échappement, il est absolument impossible qu'un piano ne tinte pas, ou ne continue pas à vibrer après coup. Ses marteaux, quand on appuie sur les touches, retombent dans le moment même qu'ils frappent les cordes placées au-dessus d'eux, soit que l'on continue à presser la touche, soit qu'on la laisse aller... » C'est pour un instrument comme celui-là qu'il a écrit ses sonates et ses variations, ses fantaisies et ses concertos.

Pour se rendre compte de ce que Mozart a accompli pour cet instrument, il est nécessaire de se représenter que celui-ci s'adressait bien, sans doute, à quelques virtuoses isolés, mais plutôt, en général, aux dilettantes ou, comme on disait au XVIII^e siècle, aux « amateurs ». Et cette particularité a influencé profondément le caractère de la musique écrite

pour cet instrument. Une œuvre pour piano, en effet, ou pour un ensemble auquel participe le piano, n'est généralement pas considérée comme aussi sérieuse qu'un quatuor ou qu'un quintette à cordes, exécuté par des musiciens professionnels ou par des amateurs doués de capacités assez considérables. Un quatuor ou un quintette à cordes ont quatre mouvements, une sonate pour piano en comporte tout au plus trois. Un quatuor s'adresse à des « connaisseurs » ; une sonate pour piano, une sonate pour piano et violon, un trio ou un quatuor avec piano à des « amateurs » de l'un ou l'autre sexe. Nous disons bien : sonate pour piano et violon, et non point pour violon et piano. Car ce qu'il y a de curieux, d'insolite pour le XIX^e et pour le XX^e siècle, c'est que le piano domine toujours l'ensemble, déterminant ainsi le caractère plus léger de toutes les formes en question. Or, depuis 1750, le rôle du piano a complètement changé. Dans une composition classique de style ancien, une « sonate en solo » pour violon et clavecin, par exemple, tout le rôle incombait pour ainsi dire au violon, traité même parfois à plusieurs voix, alors que celui du clavecin était autant dire nul : il consistait uniquement à fournir la basse, le soutien, l'accompagnement. Après 1750, par contre, c'est au piano que revient tout le rôle, la partie de violon étant si insignifiante, traitée tellement « *ad libitum* », qu'on pouvait la plupart du temps l'omettre, réellement sans grand inconvénient. La période d'avant 1750 marque le règne de la sonate pour violon avec basse continue ; celle d'après 1750 celui de la sonate pour piano avec accompagnement de violon. Il faut assez longtemps pour que le violon recommence à être traité en instrument « obligé » et que ce caractère d'obligation s'applique aux deux partenaires de la sonate pour piano et violon telle que nous la connaissons depuis Beethoven. Et c'est en premier lieu à Mozart qu'il revient d'avoir enfin établi l'équilibre, le style dialogué de l'un et l'autre instrument.

Mozart et Beethoven furent de grands pianistes et de grands créateurs dans le domaine pianistique ; mais le piano ne tient pas chez Mozart, à ses débuts, une place aussi centrale et aussi prépondérante que chez Beethoven, dans l'œuvre imprimé duquel les n^{os} d'op. 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11,

12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 sont des œuvres pour piano. Mozart, provisoirement, n'éprouve pas la nécessité de noter par écrit ses sonates pour piano ou variations, étant donné qu'il les improvise. Ainsi les variations K. 24 et 25, gravées à La Haye au commencement de 1766 ne sont-elles autre chose que des témoignages, rendus publics, des dons d'improvisation du petit prodige. Quelques sonates, légèrement postérieures, et que sa sœur eut un moment en sa possession, ont disparu. Seuls sont notés — et par nécessité — quelques morceaux à quatre mains : les sonates K. 19d, de 1765 ; K. 381, de 1772 et K. 358, de 1774, toutes trois destinées à être jouées par sa sœur et par lui-même, ainsi que nous le montre le portrait de famille de 1778. Quelques séries de variations sont également notées, d'une part pour servir à enseigner des élèves, de l'autre parce qu'étant d'une vente plus facile. Mais ce n'est qu'au cours de l'été de 1774 que Mozart commence à noter par écrit ses sonates pour piano : c'est qu'il a dix-neuf ans, et qu'il espère se voir confier la « scrittura » de la *Finta Giardiniera* à Munich. Jusqu'au début de 1775, il écrit six sonates (K. 279 à 284), cinq à Salzbourg, une à Munich, destinées dès le début à être publiées sous forme de série, comme il ressort du choix et de l'ordonnance même de leurs tonalités : Ut, Fa, Si bémol, Mi bémol, Sol, Ré. Partant de la tonalité centrale, Mozart commence par descendre successivement de trois quintes, pour remonter ensuite de deux. Mais, sur les six sonates en question, Mozart n'en a, plus tard, publié qu'une, la sixième, et nous allons tenter de saisir pour quelle raison. Il nous faut, pour y parvenir, nous représenter rétrospectivement l'idéal de la sonate pour piano tel que Mozart l'a réalisé dans ses sonates ultérieures en Si bémol (K. 333), en ut mineur (K. 457), en Si bémol (K. 570) et en Ré (K. 576), par exemple, et il nous faut également nous rendre compte quels étaient ses modèles. Ils forment une constellation dont les astres ont nom : Italie — Paris — Hambourg — Londres ; ou encore : les maîtres italiens et « français » — Carl-Philipp-Emanuel Bach — Jean-Christien Bach. Les premières sonates pour piano qui aient fait impression sur l'enfant furent celles contenues dans les douze recueils que, aux environs de 1760, le luthiste et éditeur nurembergeois

Johann-Ulrich Haffner « vulgarisa grâce à une gravure particulièrement belle » (Gerber, *Altes Lexikon*), et que les Mozart possédaient probablement au complet. La part la plus large y était réservée à des Italiens : Galuppi, Pampani, Perotti, Pescetti, Rutini, Serini, Paganelli, Paladini, Sales, Chiarini, Sammartini, G. Scarlatti ; ce n'est qu'un peu plus tard que s'y ajoutent les noms d'Allemands comme Krafft, Fasch, Krause, Marpur, Kirnberger, Rackemann, Roth et surtout Philipp-Emanuel Bach. Et le goût de Mozart le portait résolument vers les Italiens, qui offraient l'exemple d'un art léger, charmant, sans surcharge — pur style « rococo », plein de gaieté et de grâce. C'en fut fait, il est vrai, de cette préférence, le jour où Mozart fit connaissance de Schobert et de ses émules parisiens, car le genre d'amateurs pour lesquels il fallait écrire à Paris, Londres, Berlin et Vienne n'était plus celui des Italiens. Rutini, dont les œuvres, partiellement parues, également, chez Haffner, sont mentionnées favorablement dans la correspondance des Mozart verse, environ 1770, dans la « simplicité », en vérité dans la platitude, peut-être sous l'influence du « retour à la nature » prêché par Rousseau. Rien ne caractérise mieux le style de ces œuvres que la lettre du 18 février 1771 que Pietro Metastasio adressait à Rutini pour le remercier de l'envoi d'un exemplaire de son opus 7 :

« Monsieur, Riconosco l'amabile mio Sig. Rutini nella obbligate attenzione di farmi parte delle sue vaghissime sonate da gravicembalo, nelle quali non mi sono solo compiaciuto della loro chiara, nobile, e corretta armonia, e della non comune inventrice fantasia. Ma ò particolarmente ammirato la giudiziosa destrezza con la quale à saputo congiungere l'allettamento alla facilità dell'esecuzione, per innamorar lo scolare d'un studio dilettevole, dissimulandogli le difficoltà, che potrebbero sgomentarlo¹... »

1. « Monsieur, je reconnais bien l'amabilité de mon Signor Rutini dans l'attention, pleine d'obligeance, qu'il a eue de me faire parvenir ses si jolies sonates pour piano. J'y ai non seulement goûté la limpidité, la délicatesse et la correction de l'harmonie, ainsi que l'originalité extraordinaire de l'inven-

Des sonates « faciles » comme celles-là, Mozart n'en écrit point (et lorsqu'il le fait il l'indique expressément, comme dans le cas de la *Petite Sonate pour débutants* K. 545, de 1778), encore que ses sonates servent aujourd'hui, bien à tort, à l'enseignement des débutants. Le compliment de Métastase convient bien davantage aux sonates de Mozart qu'à celles de Rutini ; mais, pour ce qui est d'allier l'attrait à la facilité d'exécution, ce n'est point chez Rutini ou chez un autre Italien que Mozart a pu en apprendre l'art, pas plus que chez Carl-Philipp-Emanuel Bach, dont la manière devait certainement lui déplaire, mais bien chez Jean-Chrétien Bach.

Or il est étrange et, en un certain sens, bien dommage du point de vue pédagogique, que les six sonates pour piano de 1774-75 par lesquelles, généralement, tous les jeunes pianistes prennent contact avec Mozart, ne donnent pas de celui-ci une idée homogène et nette. Elles constituent, quant au sentiment et à l'élégance formelle, un microcosme, mais un microcosme très complexe ; c'est comme si l'on voulait prendre contact avec Wagner en commençant par les *Fées* ou la *Défense d'aimer*, y ajoutant même l'*Ouverture pour Faust*, au lieu de débiter par *Lohengrin*. Quoi qu'il en soit, Mozart est, dans ces six sonates, beaucoup plus Mozart que Wagner n'est lui-même dans les œuvres de jeunesse en question. Mais elles constituent en une certaine mesure — pour employer un terme d'astronomie — une déviation de sa trajectoire, comme, par exemple, la série des quatuors viennois de 1773, et la faute en est derechef à Joseph Haydn — ou à Philipp-Emanuel Bach par le canal de Haydn. Haydn avait, en 1773, écrit six sonates, parues l'année suivante sous le n° d'op. 13, mais que Mozart avait déjà fort bien pu connaître au cours de son séjour à Vienne. C'est ainsi qu'une sonate en Fa de Haydn a servi de modèle à la sonate dans le même ton (K. 280) ; c'est ainsi également que la sonate en mi bémol (K. 282) porte l'empreinte de Haydn non seule-

ment dans son finale, mais dans l'ensemble de ses mouvements, par l'irrégularité et le subjectivisme qui président à leur succession. Mozart n'est pas tout à fait lui-même ; il lui faut se retrouver. Seulement, même lorsqu'il n'est pas tout à fait lui-même, la différence subsiste : c'est un pianiste-né, tandis que Haydn est un quartettiste ou un symphoniste-né. Combien de fois le piano, chez Haydn, ne semble-t-il pas la transposition d'un autre instrument ! Chez Mozart, par contre, toutes les notes coulent avec aisance et abondance des doigts légers du pianiste. Aussi la première sonate de cette série, celle en Ut (K. 279), me semble-t-elle écrite *avant* la « déviation » de Mozart. Elle produit l'effet d'une improvisation ; elle fait sonner l'instrument avec esprit ; c'est ainsi que devait jouer le jeune Mozart, lorsqu'il improvisait une sonate en un moment heureux. Une fois leurs idées alignées, d'autres compositeurs les répètent dans la reprise ; mais ici, rien de mécanique ; l'imagination de Mozart apporte à tous les détails des modifications incessantes ; ainsi au dynamisme de l'andante, tout « italien » par ailleurs. Dans la sonate en Si bémol majeur (K. 281), dont les deux premiers mouvements, pourrait-on dire, portent le cachet de Haydn plus que Haydn lui-même, Mozart réapparaît soudain dans le troisième sous ses traits les plus authentiquement originaux. Ce n'est pas Haydn seulement dont le souvenir s'est évanoui, mais également Jean-Chrétien ; et si ce rondo, avec son caractère discrètement concertant, sa grâce mélodique, n'était daté de façon aussi certaine, nous en placerions la composition dix ans plus tard, dans les années viennoises. Dans la cinquième sonate, en Sol (K. 283), Mozart retrouve sa propre voie, en ce sens tout au moins que l'œuvre s'apparente plus à Jean-Chrétien qu'à Philipp-Emanuel et que le Presto qui la termine est plein d'une invention *pianistique* rare, sinon totalement absente chez Haydn.

Tout à fait à part est la dernière sonate de cette série, celle en Ré (K. 284), composée en février ou mars 1775 à Munich à l'intention d'un amateur de cette ville, le baron Thaddäus von Dürnitz. Il existe, du mouvement initial, une première version, correspondant à peu près au style qui avait été jusqu'alors celui de la série ; — mais alors, est-ce l'intéressé qui a exprimé son désir d'une œuvre différente, plus bril-

tion ; mais j'ai surtout admiré la judicieuse habileté avec laquelle l'auteur a su allier l'attrait de ces sonates à leur facilité d'exécution, afin d'éveiller en l'élève le goût d'un exercice plein de charme en lui dissimulant les difficultés qui pourraient le rebuter... »

lante, traitée dans le « goût français » ? Ou bien s'est-il produit dans la vie de Mozart lui-même un événement marquant, d'ordre personnel ou musical, le haussant à un niveau supérieur ? Et que fut cet événement musical ? Nous l'ignorons ; mais il se peut qu'un passage de sa lettre du 17-18 octobre 1777 jette une lumière sur ce point. Mozart y déclare que cette sonate en Ré « sort d'une façon incomparable sur les piano-forti de Stein ». Or, l'oracle qui faisait autorité auprès de Stein, en matière pianistique, était jusqu'alors le capitaine von Beecke, célèbre par ses sonates « difficiles » — Mozart lui-même les trouvait assez difficiles, encore que « le plus souvent, misérables » — et que les Mozart connaissaient bien. C'est là une hypothèse ; mais pourquoi ne pas admettre que nous nous trouvons en présence d'un de ces miracles, d'une de ces heures bénies comme il en est dans une vie touchée par la grâce et sans lesquels nulle progression de l'art ne serait possible ? Quoi qu'il en soit, au premier mouvement, encore « italien », de cette sonate, succède une polonaise en rondeau dont le thème réapparaît de plus en plus richement orné, suivie elle-même — pour la première fois dans une sonate pour piano de Mozart — d'un *tema con variazioni*, le tout, même le premier mouvement en sa nouvelle version, d'une sensualité, plein d'une vie concertante devant lesquels notre surprise et notre émerveillement ne connaissent pas de cesse. Cet effet de nouveauté et d'étrangeté se dégage surtout de la richesse sonore et de la cohérence des variations. Dans les années précédentes, déjà, Mozart avait bien noté par écrit des variations pour piano : celles sur une ariette de Salieri (K. 180), de 1773, et celles sur un menuet de Fischer (K. 179), de 1774, qui servirent longtemps de morceau de parade à sa virtuosité. Mais ces variations-là ne sont qu'élégantes ou brillantes, comparées à la luxuriante invention de celles-ci, où l'on voit également pour la première fois une « mineure », une variation en mineur, mêler au jeu son chromatisme, et que ne dépare pas la variation *adagio* elle-même, en dépit de son caractère un peu maniéré et de sa longueur quelque peu excessive.

Ces six sonates suffirent, pendant un temps étonnamment long, à constituer le répertoire de virtuose de Mozart ; toutes

— même les plus faibles — il les joue plusieurs fois au cours de son grand voyage de Mannheim et Paris, en 1777-78. Mais c'est précisément à Mannheim que lui apparaît la nécessité d'élargir ce répertoire ; aussi, de novembre 1777 à la fin de l'été 1778, sept nouvelles sonates voient-elles le jour, non moins diverses et variées que le groupe d'avant Munich. Deux d'entre elles, K. 309 et K. 311, la première en Ut, la seconde en Ré, méritent absolument le nom de « sonates de Mannheim », ayant toutes deux été notées ou achevées en cette ville en 1777. Nous sommes particulièrement bien informés sur la naissance de la première. Mozart l'a improvisée au cours de son dernier concert d'Augsbourg, le 22 octobre ou, plus précisément, il en a improvisé le premier et le dernier mouvement, le mouvement lent étant emprunté à une autre sonate, ainsi qu'il nous le rapporte lui-même (24 octobre 1777) : « ... puis je jouai... tout à coup, improvisée, une brillante sonate en Ut majeur avec un rondeau pour finir. Ce fut alors un bruit, un vacarme indescritibles... » Mozart a ainsi assez bien défini lui-même le premier et le dernier mouvement, notamment les trémolos de triples croches du rondo ; il a juste omis de mentionner un trait délicat : le pianissimo par lequel il a terminé ce mouvement « majestueux » et « bruyant ». Les deux mouvements font magnifiquement sonner l'instrument, le premier faisant penser à la transposition, sur un piano de Stein, d'une symphonie salzbourgeoise en Ut majeur. Quant au second, un *andante* quasi un *poco adagio*, Mozart ne s'est pas seulement contenté de le noter de mémoire, une fois à Mannheim, mais il l'a réellement composé de nouveau, cherchant à y peindre le caractère de Mademoiselle Cannabich, fille de son nouvel ami le maître de chapelle Christian Cannabich. Notre totale ignorance du caractère de la jeune fille ne nous permet pas de juger si le portrait est réussi : c'est un *andante* « tendre », « sentimental », dont le thème est de plus en plus richement orné à chaque répétition ; quant au réalisme, Mozart s'en souciait si peu que le mouvement lent de l'autre sonate de Mannheim, un *andantino con espressione*, très naïf, très « innocente », a pu, lui aussi, passer pour le portrait de la petite Rose Cannabich. Toute cette sonate est comme un pendant à

la sonate en Ut ; de même que dans le premier mouvement de celle-ci, le retour du motif initial au cours de la reprise est évité ; il n'apparaît que dans la coda, y produisant un effet de surprise (c'est là un trait de subtilité que nous avons déjà rencontré dans les œuvres de 1776, dans le *Divertimento* K. 247, par exemple). Dans les deux sonates, le médium de l'instrument prend une sonorité nouvelle ; dans l'une et l'autre, la main gauche ne se contente plus de fournir un simple accompagnement, mais elle prend sérieusement part au dialogue ; toutes deux sont concertantes et Mozart les compte au nombre de ses sonates difficiles pour piano. Et elles le sont bien en effet, toutes difficiles à jouer que soient en général les œuvres pour piano de Mozart, même les plus simples en apparence.

Si ces sonates de Mannheim sont des œuvres jumelles, les cinq sonates parisiennes, elles, sont aussi dissemblables que possible. Elles ont toutes été écrites — outre une série de variations, dont celles sur « Ah, vous dirai-je, Maman » (K. 265), avec leur humour résolument naïf, sont les plus délicieuses — au cours du tragique été de 1778. Et la première, en la mineur (K. 310), est bien en effet une sonate tragique, pendant de la sonate pour piano et violon en mi mineur (K. 304), composée immédiatement avant elle. Mais, si cette sonate en mi mineur est lyrique et non dépourvue de clartés célestes, celle en la mineur, elle, est dramatique et pleine des ténèbres les plus inexorables, que la modulation en Ut majeur elle-même, qui termine l'exposition du premier mouvement, n'arrive pas à dissiper. Dans le mouvement lent, également, marqué « con espressione », le début du développement a bien un caractère assez réconfortant, mais le sentiment lugubre qui empreint l'ensemble réapparaît avant la reprise ; et c'est ce sentiment lugubre aussi qui emplit, du début à la fin, le fantomatique presto — lugubre en dépit de la jolie mélodie qui y est insérée et qui commence comme une musette. La mineur — et parfois aussi, sous un éclairage particulier, La majeur — c'est, pour Mozart, le ton de la désolation. On ne retrouve plus rien, en cette sonate, de l'esprit de « salon » ; elle est l'expression du sentiment le plus personnel et c'est en vain que l'on chercherait, dans toute la production contemporaine, une

œuvre qui lui ressemble. Aussi comprend-on l'étonnement de M. de Saint-Foix en constatant que cette œuvre, composée pourtant en 1778 à Paris, ville critique s'il en est, et publiée en 1782, les contemporains ne lui réservèrent que silence et indifférence, sans nul commentaire.

Comme pour se libérer à nouveau intérieurement, Mozart écrit non seulement les charmantes variations sur une chanson enfantine auxquelles nous avons fait allusion plus haut, mais également la sonate en Ut majeur K. 330. Il y a même un rapport thématique entre le thème initial de la sonate en la mineur et un passage du second thème de celle en Ut majeur, comme entre les ténèbres et une naissante clarté :



Cette sonate semble plus « facile », mais c'est, tout comme l'autre, un chef-d'œuvre, où chaque note est « en place » — et l'un des plus adorables que Mozart ait jamais écrits ; les ombres de l'andante cantabile se dissipent également pour faire place à une limpidité sans nuages ; et quel trait ravissant que la chansonnette toute simple qui ouvre la seconde partie du finale !

Vient ensuite cette fameuse *Favorite Sonata*¹ en La majeur (K. 331) débutant par les variations, se terminant par le rondo alla turca avec, au milieu, le menuetto — ou plutôt : tempo di minuetto — et par laquelle tant de gens ont pour la première fois pris contact avec Mozart. Mais c'est une œuvre exceptionnelle et elle forme plutôt pendant à la sonate en Ré (K. 284) écrite à Munich pour le baron de Dürnitz, avec cette différence que Mozart, ici, place les variations en tête (elles

1. Titre dont l'éditeur anglais Robert Birchall affubla l'œuvre en la publiant sous le n° d'op. 19 « avec accompagnement de violon et violoncelle ad libitum » ! (N.d.T.)

sont naturellement plus brèves et exigent moins de virtuosité), qu'il choisit, au lieu de la polonaise, la plus française de toutes les danses, et conclut par une véritable scène de ballet. Certain professeur teutomane a bien tenté de démontrer l'origine authentiquement « germanique » du thème des variations et l'un des musiciens les plus résolument teutons a eu beau le choisir comme base de nouvelles variations pour orchestre, ce thème est aussi français et aussi... mozartien que possible; mozartienne, surtout, l'affirmation finale exprimée par le *forte* et que l'on retrouvera plus tard, pourvue d'une énergie symbolique, dans la musique de Mozart pour la *Violette* de Goethe. Partout, dans cette sonate, on retrouve l'abondance, la chaude sonorité de la « sonate à Dürnitz », mais à un degré supérieur encore, dans la mesure précisément où La majeur représente une gradation par rapport à Ré majeur. Quant à la tonalité mineure du rondo alla turca, elle n'est pas sans produire aussi, sur un plan secondaire, un effet quelque peu inquiétant.

Pour ce qui est de la sonate suivante, en Fa, l'avant-dernière des « sonates parisiennes », nous en avons déjà parlé (p. 186) comme de l'une des œuvres les plus personnelles de Mozart, à laquelle on ne devrait pas faire grief d'être si peu beethovénienne. On pourrait parler, à propos de cette sonate (K. 332) et de la suivante en Si bémol (K. 333), d'un retour de Mozart à Jean-Christien Bach et à lui-même : retour à Jean-Christien surtout dans l'adagio de la sonate en Fa majeur et dans le premier mouvement de celle en Si bémol majeur; retour à son style propre surtout dans le finale de la dernière, qui produit l'effet d'un double — plus parfait encore, si possible — du rondo de la sonate pour piano K. 281, également en Si bémol. Aussi bien Jean-Christien était-il venu à Paris au début d'août 1778, et il est impossible qu'il n'ait pas fait connaître à Mozart les sonates qu'il fit paraître l'année suivante, semble-t-il, sous le n° d'op. XVII. Seulement, s'il est vrai que lesdites sonates ne trouvent pas en Mozart une âme moins réceptive, du moins rencontrent-elles en lui une personnalité mûrie, un maître plus difficile, qui convertit aussitôt en son propre style toutes les impressions qu'il reçoit. Nous ignorons si Mozart

a joué à son modèle une de ses dernières sonates pour piano ou pour piano et violon. Les lettres qu'il adresse chez lui sont muettes sur ce point; il est donc vraisemblable qu'il ait montré assez de prudence pour ne pas compromettre ainsi une amitié paternelle et précieuse pour lui.

Il faut attendre six ans avant de voir Mozart se remettre à écrire, à Vienne, une nouvelle sonate pour piano, ce qui ne peut s'expliquer que par le fait que point n'était besoin d'en écrire. C'était l'époque de ses concertos pour piano, du quintette pour piano et vents, des grandes sonates pour violon; quand on lui réclamait un « bis », il improvisait des variations, comme celles sur *Unser dummer Pöbel meint* (K. 455) de Gluck, celui-ci ayant honoré de sa présence l'« académie » donnée par Mozart le 11 mars 1783; ou bien encore il laissait libre cours à son imagination. Et Vienne avait beau être pour Mozart « la terre bénie des pianistes », elle représentait aussi à ses yeux un domaine qu'il fallait conquérir grâce aux quatuors à cordes et grâce surtout à l'*opéra*. Aussi ne trouvons-nous, durant le début du séjour à Vienne, que le fragment d'un allegro en Si bémol majeur (K. 400); la composition, il est vrai, en fut poussée assez avant — jusqu'à la récapitulation — pour que l'abbé Stadler ait pu la compléter avec quelque certitude. L'œuvre est une de ces plaisanteries dont Mozart était coutumier, et qu'il convient toujours de prendre au sérieux, ne serait-ce qu'à demi, en raison de leur forme artistique. Elle débute, aux deux mains, par un jeu plein de verve, de fougue même, formé d'arpèges et de traits en doubles-croches, jusqu'au développement, où cette agitation cesse, pour faire place à une déclaration d'amour hyperbolique, donc parodique, à « Sophie » et « Constance », ses futures belle-sœur et épouse. Nous en sommes à l'été de 1781, époque où Mozart « folâtrait et plaisantait » encore avec les deux jeunes filles, avant que les choses prissent un tour très sérieux. Et, une fois qu'elles eurent pris ce caractère d'extrême gravité, Mozart ne pensa plus à ajouter les deux autres mouvements à celui qui existait déjà.

Ce caractère d'extrême gravité règne dans la sonate suivante (K. 457), composée le 14 octobre 1784 et dédiée par Mozart, sous le n° d'op. XI, à son élève Thérèse von Trattner,

seconde femme de l'imprimeur-éditeur Johann-Thomas von Trattner. Les indications rédigées par Mozart pour l'interprétation de cette sonate et de la « fantaisie » (K. 475) qui la précède ont aujourd'hui disparu, et leur perte nous prive d'un des documents les plus importants sur l'esthétique pratique de Mozart. Ces indications contenaient-elles par hasard des détails plus personnels encore, qu'il importait de cacher à la postérité ? Nous l'ignorons, et cette ignorance ne nous permet pas de pénétrer le secret biographique de l'œuvre. Mais il est évident qu'elle traduit l'explosion d'une émotion extrême — que la tonalité empreinte de fatalisme de la mineur de la sonate parisienne ne suffit plus à exprimer, mais qui appelle la tonalité « beethovénienne » d'ut mineur : aussi bien est-ce à juste titre que l'on a parlé à son propos d'un certain « beethovénisme d'avant la lettre »¹. Il est vrai qu'il convient de noter à ce sujet que ladite sonate, précisément, a contribué pour une bonne part à la formation de ce beethovénisme... A la concentration du premier et du dernier mouvement s'oppose un large adagio concertant dans la totalité réconfortante de Mi bémol majeur ; mais la sincérité de Mozart, son hostilité à l'égard de toute solution facile répugnent à introduire, par cet adagio, un finale en majeur : ce finale est tout aussi pathétique et plus sombre encore que le premier mouvement. Il règne, en cette œuvre, une certaine disproportion : la forme de la sonate telle qu'elle avait cours à l'époque est trop étroite pour permettre l'expansion du sentiment ; encore faut-il reconnaître qu'une part de l'angoisse qui se dégage de l'œuvre est due précisément à la concentration et à la brièveté des deux mouvements qui l'ouvrent et la terminent. Quant à la possibilité d'épancher entièrement ses sentiments, la forme du concerto la fournissait à Mozart ; aussi est-il bien dans la logique des choses de voir cette sonate en ut mineur suivie un jour du concerto pour piano K. 491, où la forme répond parfaitement au fond. Mais Mozart lui-même a certainement éprouvé le besoin de motiver le caractère explosif de cette sonate, de la justifier comme résultat d'un état d'âme particulier et c'est pourquoi

il l'a fait précéder de la fantaisie K. 475, écrite le 20 mai 1785, et publiée ainsi. Cette œuvre, qui nous offre l'image la plus fidèle de l'extraordinaire faculté d'improvisation de Mozart — c'est-à-dire de sa faculté de respecter les formes en dépit d'une liberté et d'une hardiesse apparemment sans égales dans la modulation, d'un contraste extrêmement accusé entre les idées, d'une alternance des plus spontanées du lyrisme et de la virtuosité — cette œuvre est d'une telle richesse qu'elle semble étouffer la sonate. Et pourtant elle ne l'étouffe pas. Elle nous donne la clé des autres fantaisies de Mozart : une de moindres dimensions en ré mineur (K. 397), probablement composée au début du séjour à Vienne, et que termine un allegretto naïf ou céleste au plus haut degré, formant un « dénouement » beaucoup trop bref¹ ; l'ensemble constitue plutôt l'introduction d'une sonate en Ré majeur, K. 284 ou K. 311, par exemple — et il est même permis de penser à l'une des sonates pour piano et violon. Il n'est point jusqu'à l'accouplement traditionnel d'une fantaisie et d'une fugue auquel Mozart n'ait sacrifié avec celles en Ut K. 394 — la fantaisie produisant l'effet d'une étude préparatoire à la composition de sa sœur cadette plus imposante, en mineur.

A l'intention d'élèves aux moyens plus limités que Mme von Trattner, Mozart écrit des rondos. Ainsi, le 10 janvier 1786, pour une certaine demoiselle von Würm ou von Würben, le curieux rondo en Ré majeur K. 485, dont nous avons déjà parlé comme d'un hommage à Philipp-Emanuel et à Jean-Christien Bach et dont Mozart a emprunté le thème au rondo de son quatuor avec piano K. 478, en sol mineur ; ainsi encore, le 10 juin de la même année, pour une autre élève, le « petit rondo » en Fa majeur (K. 494) qu'il a fait précéder, le 3 janvier 1788, d'un allegro et d'un andante (K. 533), en faisant ainsi une sonate. Il devait de l'argent à son éditeur et ami Hoffmeister et sans doute s'est-il acquitté ainsi partiellement de cette dette. Quant à l'unité de style, il ne s'en est pas soucié le moins du monde. Les deux

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

1. Aussi bien a-t-il été démontré récemment (Paul Hirsch dans *Music and Letters*, XXV, 4, octobre 1944) que Mozart l'a laissé à l'état de fragment et que les dernières mesures ont été complétées par une main étrangère.

seconde femme de l'imprimeur-éditeur Johann-Thomas von Trattner. Les indications rédigées par Mozart pour l'interprétation de cette sonate et de la « fantaisie » (K. 475) qui la précède ont aujourd'hui disparu, et leur perte nous prive d'un des documents les plus importants sur l'esthétique pratique de Mozart. Ces indications contenaient-elles par hasard des détails plus personnels encore, qu'il importait de cacher à la postérité ? Nous l'ignorons, et cette ignorance ne nous permet pas de pénétrer le secret biographique de l'œuvre. Mais il est évident qu'elle traduit l'explosion d'une émotion extrême — que la tonalité empreinte de fatalisme de la mineur de la sonate parisienne ne suffit plus à exprimer, mais qui appelle la tonalité « beethovénienne » d'ut mineur : aussi bien est-ce à juste titre que l'on a parlé d'un propos d'un certain « beethovénisme d'avant la lettre »¹. Il est vrai qu'il convient de noter à ce sujet que ladite sonate, précisément, a contribué pour une bonne part à la formation de ce beethovénisme... A la concentration du premier et du dernier mouvement s'oppose un large adagio concertant dans la totalité réconfortante de Mi bémol majeur ; mais la sincérité de Mozart, son hostilité à l'égard de toute solution facile répugnent à introduire, par cet adagio, un finale en majeur : ce finale est tout aussi pathétique et plus sombre encore que le premier mouvement. Il règne, en cette œuvre, une certaine disproportion : la forme de la sonate telle qu'elle avait cours à l'époque est trop étroite pour permettre l'expansion du sentiment ; encore faut-il reconnaître qu'une part de l'angoisse qui se dégage de l'œuvre est due précisément à la concentration et à la brièveté des deux mouvements qui l'ouvrent et la terminent. Quant à la possibilité d'épancher entièrement ses sentiments, la forme du concerto la fournissait à Mozart ; aussi est-il bien dans la logique des choses de voir cette sonate en ut mineur suivie un jour du concerto pour piano K. 491, où la forme répond parfaitement au fond. Mais Mozart lui-même a certainement éprouvé le besoin de motiver le caractère explosif de cette sonate, de la justifier comme résultat d'un état d'âme particulier et c'est pourquoi

il l'a fait précéder de la fantaisie K. 475, écrite le 20 mai 1785, et publiée ainsi. Cette œuvre, qui nous offre l'image la plus fidèle de l'extraordinaire faculté d'improvisation de Mozart — c'est-à-dire de sa faculté de respecter les formes en dépit d'une liberté et d'une hardiesse apparemment sans égales dans la modulation, d'un contraste extrêmement accusé entre les idées, d'une alternance des plus spontanées du lyrisme et de la virtuosité — cette œuvre est d'une telle richesse qu'elle semble étouffer la sonate. Et pourtant elle ne l'étouffe pas. Elle nous donne la clé des autres fantaisies de Mozart : une de moindres dimensions en ré mineur (K. 397), probablement composée au début du séjour à Vienne, et que termine un allegretto naïf ou céleste au plus haut degré, formant un « dénouement » beaucoup trop bref¹ ; l'ensemble constitue plutôt l'introduction d'une sonate en Ré majeur, K. 284 ou K. 311, par exemple — et il est même permis de penser à l'une des sonates pour piano et violon. Il n'est point jusqu'à l'accouplement traditionnel d'une fantaisie et d'une fugue auquel Mozart n'ait sacrifié avec celles en Ut K. 394 — la fantaisie produisant l'effet d'une étude préparatoire à la composition de sa sœur cadette plus imposante, en mineur.

A l'intention d'élèves aux moyens plus limités que Mme von Trattner, Mozart écrit des rondos. Ainsi, le 10 janvier 1786, pour une certaine demoiselle von Würm ou von Würben, le curieux rondo en Ré majeur K. 485, dont nous avons déjà parlé comme d'un hommage à Philipp-Emanuel et à Jean-Christophe Bach et dont Mozart a emprunté le thème au rondo de son quatuor avec piano K. 478, en sol mineur ; ainsi encore, le 10 juin de la même année, pour une autre élève, le « petit rondo » en Fa majeur (K. 494) qu'il a fait précéder, le 3 janvier 1788, d'un allegro et d'un andante (K. 533), en faisant ainsi une sonate. Il devait de l'argent à son éditeur et ami Hoffmeister et sans doute s'est-il acquitté ainsi partiellement de cette dette. Quant à l'unité de style, il ne s'en est pas soucié le moins du monde. Les deux

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

1. Aussi bien a-t-il été démontré récemment (Paul Hirsch dans *Music and Letters*, XXV, 4, octobre 1944) que Mozart l'a laissé à l'état de fragment et que les dernières mesures ont été complétées par une main étrangère.

mouvements composés après coup témoignent d'une magnificence dans la conception harmonique et polyphonique, d'une profondeur de sentiment et d'une indépendance harmonique absolue telles que ses dernières œuvres seules en offrent l'exemple; ils sont même conçus en vue d'un instrument tout différent, plus puissant, que le naïf rondo qui les suit, et qui ne quitte guère le médium de l'instrument; ce n'est qu'ensuite, pour l'édition gravée de Hoffmeister, que Mozart y a ajouté une cadence en contrepoint et une conclusion faisant appel à un registre plus grave. Et pourtant : ce rondo lui-même, avec son beau passage « obligé » en mineur, à trois voix, est d'une telle richesse et d'une telle perfection que nul auditeur non prévenu n'en remarquera la « rupture de style ». On se rend compte de la stupidité de maint et maint « éditeur » des *xix^e* et *xx^e* siècles en constatant que leurs éditions séparent encore le rondo et les deux mouvements qui le précèdent.

Si ce rondo K. 494 pouvait servir de finale, la chose était impossible en ce qui concerne celui en la mineur K. 511, du 11 mars 1787; aussi bien Hoffmeister le publia-t-il isolément. On mesure toute la profondeur du sentiment qui l'imprime, la perfection de son style, le clair-obscur qu'y réalise l'alternance des modes majeur et mineur, lorsqu'on le compare au rondo en La bémol qui hante quantité d'éditions sous le nom de Mozart et sous le titre de *Romance* (K. Suppl. 205) et dont l'unique mérite, précisément, est le caractère plaisant, « mozartien » qui s'en dégage.

En ces dernières années, le problème que la sonate pour piano, elle aussi, posait à Mozart était celui de la fusion de l'ancien et du nouveau style, du style « galant » et du style « savant »; il s'agissait d'approfondir le caractère de la galanterie par le « travail », mais un travail qui ne se remarquât point. Aussi considéré-je comme authentique un mouvement de sonate en Si bémol majeur (K. 498a = K. Suppl. 136), dont August-Eberhard Müller, cantor à Saint-Thomas de Leipzig, s'est plus tard tacitement attribué la paternité — probablement parce qu'il était trop tard pour avouer une falsification partielle ou pour dissiper une mystification du public. La chose a dû se passer à peu près de la façon suivante : Constance, qui aurait tant aimé se

défaire des fragments laissés par son époux, adressa l'un de ceux-ci — le début du mouvement qui nous occupe — à l'éditeur Thonus, de Leipzig, afin d'avoir son avis sur cette composition; celui-ci le fit compléter par Müller, utilisa comme menuet le premier menuet, aujourd'hui perdu, de la *Petite Musique de nuit* (en possession duquel il était entré Dieu sait comment!) et, après l'avoir complété par deux mouvements dus à Müller, le publia sous le nom de Mozart. Ce mouvement montre effectivement Mozart s'acheminant vers sa dernière sonate en Ré (K. 576). Il marque une tentative pour confier aux deux mains un jeu à la fois galant et contrapuntique; mais cette tentative est trop « laborieuse », et non dépourvue d'un certain esprit doctrinaire, d'un certain arbitraire pour que nous ne comprenions pas que Mozart l'ait abandonnée. Mais que cette tentative ait existé, sous une forme à peu près analogue au mouvement de sonate K. 400, je n'ai là-dessus aucun doute. Même dans la *Petite Sonate pour débutants* K. 545, dans le ton « facile par excellence » d'Ut majeur — et qui, chose curieuse, ne fut pas imprimée du vivant de Mozart, mais qu'il utilisa sans doute pour le premier degré de son enseignement — le rondo commence comiquement en « imitation stricte », par un « canon à la quinte inférieure » :



Et l'une des œuvres les plus divines de Mozart, la *Petite Sonate* en Si bémol majeur (K. 570), de février 1789, qui est peut-être le type le mieux équilibré, l'idéal de sa sonate pour piano, présente en son finale un contrepoint rempli d'humour, tel une claire allusion à celui — secret, celui-là — dont toute l'œuvre est remplie.

L'année 1789 produit encore une sonate pour piano, la dernière, en Ré majeur, K. 576. Au printemps, Mozart s'était

rendu en Allemagne du Nord, manifestement dans l'espoir de rencontrer chez la famille royale de Prusse plus de générosité qu'il n'en trouvait chez lui, à Vienne ; il pensait à six quatuors pour le roi et à six sonates pour piano destinées à sa fille aînée, la princesse Frédérique (Lettre à Puchberg, 12-14 juillet 1789) : « ... en attendant, j'écris six sonates faciles pour piano, à l'intention de la princesse Friederika et six quatuors pour le roi, que je ferai tous graver, à mes frais, par Kozeluch... » Mais, de même que, nous le savons, trois seulement desdits quatuors virent le jour, publiés tout juste avant la mort de Mozart, et encore non point gravés par Kozeluch, mais dans une misérable édition d'Artaria, de même la série projetée en resta-t-elle à cette unique sonate, qui n'atteignit même pas son but mais fut imprimée posthume. Elle n'est rien moins que « facile ». Elle est au contraire d'un caractère nettement contrapuntique, pleine de passages très animés en duo, que l'on croirait dus à la plume de Jean-Sébastien Bach : pensée féconde et reconnaissante adressée au grand devancier dont l'avait rapproché une fois de plus son passage à Leipzig et auquel, sur un feuillet d'album pour l'organiste de la cour, Engel, il avait offert un tribut sous forme d'une petite, mais magistrale gigue à trois voix. Plus question de princesses de Prusse dans le finale, qui allie la douce sonorité du piano à l'orfèvrerie de précision d'un trio à cordes ; ni dans l'adagio, à la fois profondément nostalgique et réconfortant. Cet adagio n'a d'équivalent que chez Mozart lui-même : l'adagio en si mineur composé le 19 mars 1788, l'un des plus parfaits, des plus profondément sentis, des plus désolés que Mozart ait jamais composés. Il est difficile de se rendre exactement compte de sa destination : sa conclusion en majeur indique qu'il était destiné à une sonate en mi mineur. Mais pourquoi ne pas admettre simplement qu'un morceau comme celui-là ait pu naître de la plume de Mozart sans « objet » particulier, en une heure partagée entre l'angoisse et le ravissement ?

Au cours de l'été de 1790, Mozart reprend l'idée de ces sonates pour piano (à Puchberg, 12 juin 1790) ; « ... pour avoir entre les mains l'argent que nécessitent mes affaires... j'écris encore... des sonates pour piano... » Mais il ne

parvient à écrire que les ébauches, faites de quelques mesures seulement, d'une sonate en Fa (K. 590a, 590b et 590c = K. Suppl. 29, 30 et 37). Il parvient aussi, il est vrai, à écrire tout un premier mouvement, l'allegro en sol mineur K. 312, que j'ai malheureusement situé tout à fait à faux¹ en le rangeant parmi les sonates « munichoises » pour piano. Car il s'agit d'un de ces mouvements de sonate de caractère « facile », sans doute, mais dont l'écriture montre cette fusion des styles « galant » et « savant » et une maîtrise dont Mozart, vers 1774, n'était encore nullement capable. Personne, ou à peu près, ne connaît ni ne joue ce mouvement, presque aucune édition courante des œuvres pour piano ne le contient, mais cela n'infirme en rien ce que j'avance...

b. Musique de chambre avec piano

Mozart n'a commencé à composer sérieusement pour piano et violon qu'à Mannheim, à près de vingt-deux ans. Nous disons bien à composer sérieusement. Car la première des sonates de Mannheim est bel et bien précédée des premiers essais de Paris, de Londres et de La Haye, soit quatre numéros d'opus ne comptant pas moins de seize sonates — du plus haut intérêt pour le développement musical de l'enfant, mais qui ne sont guère autre chose que des études de sonates pour piano avec accompagnement de violon. Nombre de mouvements des sonates en question furent, à l'origine, des morceaux pour piano seul et la prédominance que Mozart accorde au piano jusqu'en ses dernières années, non seulement dans le domaine de la sonate pour piano et violon, mais également dans celui du trio avec piano, se marque bien dans la petite sonate pour piano et violon K. 547, conçue sous forme de sonate pour piano seul. Quant à la sonate pour piano en Si bémol majeur K. 570, il en existe une version avec violon qui, toute simple

1. Dans la troisième édition du *Catalogue de Köchel* (Leipzig, 1937) ; jugement rectifié par Alfred Einstein dans l'appendice faisant suite à la réimpression de cette édition (Ann Arbor, Michigan, 1947). (N.d.T.)

qu'elle soit, témoigne cependant d'une telle légèreté de main qu'elle pourrait fort bien être de Mozart lui-même. Nul violoniste ne peut être enthousiasmé de la part qui lui est dévolue dans les premières sonates pour piano et violon de Mozart. Le violon se contente d'un accompagnement à la tierce, son rôle se borne parfois purement à conférer à l'œuvre un certain coloris, en complétant la sonorité de certains accords; il se confine modestement dans le médium, *au-dessous* de la main droite du piano, qui verrait d'un fort mauvais œil toute prétention du violon à dominer réellement. Sans doute celui-ci peut-il se permettre de brèves interventions, mais ce n'est que rarement qu'il peut réellement participer au dialogue ou prendre un caractère concertant, comme dans l'andante maestoso de la sonate en Si bémol majeur K. 15, la dernière des sonates composées à Londres. La partie de violon est toujours comme une sorte de marqueretterie, encore que souvent fort adroite, ainsi qu'on peut le voir dès le menuet I de la première sonate :



— ou au début de l'andante en fa mineur du K. 13, ou encore dans le menuetto I de cette même sonate, où Mozart risque bel et bien un dialogue composé de fragments de gammes chromatiques. Mais rien ne démontre mieux le rôle secondaire dévolu au violon que les six variations de la sonate K. 31, composée à La Haye, où sa fonction demeure d'un bout à l'autre celle d'accompagnateur. Mozart, chose curieuse, montre à cet égard plus de réserve encore que ses modèles; ainsi dans la sonate de Friedrich Raupach, qui passa jadis pour être de Mozart, sous le n° K. 61 (tout en étant en général plus primitive et plus grossière que les toutes

premières œuvres mêmes de Mozart), c'est le violon qui, dans la seconde des variations, assume la cantilène; et le grand modèle de Mozart, Jean-Christien Bach, lui aussi, fait dans ses sonates op. X, parues seulement vers 1775 il est vrai, la part plus belle au violon, bien qu'il les intitule encore *Sonatas, for the Harpsichord, for Pianoforte; with an Accompaniment for a Violin*.

Le rapport entre piano et violon se modifie lorsque Mozart, en route pour Mannheim et Paris, prend connaissance, à Munich, de six sonates d'un certain Schuster — peut-être (?) Joseph Schuster (1748-1812), maître de chapelle de l'électeur de Saxe depuis 1772. « ... j'envoie, ci-joint, à ma sœur, six Duetti à Clavicembalo e Violino de Schuster. Je les ai déjà joués souvent ici; ils ne sont pas mal. Si je reste ici, j'en composerai six aussi dans ce goût, car ils plaisent beaucoup... » (6 octobre 1777). « Ils ne sont pas mal... », voilà un compliment de taille dans la bouche de Mozart. Mais, en dépit de la popularité de ces sonates, on n'a pas encore réussi à les identifier¹. J'ai cru pendant un certain temps à leur identité avec les six sonates dites « romantiques » qui ont pris place dans l'œuvre de Mozart sous les n°s K. 55 à 60; mais, en ce cas, Joseph Schuster — en admettant qu'il s'agisse bien du Schuster en question — aurait eu suffisamment de temps pour protester contre leur attribution à Mozart, lorsqu'elles parurent en 1804 chez Breitkopf & Härtel. En outre lesdites sonates ne font que rarement exception, — par exemple dans l'épisode « mineur » du finale de K. 57 — au principe de la prépondérance accordée au piano, tandis que les sonates de Schuster qui ont réellement servi de modèles à Mozart ont dû mettre nettement l'accent sur le principe de l'*alternance* entre les deux instruments; car c'est là précisément ce qui constituait à ses yeux une nouveauté et un objet de surprise.

Et c'est là également ce qui constitue la nouveauté et l'élément surprenant des sonates de Mannheim ou, pour mieux dire, des sonates palatines K. 301, 296, 302-306. Car

1. Selon Joseph Heinz Eibl, il pourrait s'agir des *VI Divertimenti da camera a Cembalo e Violino* de Joseph Schuster, parus vers 1777 (cf. tome V de l'édition intégrale de la correspondance). (N.d.T.)

Mozart en a dédié six, sous le n° d'op. I à l'électrice palatine Maria-Élisabeth, femme de Karl-Theodor, et la septième (K. 296) à Thérèse Pierron, petite-fille de son propriétaire de Mannheim, Serrarius; cinq d'entre elles ont été écrites à Mannheim, deux à Paris. Ainsi nous aurions donc de Mozart deux op. I, l'un et l'autre composés de sonates pour piano et violon; le premier encore intitulé *Sonates pour piano avec violon ad libitum*, mais le second *Clavier-duetti avec violon* ainsi que les appelle Mozart lui-même (14 février 1778). Il les commença, selon sa déclaration expresse, une fois las ou dégoûté des compositions que lui avait commandées le flûtiste amateur de Jean. Cependant, à en juger par l'autographe, il n'est pas invraisemblable que le premier mouvement de la sonate K. 301 ait été destiné primitivement à la flûte et non au violon — ou à ces deux instruments à volonté. M. de Saint-Foix a *marqué* de façon fort heureuse l'appropriation à la flûte qui caractérise encore la sonate K. 303, elle aussi.

Quoi qu'il en soit, ce sont les premières sonates pour piano et violon réellement « concertantes » de Mozart. Le violon n'y est plus réduit à d'occasionnelles interventions ou à d'accidentelles tournures imitatives, mais il *alterne* avec le piano ou bien, fréquemment, comme dans le beau et solennel rondo de la sonate K. 302, il suit franchement et avec emphase la mélodie, à l'octave. Ceci ne l'empêche pas de se voir toujours imposer d'importunes figures d'accompagnement, chaque fois que le piano expose la mélodie.

Mais il est un fait qui montre bien les dispositions traditionalistes de Mozart, combien il était enclin à respecter les limites de chaque genre : c'est que, de ces sept sonates palatines, cinq n'ont que deux mouvements, tandis que nulle des sonates pour piano de la même époque n'en a moins de trois. Telle était la règle chez Jean-Chrétien, dont Mozart retrouvait le souvenir à chaque pas qu'il faisait, que ce fût à Mannheim ou à Paris, et c'est à cette règle qu'il s'en tint. Mais cette fois il dépasse de loin Jean-Chrétien dans la répartition organique des rôles confiés aux deux instruments et l'on remarque même parfois qu'il suit ainsi des voies nouvelles, encore étrangères à ses pas, comme dans la sonate quelque peu étrange en Ut majeur (K. 303) ou dans le

rondo en Sol majeur (K. 301), bien que ces œuvres rappellent le style un peu prosaïque de Haydn. Son indépendance absolue, sa spontanéité entière se manifestent dans deux sonates, celle en La (K. 305) et celle en mi mineur (K. 304), dont la rédaction, à Paris, précède immédiatement celle de la sonate pour piano en la mineur. La première constitue un exemple idéal de la sonate en duo, légère, de caractère mondain : elle est toute gaîté, fraîcheur, innocence. Quant à la seconde, c'est tout bonnement une des merveilles de sa production; issue des régions les plus profondes du sentiment, et non plus tout à fait alternée, dialoguée, quant à la forme, mais d'un caractère touchant au *dramatique*, au seuil de cet univers inquiétant dont Beethoven a ouvert les portes. Mozart ne verse pas dans le pathétique; et cette réserve, cette ardeur secrète et — dans l'épisode majeur du tempo di minuetto — ces éclairs de félicité ne font que rehausser la puissance cachée de cette prétendue « petite » sonate. Comme chaque fois qu'un profond sentiment de gravité s'empare de Mozart, il recourt ici au « travail », au contrepoint; en l'occurrence, il lui sert à accentuer les transitions.

La dernière des sonates dédiées à la princesse palatine (K. 306, en Ré) et celle destinée à M^{lle} Serrarius (K. 296, en Ut), recueillie ultérieurement par Mozart dans son op. II sous le n° 2, sont en trois mouvements, comme une sonate pour piano. Mais c'est celle écrite pour la petite belle de Mannheim qui, précisément dans le mouvement lent inséré entre les deux autres, un andantino sostenuto, rappelle le plus Jean-Chrétien : c'est une ariette instrumentale, dont le thème et le genre d'accompagnement sont empruntés presque littéralement à une aria du maître londonien (« Dolci aurette »); sauf que nulle des audacieuses modulations de la partie médiane ne se trouve chez Jean-Chrétien... C'est une sonate-finale, et le rondo ne s'en peut comparer, pour la fraîcheur et la richesse de l'invention, qu'aux rondos en Si bémol majeur de la sonate pour piano. Quant à la sonate composée pour la princesse-électrice, c'est simplement une grande sonate de concert, dans laquelle Mozart veut oublier qu'il écrit pour des amateurs : brillante, sonore, majestueuse en son premier mouvement, concertante dans l'an-

dante cantabile et le finale, lequel se rattache aux concertos pour violon de 1775, et ce non seulement par la large cadence qu'il comporte. Avec la sonate en mi mineur, Mozart était parvenu à la limite de l'intimité; avec celle-ci, en Ré majeur, il l'a franchie.

Les sonates ultérieures suivent cette division. A Salzbourg, d'abord, au début de 1779, après son triste retour, Mozart a encore écrit une sonate (K. 378, en Si bémol majeur), sans doute à l'intention de Nannerl et de son père; on peut la considérer comme une réplique superlative de la sonate dédiée à la petite Serrarius : le premier mouvement en est très brillant, le dernier, avec l'intermezzo précédant le retour du thème de rondo, très salzbourgeois; un mouvement lent les sépare; profondément senti, il rappelle Jean-Christien et, tout ensemble, annonce l'*Enlèvement* :

Ex. 60



Mozart a recueilli la sonate en trois mouvements composée à Mannheim et celle-ci dans son op. II, publié en novembre 1781 chez Artaria sous le titre *Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon*, et dédié à la pianiste Josepha von Aurnhammer. Toujours, donc, avec l'accompagnement d'un violon. Mais quelle impression de nouveauté et de surprise l'œuvre produisit sur les contemporains, tout au moins sur les Allemands du Nord, c'est ce dont témoigne le compte rendu d'un anonyme, paru dans le *Magazin der Musik* de Cramer (I, 485) :

« Ces sonates sont uniques en leur genre. (!) Riches d'idées nouvelles et portant de nombreuses marques du grand génie musical de leur auteur. Très brillantes et appropriées à l'instrument. De plus, l'accompagnement du violon est lié avec tant d'art à la partie de piano que l'attention des deux partenaires est constamment tenue en éveil; de sorte que ces sonates exigent autant d'habileté du violoniste que du pianiste. Mais il n'est pas possible de donner une description complète de ces œuvres originales. Que les amateurs et connaisseurs les jouent donc d'abord eux-mêmes en entier, et ils verront que nous n'avons en rien exagéré. »

Ce n'est pas souvent que Mozart a été l'objet d'une telle critique — excellente en tout point. Tout l'essentiel est dit. Tout au plus peut-on ajouter que, dans les quatre sonates par lesquelles Mozart compléta cet op. II pendant l'été de 1781, il trouve des formules mélodiques toujours plus concises, d'une richesse et d'une saveur plus grande encore, et qu'il donne au rapport des deux instruments de plus en plus de force et d'intimité; en outre, la notion d'« alternance » fait place de plus en plus à celle d'un véritable dialogue. Deux de ces sonates, composées à la suite immédiate l'une de l'autre, sont en Fa (K. 376 et 377) et elles montrent de nouveau quel vaste champ représente, chez Mozart, la tonalité. La première est brillante, avec un « tendre » andante en Si bémol, et un rondo gracieux, non dénué cependant d'unisssons tapageurs et débonnaires tout à la fois. Quant à la seconde, impétueuse en son premier mouvement, elle possède des variations en ré mineur dont la mélancolie profondément résignée n'est comparable qu'au finale du quatuor à cordes en ré mineur, et le rondo qui la termine est un tempo di menuetto dont l'effet est celui d'un baume sur une âme meurtrie — un morceau comme celui-là est réellement « unique en son genre », non seulement chez les contemporains de Mozart, mais également chez tous ses successeurs... Voyez par exemple, dans le thème de ces variations, l'entrelacs de la mélodie :



Le couple que forment les deux dernières de ces sonates (K. 380 en Mi bémol et K. 379, en Sol) est marqué, lui aussi, par un vif contraste : la première est brillante, avec un *andante* en sol mineur, au chromatisme remarquablement animé, et un *rondo* au thème de cor de chasse, qui aurait également pu servir de finale à un concerto pour piano ; la seconde comporte un *allegro* passionné en sol mineur, introduit par un *adagio* animé et solennel et suivi de variations d'une bonhomie bourgeoise quelque peu excessive. Sol majeur est une tonalité qui a entraîné une autre fois Mozart à terminer de semblable façon : dans le finale du trio avec piano K. 496. Dans les présentes variations, on assiste même à un « retour en arrière » : c'est ainsi que, dans la première, le violon doit se contenter d'être le témoin rigoureusement muet de l'agilité digitale despotiquement déployée par le pianiste ; on peut même dire qu'il est de nouveau à peu près complètement réduit au rôle de satellite.

Les œuvres pour piano et violon qui suivent, au cours de l'été et de l'automne de 1782, ont ce trait commun qu'aucune n'est achevée. Elles portent témoignage de la crise à la fois morale et créatrice qui marque cet été : l'épisode qu'on est convenu d'appeler « la lutte pour Constance », et aussi la découverte de la polyphonie authentique au cours des matinées du baron van Swieten. Mozart écrit une introduction en deux parties, sous forme d'un menuet des plus pompeux et solennels (La majeur, K. 402), pour une fugue en la mineur qu'il n'achève pas — d'une part, sans doute, parce que le thème lui en semble précisément d'un archaïsme trop impersonnel, de l'autre parce qu'il finit quand même par s'apercevoir que la prédilection de Constance pour les fugues n'est pas tout à fait sincère. Il fait suivre cette œuvre

d'un *adagio* en ut mineur, de caractère plus grandiose encore (K. 396), mais qu'il ne poursuit pas au-delà de la conclusion de la première partie ; la partie de violon est à peine esquissée et l'on ne joue plus couramment aujourd'hui que la version pour piano seul. Il commence une sonate pour violon et piano en Ut majeur (K. 403) qui doit être la première d'une série expressément dédiée à Constance : « Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse » ; mais je ne crois plus, à présent, qu'il l'eût jamais publiée : elle est écrite pour Mozart violoniste, en tenant compte des modestes aptitudes pianistiques de Constance, et exactement dans le style que Mozart supposait être le style favori de sa jeune femme : assez proche de Bach, presque uniquement à trois voix, ainsi que dans les préludes à l'intention de van Swieten ; sans parler du tour assez personnel, difficilement compréhensible du point de vue musical, que comporte la modulation en La bémol du développement. Du finale, qui s'enchaîne à l'*andante*, il n'existe que vingt mesures. Quant à une « Sonate », composée d'un *andante* et d'un *allegro* de quelques mesures seulement, elle constitue tout bonnement une pure plaisanterie : Mozart se moque tendrement de sa femme.

Trois grandes sonates forment le dernier mot qu'il était réservé à Mozart de dire dans le genre de la sonate pour piano et violon. Une lettre à son père, en date du 24 avril 1784, renseigne celui-ci et nous renseigne nous-mêmes sur les circonstances dans lesquelles la première, en Si bémol (K. 454), a vu le jour : « ...Nous avons ici, en ce moment, la célèbre Mantouane Strinasacchi, une très bonne violoniste : elle a beaucoup de goût et de sentiment dans son jeu. — J'écris en ce moment une sonate que nous jouerons ensemble jeudi » (29 avril) « au théâtre, à son concert... » La veille du concert, cependant, Mozart n'avait achevé par écrit que la partie de violon et il joua la sienne par cœur, devant une feuille de papier vierge. Le répertoire de Regina Strinasacchi, âgée, vers 1784, d'une vingtaine d'années, nous est connu par le *Magazin der Musik* de Cramer (I, 344) qui, il est vrai, la baptise Catarina : « Giarnowick, St. George, Borra, Cambini. » Or c'est certainement Mozart qui a ajouté à ce répertoire son meilleur morceau. On ne saurait imaginer

plus parfaite alternance des deux instruments que dans le premier allegro, précédé par un majestueux largo qui lui forme une sorte d'arc de triomphe, et dans le rondo, dont le thème, les « divertissements », les reprises nous offrent des surprises toujours nouvelles et de plus en plus ravissantes ; il n'est point de mouvement lent — c'est plutôt un adagio qu'un andante — qui réalise une fusion plus intime entre sentiment et splendeur du style concertant. Vient ensuite, en décembre 1785, une sonate en Mi bémol (K. 481) sur la destination de laquelle nous ne savons rien — peut-être ne fut-elle composée que pour obtenir quelque argent de Hoffmeister, chez qui elle parut. Nulle part Mozart ne s'est montré si proche de Beethoven que dans le finale, six variations sur un thème tout simple, ou dans l'adagio avec le labyrinthe de ses modulations, dont une équivoque enharmonique forme le point culminant, et qui nous entraînent au tréfonds de l'âme. Le caractère virilement et aimablement mozartien du premier mouvement, concis et d'une perfection absolue, n'en est que plus marqué. Dans la dernière de ces « grandes » sonates, celle en La majeur (K. 526), achevée, par conséquent, pendant la composition de *Don Giovanni*, Mozart atteint, également dans le genre de la sonate pour piano et violon, au parfait « équilibre des styles ». On y reconnaît à la fois Bach et Mozart, le contrepoint à trois voix et le style galant, et le mouvement lent réalise un tel équilibre de l'âme et de l'art qu'on dirait que Dieu le Père a fait cesser tout mouvement pour une minute d'éternité, afin de permettre à tous les Justes de goûter l'âpre douceur de l'existence. On a dit de cette sonate qu'elle annonçait la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven ; mais elle évite le « dramatisme », la passion, elle demeure dans les limites du XVIII^e siècle et n'en acquiert que plus de perfection.

Les seules œuvres qui appartiennent encore au genre que nous étudions sont une sonatine, écrite le 10 juillet 1790 (K. 547) et deux séries de variations sur des thèmes français, datant du début de la période viennoise (K. 359 en Sol majeur et K. 360 en sol mineur) ; ce sont deux œuvres de style très « galant ». Mozart a lui-même fort bien caractérisé la sonatine : « Une petite sonate de piano pour débu-

tants avec un violon. » Les deux derniers mouvements, pour le moins, un allegro et des variations, furent en effet certainement écrits, à l'origine, pour piano seul, car c'est à peine si le violon, ici, arrive à « alterner » avec le piano. Seul le premier mouvement, un andante cantabile, est, en dépit de sa brièveté, réellement concertant, plein d'humour tant dans sa technique que dans ses idées, tandis que c'est à peine si, dans les mouvements suivants, Mozart pense aux « débutants » — les quelques variations, surtout, comptent parmi les chefs-d'œuvre de son « dernier style ». La plus curieuse de ces variations, en mineur, ne figure que dans la version pour piano, nouvelle preuve que l'œuvre tout entière était primitivement conçue sous cette forme. Elle est en soi d'une telle perfection qu'il était impossible de lui adjoindre une partie de violon, même réduite à un simple accompagnement. Pour les trois mouvements Mozart a conservé la même tonalité, revenant ainsi en quelque sorte à ses premières sonates pour piano et violon de Paris et de Londres.

On passe facilement des sonates pour piano et violon de Mozart à ses trios pour piano, violon et violoncelle — si facilement que c'est à peine si l'on s'en rend compte ; car le rôle du violoncelle dans ces trios est d'abord si mince qu'il serait plus exact de donner à la première œuvre de ce genre, le « Divertimento » en Si bémol (K. 254), écrit à Salzbourg en août 1776 (soit environ un an avant le grand voyage), le titre de sonate pour piano avec violon obligé et adjonction d'un violoncelle pour renforcer la basse. En cette œuvre, le violoncelle ne se voit donner qu'une fois, dans le rondo, l'occasion d'exécuter seul la basse pendant quatre mesures. Du reste, la disposition que Mozart adopte pour les partitions de ses trios avec piano diffère de façon caractéristique de celle aujourd'hui en usage : le violon et le violoncelle ne sont pas notés ensemble au-dessus de la partie de piano, mais encadrent celle-ci, le violoncelle semblant n'avoir d'autre rôle que de renforcer la main gauche du piano ; il ne forme pas avec le violon un bloc s'opposant au piano.

Ce qui frappe tout d'abord dans le premier trio avec piano, c'est le titre de *Divertissement*, sous lequel il fut en effet publié à Paris vers 1782 par Madame Heina, avec le

n° d'op. III. Car c'est une sonate régulière et de caractère grave en trois mouvements et rien ne nous autorise à interpréter le titre « en fonction du contenu », c'est-à-dire à établir un rapport entre ce titre et le fait que les deux mouvements extrêmes, un allegro assai de caractère gai et un tempo di minueto en forme de rondo restent dans les limites d'une musique de salon distinguée, tandis que seul l'adagio prend un accent plus profond, nostalgique et personnel. Il faut ensuite attendre les années viennoises pour voir Mozart revenir à ce genre de composition, et encore relativement tard. Dix ans s'écoulaient avant qu'il ne commence, en juillet 1786, une nouvelle série par le « trio pour piano, violon et violoncelle » en Sol (K. 496). Et, cette fois, il s'agit bien d'un trio et non plus d'une sonate ou d'un divertissement, d'un véritable trio auquel le violoncelle prend une part plus modeste que le violon, sans doute, mais néanmoins essentielle, et où il ne fait plus figure d'élément surajouté. (J'apporte ainsi une correction au jugement que je formulais dans mon édition du catalogue de Köchel, p. 603.) Mozart, en employant dans son autographe tantôt de l'encre rouge, tantôt de l'encre noire, semble s'être exhorté lui-même à ne négliger aucun des instruments. Et s'il a pensé, ici, à une sonate pour piano seul, il ne l'a en tout cas exécutée sous cette forme que dans l'exposition du premier mouvement. Car, avec le développement, nous voyons apparaître dans l'œuvre le dramatisme instrumental auquel Beethoven a par la suite donné une expansion si grandiose et qu'il a mené à son apogée. Chez Mozart, ce caractère dramatique ne brise pas encore le cadre du style mondain : et les contemporains pouvaient encore s'en accommoder avec le même mélange de surprise et de ravissement que leur causaient également toutes les merveilles, petites ou grandes, de modulation et de contrepoint que renferme l'andante, notamment. (Entre autres certain petit motif terminal à l'audition duquel l'amateur de Verdi pense malgré soi au « dalle due alle tre » de Mrs. Quickly.) Pour servir de finale, Mozart a probablement écrit l'andante ou tempo di minueto qui figure dans les diverses éditions comme second mouvement du trio K. 442 et dont on peut difficilement admettre qu'il ait été composé dès 1783,

comme les deux autres mouvements avec lesquels on l'a arbitrairement associé. (Ces trois mouvements ne sont sans doute que des fragments ; un détail particulièrement suspect est la conclusion en majeur du mouvement en ré mineur, ce qui est absolument contraire aux habitudes de Mozart.) Mais peut-être ce menuet lui a-t-il semblé de caractère trop tendre ou trop langoureux et est-ce pour cette raison qu'il l'a remplacé par des variations sur une sorte de gavotte stylisée ; celle-ci débute bien d'une façon assez commune et est alourdie par une variation adagio de style par trop « galant », mais la variation précédente en mineur et le finale l'élèvent bien au-dessus de la galanterie et de la vulgarité.

Entre ce trio pour piano, violon et violoncelle et les deux suivants (K. 502 et 542), les trois plus grands chefs-d'œuvre du genre, se place un autre trio, d'une composition différente mais d'une égale beauté : c'est le trio pour piano, clarinette et alto en Mi bémol (K. 498). Il peut et doit être étudié à cette place autant pour des raisons intrinsèques qu'extérieures ; d'abord il ouvre la voie aux deux œuvres suivantes et il a été publié par Artaria, probablement avec l'accord de Mozart, dans la distribution usuelle : « Trio per il Clavicembalo o Forte Piano con l'accompagnamento d'un Violino e Viola... Opera XIV. La parte del Violino si può eseguire anche con un Clarinetto » (!) Mais la partie de violon ne peut et ne devrait être exécutée qu'à la clarinette. Car l'œuvre en question, écrite pour la famille Jacquin, plus précisément pour la fille de la maison, Franziska, est une œuvre tout empreinte d'intimité, d'affection, d'amitié, d'art, probablement conçue pour Franziska au piano, Mozart lui-même à l'alto et Anton Stadler à la clarinette ; nul autre instrument ne peut en rendre comme la clarinette la saveur mélodique, les profondes et douces figures qui en font l'accompagnement. Mi bémol majeur n'est point ici la tonalité de la franc-maçonnerie, mais celle de l'étroite amitié, et ce caractère ne cesse d'être souligné dans le premier mouvement, un andante plein de majesté et d'assurance, par un grupetto obstiné (infiniment éloigné des grupettos wagnériens !) par le recours à la sus-dominante et à la sous-dominante ainsi qu'aux sinistres régions de la

tonalité d'un mineur. Ce premier mouvement est tout aussi unique dans la production de Mozart que le second, rayonnant de bonheur et où passe en même temps un peu de défi, et qui est, lui aussi, une des merveilles de ce style contrapuntique « savant » et vivant, où nulle trace de science ne se remarque. Que dire, enfin, du finale, de ce rondo qui n'est que chant d'un bout à l'autre, avec, après l'épisode en mineur, un nouveau motif dont la discrète allégresse domine ensuite toute la fin du mouvement ! Combien Mozart s'entend non point simplement à terminer, mais à conclure une œuvre grâce à une *concentration* mélodique et contrapuntique qui laisse l'auditeur non seulement satisfait, mais en proie au ravissement le plus absolu ! Tout ce qu'une forme musicale peut exprimer de sentiment l'est ici au suprême degré.

A cette œuvre tout intime en succède une qui exprime de façon concertante tout ce que le cadre du trio avec piano permet d'exprimer (K. 502, en Si bémol majeur). Le premier mouvement en est apparenté, non seulement par la tonalité, mais également par les thèmes, au concerto pour piano K. 450, de 1784 :



Le larghetto a l'accent d'un second mouvement, profondément senti, de concerto pour piano, mais transposé dans le domaine de la musique de chambre, et le finale débute comme le rondo d'un concerto où les passages *piano* seraient confiés au solo, avec réponse du tutti dans les *forte* — sans qu'à vrai dire la facture délicate qu'exige la musique de chambre soit jamais perdue de vue. On sent à chaque mesure la fraîcheur et la noblesse de l'invention, le bonheur d'une maîtrise qui, en se jouant, fonde en une merveilleuse unité les antinomies du style brillant et du style intime, du

« travail » et de la « galanterie ». Et l'on en peut dire autant, ou à peu près, du trio en Mi (K. 542), dont la rédaction précède immédiatement la composition des trois dernières symphonies (juillet 1788). Mozart en annonce l'achèvement à son ami et frère en maçonnerie Puchberg (17 juin) : « J'ai écrit un nouveau trio. » Il l'adresse, en même temps que d'autres œuvres, à sa sœur, en la priant d'inviter Michael Haydn à St-Gilgen et de le lui jouer (2 août) : « le trio et le quatuor (K. 493) ne lui déplairont pas ! » Le 14 avril 1789 il le joue à la cour de Dresde, prouvant ainsi, sans doute, qu'il le considérait comme sa meilleure composition dans ce genre. De fait, il l'est probablement, ou plutôt on pourra toujours disputer si la supériorité revient à celui en Si bémol majeur ou à celui en Mi. Si ce n'est que celui en Mi a peut-être l'avantage d'une tonalité plus rare, permettant des échappées rayonnantes ou d'un vert glauque vers Si majeur et do dièse mineur, et qu'il possède en outre un andante *grazioso* plein de poésie, pastoral comme un Watteau, et animé d'une harmonie et d'un contrepoint des plus délicats.

Les deux derniers trios de Mozart ne se maintiennent malheureusement plus au niveau de leurs prédécesseurs ; c'est une conclusion qui n'a rien de triomphal. Le dernier, en Sol (K. 564), terminé exactement un mois après l'incomparable trio à cordes dédié à Puchberg, était primitivement une sonate pour piano, et manifestement « pour débutants » ; l'œuvre ne remplit nullement le cadre du trio avec piano, dans lequel, d'après le propre « standard » de Mozart, les trois instruments doivent participer au discours ; et il faudrait lui redonner sa forme initiale pour lui rendre tout son charme naïf, notamment dans le mouvement lent, suite de variations apparentées, par le style, à celles de la sonate K. 547. Plus ambitieux est le trio en Ut (K. 548), de juillet 1788, dont l'achèvement prend place entre les symphonies en Mi bémol et en sol mineur. On dirait que Mozart a voulu ménager pour la symphonie *Jupiter* toute l'énergie qu'il pouvait mettre dans le ton d'Ut majeur. Le trio en question produit l'effet d'un précurseur assez pâle de la symphonie, il témoigne d'une maîtrise toute classique, mais il ne possède pas la « vivacité » d'invention

des trois grands trios, non plus que leur concentration thématique, et seul l'andante cantabile est infiniment émouvant par la douce religiosité qui le baigne. Mozart lui-même, avec ces trois œuvres, nous a livré l'étalon de la perfection !

A la fin de 1785 ou au début de 1786, Fr. A. Hoffmeister, ami, commanditaire et collègue de Mozart, fit paraître un quatuor avec piano (K. 478) que Nissen désigne, p. 633, comme le premier d'une série de trois ayant fait l'objet d'un contrat. « Mais — poursuit-il — Hoffmeister s'étant plaint que le public les boudait en raison de leur excessive difficulté, Mozart le libéra spontanément de ses engagements et renonça à en poursuivre la composition » (K. 3^e éd. p. 600) ; Hoffmeister aurait même, paraît-il, « abandonné au maître la partie des honoraires qu'il lui avait payée d'avance, à condition qu'il n'écrivît point les deux autres quatuors convenus... » Or Mozart n'en a pas moins écrit un second quatuor avec piano (K. 493), mais l'éditeur, effectivement, n'en fut plus Hoffmeister, ce fut, cette fois, Artaria. Le seul détail invraisemblable de toute cette histoire, c'est qu'Artaria ait montré plus d'audace que Hoffmeister, qui se chargea pourtant par la suite d'éditer des œuvres aussi ardues que les sonates pour violon en Mi bémol (K. 481) et en La (K. 526), le rondo pour piano en la mineur (K. 511) et la fugue pour deux pianos en ut mineur (K. 426).

Quoi qu'il en soit, le public de Vienne et d'ailleurs était peu préparé à une œuvre de cette envergure — et, au fond, il ne l'était même pas par Mozart lui-même, dont tous les grands trios occupent une place assez tardive. Car le genre du quatuor avec piano était autant dire nouveau. On s'en rend compte en constatant que Haydn ne l'a pas du tout cultivé — parmi ses *Divertimenti* pour piano et autres instruments il n'en est point, à ma connaissance, qui réponde à cette distribution — et qu'on ne trouve chez Philipp-Emanuel Bach que des « Sonates pour piano avec accompagnement de divers instruments », de caractère fort modeste, et chez Jean-Christien Bach que des quintettes de composition variée avec basse continue. Une œuvre pour piano et plus de deux instruments à cordes prend immanquablement, chez Jean-Christien et chez Philip-Emanuel, la

forme d'un concerto pour piano. Chez Mozart, on ne quitte pas le domaine de la musique de chambre la plus pure, la plus racée, mais celle-ci exige du pianiste une aussi grande virtuosité que maint concerto de l'époque et, quant aux instruments à cordes, la part qui leur est dévolue dans le développement thématique dépasse de loin le niveau ordinaire de simples amateurs. Il était, en outre, difficile, dans ce quatuor en sol mineur, de s'accommoder de tant de gravité, de passion, de profondeur. Il ne s'agit plus ici d'un art mondain, s'adressant à un auditoire d'aimables jouisseurs. Le ton dans lequel il est écrit est marqué chez Mozart du sceau de la fatalité, comme en témoignent deux symphonies et un quintette à cordes ; et le thème résolument autoritaire qui ouvre le premier mouvement sur un unisson et confère son accent au mouvement tout entier, ne cessant de faire entendre à l'arrière-plan son écho menaçant et donnant au mouvement une conclusion implacable, mériterait l'épithète de « fatal » au même titre que le motif de quatre notes sur lequel est bâtie la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. L'andante, en Si bémol majeur, oppose sa douceur à la véhémence du premier mouvement ; quant au finale, un rondo en majeur plein d'une virile allégresse, il confère à l'œuvre son équilibre, le mode majeur prenant ici un sens différent de celui qu'il aura dans le quintette à cordes qui lui succédera et dans lequel cet équilibre ne pourra plus être atteint. L'apparition de ce thème, emprunté à Jean-Christien et qui formera plus tard le germe du petit rondo pour piano en Ré (K. 485), nous procure un instant de félicité absolue — et sans retour, le thème en question n'étant plus repris au cours de tout le mouvement. Tel est le ciel de Mozart : une mélodie de quelques notes, fleurette éclore autant dire sans raison ; présent de Dieu qu'il faut laisser intact.

La seule œuvre qui fasse pendant à ce quatuor en sol mineur, Mozart l'a achevée quelque neuf mois plus tard : c'est le quatuor avec piano en Mi bémol (K. 493), postérieure de cinq semaines environ à l'achèvement des *Nozze di Figaro*. Le souvenir des difficultés rencontrées avec Hoffmeister lui en a fait alléger un peu le côté technique, mais son originalité, la fraîcheur de l'invention, la délicatesse de

la facture en font un chef-d'œuvre qui ne le cède en rien à son prédécesseur. Le climat général en est gai, mais constamment traversé d'accents plus sombres : le larghetto, plein de tendres échos, est en La bémol et c'est dans le même ton également, mais cette fois à la sous-dominante que se déroule la « céleste » mélodie du rondo, attaquée par le violon, puis reprise, légèrement enjolivée, par le piano ; il n'est rien au monde de si divinement simple. L'accent mis sur le style concertant, dans chacun des mouvements — dans le rondo, par exemple, par un trille du piano tenant lieu de cadence — l'est juste dans la mesure compatible avec la musique de chambre ; les sonates pour piano vont beaucoup plus loin en ce sens. Et l'audition d'un chef-d'œuvre aussi impeccable ne peut que nous remettre en mémoire le mot de Haydn : un goût suprême, uni à une « science » sans égale.

Quant au quintette pour piano et instruments à vent (haubois, clarinette, cor et basson) en Mi bémol (K. 452), terminé le 30 mars 1784, Mozart écrivait à son sujet dans une lettre à son père du 10 avril suivant : « Pour ma part, je le considère comme ce que j'ai encore écrit de mieux de toute ma vie. » Voilà sans doute une opinion qui a bien son poids. N'empêche que Beethoven a jugé bon de prétendre le surpasser dans son quintette avec piano op. 16... sans y réussir. Car on ne peut précisément qu'admirer, et non surpasser la délicatesse de sentiment avec laquelle, dans cette œuvre, Mozart frôle la limite du style concertant sans la franchir ; et son charme particulier réside dans le sens qu'il montre du timbre propre à chacun des quatre instruments, dont aucun ne se met en vedette, même pas la clarinette, qui partage fraternellement la direction avec le hautbois, et dont aucun ne semble non plus soumis aux autres, pas même le cor. Ce timbre détermine aussi l'invention mélodique : celle du majestueux largo, celle du pastoral allegro moderato avec son bref développement du larghetto ou andante, si naïf en son début, et qui cependant, brusquement, avant la reprise, nous plonge par l'effet d'une modulation au fond d'un abîme ; celle du rondo, au thème empreint d'une royale allégresse. Ce rondo possède une « cadenza in tempo », mais ce détail n'empêche nullement

l'œuvre entière de garder constamment son caractère de musique de chambre, animée seulement, à chaque mesure, par l'alternance du piano et des vents et par la légère rivalité de tous les instruments. Quoi qu'il en soit, nous sommes ici à la limite du style concertant et il nous faut à ce propos parler un peu des rapports de la musique de chambre, de la musique symphonique, concertante, polyphonique et de l'automatisme.

c. Le style concertant et l'élément mécanique

Nous commencerons par cette simple et banale observation qu'un accord brisé, un arpège, représentent, au piano, la suite de notes la plus naturelle et la plus facile du monde, alors que, pour les instruments à cordes ou à vent (et pour la voix humaine) ils sont d'une exécution beaucoup plus difficile : — pour la voix humaine et tous les instruments « chantants » la progression par secondes est le mode de progression normal et spontané. Dans la musique de chambre avec piano ou encore dans la musique où le piano est associé à d'autres instruments, composée par Mozart (et naturellement pas seulement par Mozart !), il existe un antagonisme naturel entre l'instrument « mécanique » — le piano étant en effet un instrument plus mécanique qu'un violon ou qu'une clarinette — et les cordes ou les vents. Le piano aime les ornements, dans l'exécution desquels les instruments à cordes ne peuvent le suivre. Et il y a une certaine naïveté de la part de Mozart, dans ses premières sonates pour piano et violon, à transposer au violon, lors des reprises, les mêmes ornements que le piano a précédemment exposés. Les « basses de Murky », les accords brisés sont du domaine exclusif du piano.

Le piano montre une tendance innée à recourir à l'automatisme, même chez Mozart. Combien de traits, chez lui, donnent l'impression de formules toutes faites, de détails apparemment dépourvus de vie, de banalités dont il use — apparemment aussi — en toute naïveté et sans hésitation ! Ces formules, bien commun de l'époque, font partie de son style, de sa personnalité. Car il ne prétend pas faire œuvre

de révolutionnaire ; tout ce qu'il veut, c'est user à propos des éléments qui s'offrent à lui. Veut-on un parfait exemple de la façon dont il « use des éléments qui s'offrent à lui » ? Il n'est que de considérer par exemple la dernière de ses *Sonate da chiesa*, celle en Ut majeur (K. 336), composée en mars 1780. Ces sonates d'église étaient des morceaux intercalés au milieu de la messe, entre le Gloria et le Credo, plus exactement entre l'épître et la lecture de la Bible, et elles prennent chez Mozart, selon le caractère de la messe, les formes les plus variées et font appel aux instruments les plus divers ; le plus souvent, cependant, leur forme est celle d'un mouvement de sonate en miniature. Car, les unes comme les autres, il leur fallait absolument être courtes, étant donné que la messe devait également être aussi brève que possible, du moins sous le règne du dernier prince-archevêque de Salzbourg. Or, cette dernière Sonata da chiesa de Mozart est un mouvement de concerto pour piano et orchestre à cordes en miniature — pour piano, et non pour orgue, car le style en eût convenu aussi peu que possible à celui-ci. Il n'y manque même pas la possibilité d'une cadence de virtuosité. Tout le mouvement n'est qu'une succession, qu'une « enfilade » de formules dont l'ordonnance fait penser à l'éclosion d'une fleur à partir du thème initial, d'une majesté toute royale et, dirions-nous volontiers, typique du ton d'Ut majeur : traits, accords brisés, trilles, tout l'appareil thématique de la musique instrumentale de caractère bouffe se trouve ici. Il n'a certainement pas fallu une heure à Mozart pour composer cette sonate ; car il ne mettait pas le moindre point d'honneur à écrire une œuvre dont la reprise ne lui permettait pas quelque liberté. Et pourtant cette œuvre insignifiante porte la marque authentique, indubitable de Mozart et il est impossible de l'attribuer à un autre musicien contemporain. Mozart confère du charme à l'automatisme lui-même. Il lui laisse sa fonction ; l'automatisme est un élément *essentiel* du style concertant. Il aurait ri de ces compositeurs qui veulent qu'on donne de l'« expression » à chaque note ; de ces champions du rubato, chez lesquels la main gauche, elle aussi, « suit le mouvement » ou « cède ». Chez lui « la main gauche ignore absolument » le rubato de la droite (Lettre du

24 octobre 1777). N'est-ce pas là le secret de sa musique, de nous faire entendre son idiome, son idiome personnel, tout en étant musique en soi, indépendamment de son interprète ? Cet idéal de musique que le vingtième siècle, à sa façon, aimerait tant à réaliser et qu'il ne réalise jamais ? Parce que, privé de tradition, il ne peut pas, comme Mozart, *se jouer* de la tradition. Parce que sa musique mécanique n'est *que* mécanique, donc dépourvue d'humanité ?

Mozart a réellement écrit quelques œuvres pour instruments mécaniques, et dans le carillon de la *Flûte enchantée* il a du moins imité un petit instrument de cette sorte, plein de tendresse, d'esprit et d'humour. Les œuvres en question étaient commandées par le comte Joseph Deym, directeur d'un « cabinet de curiosités » qu'il transféra quelques années après la mort de Mozart à proximité de la Rotenturm — et où l'on pouvait voir entre autres le masque mortuaire de Mozart. La plupart des gens ne connaissent ces morceaux que dans leur version pour piano à deux ou à quatre mains ; mais les originaux ont tout autre allure. L'un d'eux, un andante en forme de rondo en Fa majeur (K. 616) « pour un petit orgue à cylindre », est noté sur trois portées, toutes en clé d'Ut I^e et comporte de petits traits de vélocité mécanique que Mozart aurait conçus tout autrement pour le piano : il s'agit en réalité d'une petite pièce destinée à une boîte à musique magique ; musique pour accompagner la danse d'une princesse de conte de la famille des elfes. Le premier morceau de ce genre, à l'intention également du cabinet de Deym, est une musique funèbre pour une figure de cire exposée dans un mausolée, l'effigie du maréchal Laudon, mort le 14 juillet 1790. Mozart en commença la composition en octobre, au cours du voyage entrepris à Francfort pour les fêtes du couronnement, mais ce travail qui lui agréait fort peu n'avancait que lentement (3 octobre 1790) : « ... j'ai pris résolument sur moi d'écrire tout de suite l'adagio pour l'horloger, afin que quelques ducats puissent danser dans les mains de ma chère petite femme ; et je l'ai fait — mais j'étais assez malheureux de ne pouvoir le mener à terme, tant ce travail me rebutait ! — Et tous les jours j'en écris quelque chose... Et tous les jours il faut que je m'arrête, tant cela m'ennuie !... Certes, si ce n'était pour une raison

aussi essentielle, je le mettrais nettement de côté!... Mais enfin, j'espère, peu à peu, comme cela, en triompher... Ah! s'il s'agissait d'une grande horloge, si la mécanique devait donner des sons d'orgue, cela m'amuserait; mais l'instrument n'est qu'un simple petit chalumeau, dont les sons sont aigus et, pour moi, trop enfantins... » Et ce morceau, me semble-t-il, porte en effet la marque de l'aversion avec laquelle il a été composé. C'est un adagio méditatif en fa mineur qui, repris en conclusion avec de légères modifications, encadre un allegro fougueux en deux parties, dans le mode majeur. L'allegro prouve que Mozart a dû connaître également les concertos pour orgue de Haendel, mais la majestueuse splendeur des allegros haendeliens prend ici un caractère plus nerveux. L'affliction et l'émotion respirent une atmosphère quelque peu théâtrale, par ailleurs totalement étrangère à Mozart. D'autant plus grandes nous apparaissent l'authenticité et la majesté de la *Fantaisie pour orgue mécanique* dans le même ton (K. 608), que Mozart écrivit le 3 mars 1791, probablement à des fins identiques. On sent ici l'intérêt profond qu'il apporta à la composition de cette œuvre — que cet intérêt fût dû aux circonstances particulières ou que Mozart se soit simplement laissé entraîner par son génie et le problème qui se posait à lui. Ici, à l'inverse de l'œuvre précédente, c'est un andante qui se trouve encadré entre les deux parties d'un même allegro; mais quelles dimensions, quelle puissance de sentiment, quelle précision de facture dans le détail! Le noyau des deux allegros est constitué par une fugue qui réapparaît, enrichie de toutes les ressources de la polyphonie, sous forme de double fugue, encadrée à son tour par une ritournelle passionnée. Toute l'œuvre n'est qu'un flot mélodique puissant et continu, animé jusqu'en ses moindres parties et, des nombreux arrangements qu'elle a connus — car on a eu vite fait de sentir la disproportion entre son contenu et la forme qu'elle revêt —, le seul qui lui conviendrait serait celui pour grand orchestre. La polyphonie traduit ici une grande objectivité d'expression: une affliction profonde, mais qui veut éviter toute sentimentalité. On comprend que le compositeur de la *Marcia funebre* de l'*Eroica* ait pris copie de cette œuvre, et il est facile à qui le désire

de trouver ici maint rapport entre Mozart et Beethoven.

A ces morceaux il faut encore ajouter le rondo en Ut (K. 617) que Mozart écrivit le 23 mai 1791 pour une jeune aveugle, Marianne Kirchgässner, virtuose de l'harmonica de verre, inventé par Benjamin Franklin¹. L'instrument sur lequel elle jouait ne possédait plus, il est vrai, la facture assez primitive que lui avait donnée Franklin; il devait être pourvu d'un clavier, auquel on ajouta par la suite, selon Gerber (*Neues Lexikon*), une « table d'harmonie élastique ». Mozart, cette fois encore, se trouvait limité dans l'emploi du registre grave, l'instrument ne descendant pas au-dessous du médium (sol). Cela ne l'a pas empêché d'écrire l'une de ses œuvres les plus célestes, digne pendant, dans le domaine instrumental, de l'*Ave verum*, et d'une beauté supra-terrestre tant dans l'introduction en mineur que dans le rondo en majeur. L'accompagnement se réduit à quelques instruments solistes: flûte, hautbois, alto, violoncelle. Un petit adagio dans le même ton (K. 356) était évidemment destiné à servir de « bis » à la jeune virtuose. Celle-ci a fait entendre les deux morceaux en question dans toute l'Europe et ils lui ont valu à Londres un succès tout particulier.

Les plus purs exemples du style concertant nous sont offerts dans les œuvres écrites par Mozart pour piano à quatre mains ou pour deux pianos — à l'intention de partenaires de force égale, que ces compositions font se joindre l'un à l'autre ou s'affronter. Mozart a commencé de bonne heure à composer pour piano à quatre mains. Nissen (I, 102), fait suivre une lettre datée de Londres, 9 juillet 1765, de cette remarque: « A Londres, le petit Wolfgang a composé son premier morceau à quatre mains. Nulle part ailleurs on n'avait encore écrit de sonate à quatre mains. » Cette citation est doublement suspecte. Il n'est guère possible, en effet, qu'elle soit extraite d'une lettre de Londres, elle

1. Cet instrument est constitué d'une série de coupes de verre ou de cristal de diamètre décroissant, fixées concentriquement sur une tige horizontale de métal et plongeant, en leur partie inférieure, dans un bac à demi rempli d'eau. L'axe est mis en rotation par une pédale et les doigts de l'exécutant, effleurant le bord des coupes, tirent de celles-ci des sons qui rappellent ceux du célesta. Dans une version ultérieure, l'instrument fut aussi pourvu d'un clavier. (N.d.T.)

le serait plutôt d'une lettre postérieure, de La Haye ; et, de plus, il n'était pas dans les habitudes de Léopold d'émettre des affirmations dont l'inexactitude lui était connue à coup sûr : à savoir qu'il existait, dès *avant* 1765 des sonates à quatre mains, ne serait-ce que celles de Jean-Christien Bach. Quoi qu'il en soit, la sonate en question (K. 19d) a été récemment retrouvée par M. de Saint-Foix dans une édition faite à Paris durant les dernières années de Mozart, et annoncée dans la *Gazette hebdomadaire (Musikalisches Wochenblatt)* de Kunzen et Reichardt (juin 1792, p. 183) parmi les « Morceaux de musique tout récemment gravés à Paris ». Et le petit Mozart dépasse déjà Jean-Christien, qui se contente le plus souvent dans ses sonates à quatre mains d'un allegro et d'un menuetto et s'en tient aux effets d'écho et au style « tendre » : — le premier mouvement de Mozart, lui, témoigne d'une invention résolument concertante, le menuet se poursuit par un rondo dans lequel un bref adagio tient lieu de cadence et dont le thème est apparenté de manière frappante à celui du rondo de la grande sérénade pour instruments à vent K. 361. Tout, dans cette sonate, les passages où les deux partenaires alternent et ceux où ils se joignent l'un à l'autre, est aussi primitif et aussi naïf que possible ; mais ce qui dut faire l'étonnement des Londo-niens, c'est de voir, dans le rondo, la main gauche de Marianne (qui tenait la première partie) exécuter des « passages » par-dessus la main droite de son frère (qui tenait la seconde). C'est dans une position identique, mais cette fois la main droite du « secondo » passant par-dessus la gauche du « primo », que les deux enfants sont représentés sur le fameux tableau de famille peint à Salzbourg en 1780-81.

C'est également pour sa sœur et pour lui que Mozart a écrit les deux sonates à quatre mains suivantes, celle en Ré (K. 381) et celle en Si bémol (K. 358). Pour ce qui est de la première, écrite probablement au début de 1772, la meilleure définition qu'on en puisse donner est celle d'une symphonie italienne réduite à quatre mains — symphonie, il est vrai, établissant une nette distinction entre les différents groupes des cordes et des vents, les tutti et les soli. En revanche, Mozart use dans l'andante d'un effet d'instrumen-

tation fort juste en renforçant la mélodie du « primo » à la double-octave inférieure par le « basson » ou le « violoncelle » du secondo. La seconde sonate, composée un peu plus de deux ans plus tard (1774) est malheureusement déparée par une conclusion triviale, presque vulgaire qui, même du point de vue technique, ne marque guère de progrès, et le premier mouvement, cette fois encore, n'est guère autre chose que la « réduction » d'un morceau orchestral. Seul l'adagio montre une grande délicatesse mélodique et une grande habileté dans l'écriture de l'accompagnement, qui rappellent que le compositeur de cette sonate avait déjà écrit les symphonies en sol mineur et en La majeur.

Ce n'est qu'à Vienne, et encore relativement tard, que l'idée revint à Mozart de composer de nouvelles sonates à quatre mains — les deux sonates salzbourgeoises lui suffirent pendant un temps remarquablement long. Mais il produit alors aussitôt une œuvre qui est la perle du genre tout entier (K. 497). Celle-ci présage l'avenir tout en se rattachant au passé : elle se rattache au passé par un motif contrapuntique d'apparence insignifiante, déjà employé tel quel dans le premier mouvement de la sonate en Si bémol majeur ; elle présage l'avenir par la délicatesse de sa facture, qui l'apparente aux morceaux pour orgue mécanique en fa mineur. Cette fois, enfin, la simple alternance des deux partenaires ou la subordination de l'un à l'autre s'est transformée en un véritable dialogue ; et pourtant, en ce morceau authentiquement pianistique, la délicatesse des lignes mélodiques rappelle le style du quatuor. Car Mozart ne vise pas à obtenir un effet de masse, à doubler, à renforcer le volume sonore, mais au contraire à enrichir la mélodie, à fondre le style concertant et le caractère intime. Seul le finale a dans une certaine mesure le caractère d'un rondo de concerto ; quant au reste, le style ne rappelle plus que dans une faible mesure la « réduction » de modèles symphoniques. La sonate à quatre mains est maintenant devenue pour Mozart un domaine particulier ouvert à sa libre fantaisie et où le style concertant et le contrepoint, le style « galant » et le style « savant » se mêlent et se relaient.

D'un caractère tout différent est la sonate en Ut majeur

(K. 521) écrite par Mozart à la « Landstrasse » environ un an plus tard, le 29 mai 1787, pour Franziska von Jacquin, sœur de son ami Gottfried von Jacquin : « ... ayez la bonté de remettre la sonate à M^{lle} votre sœur, avec mes compliments... Mais il faudra qu'elle s'y mette tout de suite, car elle est assez difficile... » écrit Mozart à Jacquin le jour de son achèvement. Plus tard, cependant, Mozart a dédié ladite sonate à deux jeunes filles, dont l'une devait devenir la belle-sœur de Gottfried von Jacquin, Nanette et Babette Natorp, filles du riche marchand Franz Wilhelm Natorp. Or Nanette et Babette sont traitées dans cette sonate brillante avec une égalité et une impartialité absolues. Il est curieux que Mozart ait, sur l'autographe, donné aux deux parties la dénomination de « Cembalo primo » et « Cembalo secondo », car l'œuvre ne ferait que gagner encore à être exécutée sur deux pianos. Les deux parties entretiennent une rivalité amicale ; l'éclat et le brillant du premier et du troisième mouvement annoncent, par leur chevaleresque amabilité et leur aimable courtoisie, Carl-Maria von Weber, mais sans l'étalage de virtuosité cher à celui-ci. Cette sonate représenterait l'idéal suprême du « jeu concertant » s'il n'en existait pas un autre, de Mozart lui-même pour deux pianos sur laquelle nous reviendrons dans un instant. Composées en vue de la même destination que l'œuvre précédente, les variations à quatre mains en Sol, de novembre 1786 (K. 501), furent également conçues, à l'origine, et probablement sur la demande de Hoffmeister, éditeur et ami de Mozart, pour deux pianos, mais réalisées cependant par la suite sous la forme plus commode où nous les voyons. D'un sentiment moins profond que l'andante de la sonate, mais pleines de séduction et d'une sonorité pleine d'attraits, elles constituent une œuvre dont l'exécution enthousiasme toujours l'auditoire. De la même époque, il existe encore deux fragments importants — un allegro et un andante dans le même ton de Sol majeur (K. 357) qui, chose curieuse, marquent un retour presque complet au principe d'alternance dont Mozart avait pourtant triomphé depuis longtemps. Cette œuvre, qui est non seulement inachevée, mais en quelque sorte incomplète, présente certainement une énigme dont nous n'avons pas la clé. Si la sonate en Ut

majeur préfigure le style de Carl-Maria von Weber, celle-ci, et particulièrement l'allegro avec son épisode médian en Ut majeur, annonce les pièces à quatre mains de Franz Schubert.

Mozart n'a cédé que deux fois au désir d'écrire pour deux pianos plutôt que pour piano à quatre mains — soit bien trop rarement, car, dans ces deux cas, il a créé des chefs-d'œuvre sans égaux. Le premier est une fugue en ut mineur (K. 426), achevée le 29 décembre 1783, dans laquelle Mozart fait en quelque sorte le bilan de ses études de contrepoint, de ses rapports avec Jean-Sébastien Bach. C'est une fugue à trois voix de style sévère, dont le thème grave présente un « dualisme », étant composé de deux éléments, l'un impératif, l'autre chromatique ; on y trouve toutes les complexités du renversement et de la diminution. Seule la fin prend un caractère plus pianistique, mais il est impossible de méconnaître la parenté qui unit cette fugue aux passages en contrepoint « objectifs » des morceaux pour orgue mécanique. Mozart a commencé, sans l'achever, un prélude (K. 426a = Supp. 44) à cette pièce grandiose. En ses dernières années, cependant, le 26 juin 1788, il arrange celle-ci pour quatuor à cordes ou orchestre à cordes, en lui adjoignant « un court adagio a 2 violini, viola e basso, pour une fugue que j'ai écrite voici déjà longtemps pour deux pianos » — introduction dont la force et la grandeur égalent celles de la fugue elle-même.

D'un caractère tout différent, mais d'une valeur égale est la sonate en Ré majeur (K. 448) que Mozart écrivit en novembre 1781 en vue de l'exécuter lui-même en compagnie de Mademoiselle von Aurnhammer. Elle est « galante » d'un bout à l'autre, avec la forme et l'ordonnance thématique d'une symphonie d'opéra bouffe idéale, et nulle ombre ne vient en troubler la sérénité. Mais l'art avec lequel est réalisé le juste équilibre des deux parties, l'aisance du dialogue, la distinction des ornements, l'intelligence qui préside au dosage des sonorités et à l'emploi des différents registres de l'instrument — tout cela témoigne d'une maîtrise si impressionnante que cette œuvre, simplement « superficielle » et ravissante, en apparence, prend l'accent d'une des plus profondes que Mozart ait jamais écrites et

d'une de celles qui montrent le plus de maturité. Sans doute l'a-t-il senti lui-même : de la même époque, en effet, datent un grave et le début d'un presto destinés à une autre sonate du même genre (K. 375b = K. Suppl. 42), mais de caractère plus pathétique. Cependant Mozart n'a pas poussé plus avant la composition de cette œuvre. Le temps des grands concertos pathétiques n'était pas encore venu, et il sentait bien l'impossibilité de donner un digne pendant à cette sonate.

Nous voici maintenant en plein style concertant, lorsque, à la « rivalité » de deux instruments ou plus, l'orchestre vient ajouter sa propre émulation, fournissant ainsi à cette joute brillante un participant de plus, — participant qui, du reste, ouvre le plus souvent le tournoi, pour céder ensuite la première place aux champions, se contentant d'accompagner ou de commenter discrètement leurs évolutions et ne reprenant la parole qu'au moment où la fatigue les contraint à se reposer un peu. Le précurseur de ces œuvres orchestrales concertantes que vit fleurir le XVIII^e siècle était le concerto grosso de Corelli et de ses émules, dans lequel un « concertino » se dégage du « tutti », du concerto grosso proprement dit. Chez Corelli, le concertino se composait toujours de deux violons-solo et d'un violoncelle, chez d'autres musiciens il était de composition variable. Mozart opère une nette distinction entre ce genre d'œuvres et la symphonie, dans laquelle il ne permet que rarement à un instrument — beaucoup plus rarement que Haydn — de céder au désir de jouer en soliste. C'est ainsi qu'on ne trouve point chez lui d'exemple de solo de violon comme dans l'andante de la symphonie avec roulement de timbales (n° 103), de Haydn ; semblable confusion des genres lui semblait incompatible avec le style symphonique. Contrairement à Haydn qui, en 1792, faisait encore exécuter à Londres (si même il ne l'y composa pas) sa *Sinfonia concertante* pour violon, flûte (facultative), hautbois, violoncelle, basson et orchestre, c'est de moins en moins que Mozart a cultivé ce genre : il délaisse la symphonie concertante et en dissocie les éléments, ne cessant d'accuser la pureté du style symphonique dans la symphonie pour orchestre, celle du style concertant dans le concerto pour un

seul instrument, en particulier dans le concerto pour piano.

Mozart a commencé, au début de mai 1773, par un « concertone », c'est-à-dire, en quelque sorte, un morceau de parade concertant en Ut majeur pour deux violons-solo (« Violini principali »), hautbois solo et un violoncelle ; dans le premier mouvement, il est vrai, celui-ci n'est guère mis en valeur, mais dans le mouvement lent, un andantino grazioso, et dans le finale, un tempo di minueto accéléré, il se joint au « concertino » pour former un quatuor. Quant à l'œuvre tout entière, et même l'orchestre avec ses altos doublés, elle montre, dans l'emploi du style concertant, une ardeur étincelante, une vivacité dans l'ornementation et dans l'imitation du style « galant » qu'il faut absolument se garder de confondre avec l'inspiration véritablement polyphonique. On est confondu d'étonnement devant tant de métier chez cet enfant qui, à moins de dix-sept ans, a été capable de composer une telle œuvre, et devant son ambition technique, si parfaitement réalisée ici. Le père et le fils goûtèrent du reste l'œuvre longtemps encore : « ...n'a-t-il donc pas été possible de faire jouer à Mannheim ta musique pour Haffner, ton concertone ou l'une de tes musiques de nuit pour les Lodron ?... » demande Léopold le 11 décembre 1777, marquant ainsi la parenté qui l'unit à deux autres genres « légers », galants, de la production mozartienne. Et Mozart lui-même écrit trois jours plus tard : « ... j'ai fait entendre à Wendling, au piano, mon concertone : il dit que c'est bien pour Paris. Quand je le ferai entendre au baron Bach, il sera tout hors de lui... » (Le baron Charles-Ernest von Bagge, un des fameux mélomanes de son temps, était lui-même compositeur amateur.) Et, de fait, Paris et Londres, où les grands orchestres comptaient toujours des virtuoses dans leurs rangs, étaient bien faits pour des œuvres comme celle-là. Jean-Christophe Bach a composé toute une série de semblables « concerti », dans lesquels tantôt un violon et un violoncelle, tantôt un hautbois et un violoncelle, tantôt une flûte et un violon, ou bien le basson, ou encore le hautbois, et même une fois le clavecin se détachent de l'ensemble, promus au rang d'instruments « obligati » ou « principali ». J'ai édité l'une de ces « Sinfonie concertanti » pour violon et violoncelle dont une copie

se trouvait précisément en possession du baron de Bagge¹.

Or c'est à Paris, cinq ans plus tard, que Mozart écrit à nouveau une œuvre semblable, la *Sinfonia concertante* pour flûte, hautbois, cor et basson (K. 297b = K. Suppl. 9), dont il annonce la composition à son père le 5 avril 1778 : « ... Maintenant, je vais composer une sinfonia concertante pour flûte (Wendling), hautbois (Ramm), cor (Punto) et basson (Ritter)... » — tous musiciens de Mannheim, à l'exception de Punto², virtuose itinérant. L'œuvre était destinée à être exécutée au Concert Spirituel, mais cette exécution n'eut jamais lieu ; et l'autographe qui en portait la distribution originale a disparu — nous ne connaissons de l'œuvre qu'un arrangement où la flûte et le hautbois sont remplacés par le hautbois et la clarinette. Cependant, l'arrangeur ne s'est visiblement pas permis de modifications qui eussent altéré profondément la nature de l'œuvre. Celle-ci appartient bien à l'« école de Mannheim ». De cette école, nous connaissons également les symphonies de Cannabich, Toeschi, Eichner, dont l'éclat et les proportions surpassent les symphonies viennoises et italiennes non seulement par l'emploi du « crescendo de Mannheim », mais aussi par la place importante qu'elles réservent aux solistes : car les virtuoses qui composent cet orchestre, le « premier d'Europe », voulaient qu'on leur rendît justice. Or la *Sinfonia concertante* en question n'est nullement une symphonie dans laquelle quatre instruments à vent se détachent purement et simplement en solistes, mais elle n'est pas non plus un véritable concerto pour quatre instruments avec accompagnement d'orchestre. Elle tient le milieu entre les deux, rappelant le concertone composé à Salzbourg en 1773 et annonçant le quintette pour piano et vents écrit à Vienne en 1784... Elle vise délibérément à l'éclat, à l'ampleur, au déploiement, au « grand style », notamment en son premier mouvement ; et, en tous, à mettre en valeur les capacités des quatre instrumentistes, particulièrement dans le dernier qui ne comporte pas moins de dix variations successives, faisant appel à chacun des

1. Partition de poche Eulenburg n° 765. (N.d.T.)

2. Nom italianisé de Jan Václav Stich. (N.d.T.)

interprètes, isolément ou selon diverses combinaisons. Le sommet de l'œuvre est formé par le mouvement lent (qui, détail curieux, n'est ni en si bémol, ni en la bémol, ni en ut mineur, mais dans le ton principal, lui aussi) et dans lequel le tutti est plus résolument subordonné au quatuor des solistes que dans les deux mouvements qui l'encadrent. Et c'est à coup sûr que l'on peut s'attendre à quelque trait magistral, chaque fois que, succédant à un unisson de l'orchestre, les cordes reprennent le « motif » qui accompagne Mozart sa vie durant :

Ex. 63

The musical score for Ex. 63 is arranged in seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, V. I. 2., Altos, and Bases. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a tutti marking (tutti) and a dynamic marking of p (piano). The music is written in a style characteristic of the late 18th century, with clear melodic lines and harmonic support.

Trait plaisant dans la production de Mozart : à ce concerto destiné à quatre musiciens accomplis succède immédiatement une autre *Sinfonia concertante*, le concerto pour flûte et harpe en Ut majeur, ton « facile » entre tous, composé, lui, pour deux amateurs de haut rang, le duc de Guines et sa fille. Le duc, rapporte Mozart à son père (14 mai 1778), « joue de la flûte d'une manière incomparable » et la petite duchesse « est magnifique sur la harpe » ; mais il s'est

cependant gardé d'exiger, dans cette œuvre, une virtuosité plus que moyenne. Il n'aimait pas la flûte et, dans la harpe également, il ne pouvait voir autre chose que le succédané d'un instrument à clavier; et il faut connaître cette antipathie de Mozart et la faiblesse de ressources de l'instrument pour admirer entièrement la façon dont il s'en est accommodé. C'est une musique de salon distinguée, dans le goût français, et notamment dans le rondo, intitulé « tempo di gavotta », l'orchestre, pour réduit qu'il soit, n'en comporte pas moins des hautbois et des cors; c'est un jeu charmant auquel se livrent les deux instruments à la mode, entre eux et avec le tutti; l'andantino semble la traduction musicale d'un François Boucher, décoratif et sensuel, mais non sans une certaine profondeur de sentiment. Mozart avait expressément noté les deux cadences à l'intention de ses nobles interprètes — aussi bien a-t-il dépeint lui-même avec une précision tragi-comique le peu de dispositions de la harpiste pour la composition; — mais ces cadences sont perdues.

Pendant son retour de Paris à Salzbourg, Mozart commença encore à Mannheim, en novembre 1778, une œuvre du même genre pour piano, violon et orchestre (12 novembre): « ... On fonde ici aussi une Académie des Amateurs, comme celle de Paris; — M. Fränzl y dirige au violon; — et je viens de commencer pour elle un concerto de piano et violon... » Une Sinfonia concertante pour Fränzl, dont Mozart estimait tant le talent de violoniste, et pour lui-même! De quel chef-d'œuvre Mozart eût-il fait don au monde et à la postérité! Nous en pouvons juger dans une certaine mesure d'après le fragment du premier mouvement qui nous en est parvenu (K. 315f = K. Suppl. 56). Grand orchestre, comportant flûtes, hautbois, cors, trompettes et timbales; ritournelle large et grandiose; majestueux alla marcia, bref un « concerto de couronnement » avant le second des deux concertos pour piano ainsi nommés. Mais, hélas, l'académie projetée n'eut pas lieu, l'orchestre de Mannheim ayant cessé d'exister quelques semaines après le mois de novembre 1778. On se demande pourquoi Mozart n'a pas terminé l'œuvre à Munich; mais il semble qu'Ignace Fränzl ait préféré rester à Mannheim et, de toute évidence,

c'est précisément à son jeu et non à celui d'un autre violoniste que Mozart pensait en commençant l'œuvre. Ainsi la petite vérole qui emporta Max-Joseph, électeur de Bavière, nous a-t-elle frustrés d'un chef-d'œuvre.

Son dernier mot dans le domaine de la symphonie concertante, c'est à Salzbourg que Mozart le dira, avec une œuvre pour violon et alto en Mi bémol majeur (K. 364), qui forme le pendant d'une composition antérieure dans le même ton, pour deux pianos (K. 365), — mais, pour celle-ci, nous en parlerons plutôt ultérieurement. Et ce sera bien son dernier mot en effet, car une Sinfonia concertante en La pour violon, alto et violoncelle (K. 320e = K. Suppl. 104), composée à peu près à la même époque (automne 1779) n'est restée, comme celle de Mannheim, qu'à l'état d'ébauche. Dans cette symphonie concertante en Mi bémol majeur Mozart fait le bilan des résultats atteints dans les parties concertantes de ses sérénades, mais ces conquêtes sont liées aux notions de monumentalité et de grandeur dont il avait eu la révélation à Mannheim et à Paris; et — trait important entre tous — elles sont liées à la maturité atteinte par Mozart lui-même sur le plan humain et sur le plan artistique. Le premier mouvement n'est plus seulement un allegro ou un allegro spiritoso, mais un allegro maestoso; plus de motifs bouffes ou simplement galants, mais des motifs « symphoniques » ou chantants, parmi lesquels certains sont inoubliables, comme le thème secondaire qui apparaît au moment où les hautbois répondent à la phrase grave des cordes, éclairant en quelque sorte cette gravité; ou encore, plus loin, le dialogue que forment les hautbois et les cors avec le pizzicato des cordes. Si le puissant crescendo d'orchestre qui suit (chose rare chez Mozart) est caractéristique de l'école de Mannheim, l'empreinte de l'auteur marque jusque dans les moindres détails la vivante unité de chacun des trois mouvements, l'*alacrité* de l'orchestre, où chaque instrument parle sa langue la plus originale: les hautbois, les cors et toutes les cordes, au timbre desquels la division des altos confère une plus grande richesse et une plus grande chaleur; l'étroite alternance des deux solistes, qui prend dans l'andante la forme d'un véritable dialogue parlé. Andante en ut mineur, d'ailleurs, signe, encore, qu'il

n'est plus du tout question ici de style galant ; le sentiment le plus profond s'exhale lorsque, à la plainte étouffée du violon, l'alto répond par une phrase qui introduit le ton de Mi bémol majeur le plus doux ; le finale est un « tempo di contradanza » — dont la gaîté résulte, particulièrement, de la constante apparition, dans le cadre formel, au cours du déroulement des idées musicales, d'éléments inattendus, alors que ceux auxquels on s'attendait n'interviennent qu'avec un certain retard ; l'entrée même des solistes produit un de ces effets de surprise. La partie d'alto est notée en Ré, obligeant ainsi à accorder l'instrument un demi-ton au-dessus de la normale et par conséquent aussi à modifier l'emploi des cordes — afin de lui donner un son plus clair et plus lumineux, qui le fasse se détacher nettement des altos de l'orchestre. Les cadences, entièrement écrites, sont d'une plasticité, d'une brièveté et d'une beauté toutes particulières, qui constituent un modèle et aussi... une mise en garde pour les générations ultérieures.

Ce double concerto pour violon et alto est aussi le couronnement des aspirations que traduisent les concertos pour violon de Mozart. Celui-ci, au cours de ses années viennoises, n'a plus écrit de concerto pour violon, mais seulement quelques « morceaux de rechange » destinés à remplacer le second mouvement d'un de ses propres concertos ou celui d'une composition étrangère ; et, à l'exception du magnifique concerto pour cor de basset ou clarinette, tous les concertos de la dernière période, de la période viennoise, *non* écrits pour piano, sont des œuvres secondaires. Or il en va tout autrement des cinq concertos pour violon, tous composés à Salzbourg entre avril et décembre de l'année 1775 : en Si bémol (K. 207) ; en Ré (K. 211) ; en Sol (K. 216) ; en Ré (K. 218) ; en La (K. 219). (Le prétendu « Concerto dédié à la princesse Adélaïde », soi-disant écrit à Versailles en 1766 n'est, pour nous exprimer en termes modérés, qu'une mystification à la Fritz Kreisler.) Mozart était, depuis le 27 novembre 1770, maître de concert du prince-archevêque et cette fonction impliquait des obligations à l'égard de l'instrument qu'il tenait. Aussi a-t-il mis tout son point d'honneur à la composition des concertos en question et ceux-ci sont moins « galants » que les mouve-

ments concertants que Mozart a intercalés dans ses sérénades, ou que les exhibitions de virtuosité que l'on trouve dans ses divertissements. Mozart, au foyer familial, a certainement pris connaissance, et de façon extrêmement approfondie, des concertos de Tartini, Geminiani, Locatelli et ses voyages en Italie lui révélèrent également les œuvres d'une génération plus jeune, moins sévère, plus sensuelle, celle des Nardini, Pugnani, Ferrari, Boccherini, Borghi. Et nous voyons une fois de plus la preuve du traditionalisme de Mozart, de sa tendance à respecter les limites des formes établies dans le fait que le premier concerto pour violon, celui en Si bémol, présente encore de nettes réminiscences d'un idéal antérieur : traits d'invention *dépourvus* de tout caractère « bouffe » ; tournures, dans la partie du soliste, qui pourraient aussi bien se trouver déjà chez Corelli ou Vivaldi ; une vie intense présente à chaque mesure, voire même une richesse excessive dans le matériel thématique, excluant par là même tout effet de « surprise », tout jeu de l'esprit, toute marque personnelle, vraiment mozartienne. Un an plus tard, en 1776, Mozart en a remplacé le finale quelque peu conventionnel, de forme sonate, par un nouveau rondo (K. 269) beaucoup plus libre, mais sans plus de virtuosité. (Car, chose curieuse, ces cinq concertos exigent peu de ce qu'il est convenu d'appeler virtuosité et, sous ce rapport, ils sont même inférieurs aux propres divertissements de Mozart. Ils auraient certainement fait sourire un Paganini.) Le second concerto, celui en Ré, de juin 1775, comporte déjà, il est vrai, un Rondo, ou plus exactement un *Rondeau* français, répondant tout à fait à la forme que revêtira plus tard chez Mozart le rondo de concerto : attaque du soliste, à laquelle succède l'intervention de l'orchestre, reprenant le motif exposé ; deux épisodes, l'un « énergique », l'autre en mineur ; le thème, en l'occurrence l'un des plus aimables de ceux qui revêtent le caractère d'un menuet, réapparaît chaque fois paré d'une nouvelle fraîcheur. Quant au premier mouvement, dont le thème, au souffle un peu court, n'est pas sans rappeler Haydn et semble conçu en fonction de la mesure à 2/4 plutôt que de celle à 4/4 ; quant à l'andante, un pastoral Arioso qui fait penser à l'air, tiré d'un opéra bouffe, de quelque sentimen-

tale Sandrina ou Celidora, ils sont tous deux de caractère presque plus primitif encore que ceux du premier concerto : alternance presque schématique entre tutti et soliste, celui-ci n'étant, le plus souvent, soutenu que par un simple accompagnement de la partie supérieure du quatuor à cordes — détail qui rappelle encore d'anciens modèles, comme Vivaldi.

Ce simple accompagnement se trouve encore dans les trois autres concertos de la même année, mais il n'a plus ici rien d'archaïque, car un esprit nouveau anime ces trois œuvres, et c'est le génie personnel de Mozart. Les deux premiers concertos pour violon sont peu connus des amateurs et des virtuoses d'aujourd'hui ; les trois derniers sont de ceux que l'on joue le plus souvent, et à juste titre. Que s'est-il donc produit au cours du trimestre qui sépare la composition du second et celle du troisième (en Sol, 12 septembre) ? Nous l'ignorons. Mais nous constatons soudain un approfondissement et un enrichissement totaux : un adagio, d'une origine quasi céleste, remplace l'andante, les flûtes remplacent les hautbois, dans un ton de Ré majeur qui rend un son tout nouveau ; les trois mouvements nous réservent quantité de ces « surprises » dont nous avons parlé plus haut, et cela dans le double sens du mot : ainsi la fin de l'adagio, où le solo reprend encore une fois la parole, avec un accent plein de nostalgie et de mélancolie ; le rondo, où le dernier mot est laissé aux instruments à vent, ou bien les quelques citations pleines d'humour ou de bonhomie, et manifestement françaises, que nous offre ledit rondo ; ou encore, dans le magnifique premier mouvement, l'introduction, par un récitatif expressif, de la reprise. Soudain, tout l'orchestre se met à discourir, établissant entre lui et le soliste un rapport d'intimité tout nouveau. S'il est un miracle dans la production de Mozart, c'est bien la création de ce concerto. Et il est un miracle plus grand encore ; c'est que les deux concertos suivants, celui en Ré, du mois d'octobre, et celui en La, de décembre, se maintiennent au même niveau. Celui en Ré est fort différent de celui en Sol qui le précède : il est d'une sonorité beaucoup plus sensuelle, ce qui ne provient pas uniquement de sa tonalité, plus brillante, mais également du modèle que Mozart a

indubitablement suivi ici. Il s'agit d'un concerto de Boccherini, d'une dizaine d'années antérieur, dans le même ton et même d'une construction presque identique, et l'invention mélodique des deux œuvres montre des rapports d'une évidence absolue (cf. E. von Zschinsky-Troxler, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, X, 415). Mais, pas plus que dans bien d'autres cas, l'adage « facile inventis addere » ne saurait s'appliquer ici. Et il a fallu Mozart pour ajouter à la sensualité de Boccherini cet esprit et cet humour qui animent l'œuvre ; l'andante « cantabile » est vraiment un chant ininterrompu du violon, un véritable aveu d'amour ; quant au rondeau, il allie le goût italien au goût français en intercalant à sa trame, comme le faisait déjà le troisième concerto, quelques épisodes malicieusement familiers aux auditeurs : une gavotte et une musette à laquelle Mozart fait plusieurs fois allusion dans sa correspondance en lui adjoignant le qualificatif de « strasbourgeoise ». Ce concerto, lui aussi, s'achève dans un souffle, pianissimo. Loin de viser à l'effet, il n'est que le reflet d'une âme inspirée. Et la même remarque s'applique également, au suprême degré, au cinquième et dernier concerto de cette série, celui en La. Mozart ne réalise pas seulement une gradation extérieure en passant du concerto en Sol à celui en Ré, puis à celui en La, même en écrivant régulièrement le second mouvement de chacun à la dominante du ton principal ; l'éclat, le recueillement, l'esprit de ce concerto sont proprement insurpassables ; et Mozart a eu beau composer par la suite, à la fin de 1776, un nouveau second mouvement (K. 261) « à l'intention particulière » du violoniste Brunetti « qui trouvait le premier trop étudié à son goût » (Léopold Mozart, 9 octobre 1777), celui-ci, en dépit de la profondeur du sentiment qui l'empreint et de la magie de ses sonorités, n'atteint pas à la simplicité et à l'« innocence » de l'adagio original. Le premier mouvement et le finale abondent en « effets de surprise » : ainsi, dans le premier, l'effet d'apparente improvisation produit par le violon, et dont il se pourrait que Mozart ait trouvé l'exemple dans un concerto pour piano en Ré de Philipp-Emanuel Bach, publié en 1772 ; l'alternance entre des passages gracieux, sur un tempo de marche, et d'autres de caractère bourru et brusque ou, au

contraire, caressant ; quant au finale, au lieu des citations qui émaillaient les rondeaux des deux concertos précédents, il est marqué par un amusant accès de véhémence empruntant ses accents au style « turc ». Le bruyant tutti de cet intermezzo « turc » est un emprunt que Mozart s'est fait à lui-même : il provient du ballet *Le Gelosie del Seraglio* qu'il avait écrit en 1773 à Milan pour son opéra *Lucio Silla*. Écrit sur un rythme binaire, il forme contraste et s'enchaîne, avec un naturel inouï, au « tempo di menuetto », d'une grâce irrésistible, qui constitue la partie principale de ce dernier mouvement.

Ce concerto, œuvre d'un compositeur de vingt ans, est le dernier concerto pour violon de Mozart qui nous soit parvenu sous sa forme indubitablement originale. Nous possédons encore deux autres concertos pour violon de Mozart, un en Ré (K. 271a), prétendument composé en juillet 1777, et un en Mi bémol (K. 268), dont on pourrait situer la conception à Salzbourg et à Munich à la fin de 1780. Mais le premier ne nous est certainement pas parvenu tel que Mozart l'avait écrit — en admettant même qu'il ait fait plus que d'en esquisser rapidement la partition. Quant au second, c'est tout au plus si son arrangeur, le jeune violoniste munichois Johann-Friedrich Eck, a eu sous les yeux une ébauche du premier mouvement et peut-être quelques mesures initiales du rondo ; le second mouvement, en tout cas, n'est, à coup sûr, qu'un faux maladroit. Il est donc inutile que nous nous occupions des deux œuvres en question : le propos de ce livre n'est point d'ordre technique. Le premier des deux mouvements pour violon et orchestre que Mozart écrivit encore à Vienne, un rondo en Ut majeur (K. 373), date des premiers jours passés en cette ville, période orageuse durant laquelle Mozart était encore en fonctions à Salzbourg. Il fut composé à l'intention du violoniste Brunetti en vue d'une soirée donnée, le 8 avril 1781, chez le père de cet archevêque de Salzbourg que Mozart avait pour patron et qu'il détestait si fort ; le rondo fut-il joué à part, comme il est probable, ou remplaça-t-il le finale d'un concerto dû à la plume d'un autre musicien ? Je l'ignore. Quoi qu'il en soit, c'est un morceau charmant : même lorsque Mozart doit fournir un travail qui n'exige que

du « métier », il y met autre chose. Le second de ces mouvements, un andante en La (K. 470), est malheureusement perdu, à l'exception des quatre mesures inscrites par Mozart dans son catalogue thématique à la date du 1^{er} avril 1785 et accompagnées de la mention : « Un andante pour le violon, pour un concerto ». Pour quel concerto ? Nous le savons à présent ; il s'agissait du concerto en si mineur n° 16 de Giovanni-Battista Viotti, probablement exécuté à Vienne à cette époque par un violoniste ami de Mozart, sans doute Anton Janitsch, de l'orchestre de chambre du comte de Wallerstein. Le mouvement lent original composé par Viotti est en Mi majeur. Mozart ne s'est pas seulement contenté d'écrire cet andante, qui débute par une imitation en canon, mais il a également donné plus d'éclat à l'instrumentation des deux autres mouvements en y ajoutant des trompettes et des timbales. Il est intéressant pour nous de savoir que Mozart a connu l'œuvre de Viotti et qu'il l'a estimée — sinon il ne s'en serait pas occupé —, et les traces de cette connaissance se font sentir dans ses concertos pour piano, en particulier dans celui en Ut majeur (K. 467), écrit à cette époque.

Pour ce qui est des concertos écrits par Mozart pour instruments à vent, nous pourrions être brefs. Ce sont le plus souvent des œuvres de complaisance et de circonstance au sens le plus étroit du mot et, la nature des instruments à vent imposant des ménagements à l'égard de leurs interprètes, elles sont toutes d'une architecture relativement simple et leur invention mélodique est dictée par les ressources limitées de l'instrument. Non point que Mozart se sente lui-même à l'étroit ; il s'accommode toujours aisément et librement de ces limitations ; il en tire le plus grand parti possible. Les « vents » sont généralement des gens simples et naturels, fort différents des violonistes et des pianistes ; aussi presque tous les concertos en question ont-ils un caractère à part, bien à eux, et l'on a l'impression, en les entendant au concert — ce qui arrive, il est vrai, assez rarement — que les portes et fenêtres se sont brusquement ouvertes et qu'un frais courant d'air emplit la salle.

C'est ainsi que, dès le premier de ces concertos (K. 191), composé en juin 1774, nous avons affaire à un authentique

Du premier de ces morceaux, un rondo (K. 371) composé à Vienne alors que Mozart était encore au service de Salzbourg (31 mars 1781), nous ne possédons qu'une esquisse, entièrement écrite, il est vrai, ainsi que les fragments d'un premier mouvement. Ce rondo est naturellement un fragment de concerto de forme relativement primitive si l'on pense aux rondos des concertos pour piano ou pour violon ; mais il est plein de naturel et de fraîcheur ; le trait le plus frappant en est l'apparition du motif qui jouera un si grand rôle dans le premier finale des *Noces* (« Suzanna, son morta »). La tradition a également réuni sous le titre de concerto pour cor (K. 412) deux mouvements, un allegro et un rondo en Ré ; mais ceux-ci ne sauraient aller ensemble, ne serait-ce que pour cette raison que les bassons que l'on trouve dans l'orchestration du premier manquent dans celle du second. La plaisanterie à laquelle Mozart s'est livré à l'égard du soliste dans le premier mouvement affecte également l'invention ; une forme d'accompagnement telle que celle-ci, aux violons :

Ex 64



ne se trouve nulle part ailleurs chez Mozart dans une œuvre de caractère sérieux. Le mouvement tout entier est plein de « bonhomie », à l'instar de son flegmatique interprète. Quant au rondo, que Mozart a réécrit en avril 1787 en y apportant des changements considérables, il conserve quelque chose de ce caractère, encore qu'apparemment conçu à l'intention d'un autre virtuose que Leitgeb.

Avec le premier concerto complet (K. 417), en Mi bémol, comme les suivants, Mozart a eu également « compassion de ce pauvre âne, abruti et toqué de Leitgeb, à Vienne, le 27 mai 1783 » et lui a écrit une œuvre susceptible, dans le « maestoso » de son premier mouvement (où règne parfois aussi une atmosphère assez sombre), dans le cantabile du second et dans les fanfares de chasse du troisième, de lui attirer tous les honneurs. Le cas des deux derniers concertos (K. 447 et K. 495) est assez étrange. Le second, écrit le

26 juin 1786 « pour Leitgeb », est comme un double du concerto de 1783, mais avec l'élévation de niveau que l'on constate toujours chez Mozart entre deux compositions distantes de trois années. Le premier thème montre un curieux rapport avec la cantate *La Joie maçonnique* (K. 471), écrite un an plus tôt. Cette fois, l'œuvre permet des cadences et le second mouvement en est intitulé « romanza ». Quant au premier (K. 447), on serait plutôt tenté d'admettre qu'il a été composé postérieurement, s'il était possible d'imaginer que Mozart ait oublié d'inscrire dans son catalogue thématique une œuvre de cette importance. Ce concerto, qui occupe une place à part, exige également de la part du soliste des capacités que Mozart n'espérait pas trouver chez cet « âne » de Leitgeb. L'instrumentation, elle aussi, en est d'une nouveauté inaccoutumée et d'une délicatesse accrue : les clarinettes et les bassons y remplacent les hautbois et les cors. Détail curieux, le second mouvement, autre « romance », est à la sous-dominante — préfigurant en quelque sorte et faisant pendant, pour la profondeur du sentiment sinon pour l'étendue, à l'adagio de la sonate pour piano et violon K. 481 ; quant aux deux autres mouvements, quoique apparentés à ceux écrits « pour Leitgeb » (le finale, ici encore, est un « air de chasse »), ils sont empreints, eux aussi, d'un sérieux autrement profond et d'une vie plus intense. Peut-être la découverte de l'autographe contribuera-t-elle un jour à résoudre cette énigme.

Reste à parler du dernier concerto de Mozart pour instrument à vent, celui pour clarinette et orchestre (flûtes, bassons, cors et cordes), K. 622. C'est le dernier de tous les concertos de Mozart, absolument parlant. Mozart en avait primitivement ébauché le premier mouvement pour cor de basset (K. 584b), probablement à la fin de 1789, avant de le reprendre en octobre 1791, pour le transposer de Sol en La, l'achever et compléter l'œuvre à l'intention de son ami le clarinettiste « Stadler l'ainé ». La valeur, la majesté, la sublime beauté de l'œuvre répondent bien au rang tardif qu'elle occupe dans la production de son auteur. On a l'impression que Mozart a éprouvé la nécessité impérieuse de dire encore une fois, sous une forme plus majestueuse, plus dramatique, ce qu'il avait exprimé dans le quintette

dédié à Stadler au moyen du style, plus lyrique, de la musique de chambre. D'un bout à l'autre du premier mouvement, c'est le style ultime de Mozart qui règne : étroit rapport du soliste et de l'orchestre qui le porte et l'élève, intense animation au sein de l'orchestre lui-même — il n'est besoin que de suivre le jeu dialogué des deux violons. Détail à noter : les basses, ici, sont divisées ; il y a du reste dans l'adagio, fort apparenté au larghetto du quintette, des passages d'une transparence sonore absolue, d'où la contrebasse est exclue. Et que dire du sort fait à l'instrument soliste, de la façon dont sont exploités tous ses registres, aigu, médium, grave ; et cela sans le moindre étalage de virtuosité ! Nulle cadence n'est laissée à la libre improvisation de l'interprète. Que l'on compare ce concerto avec les compositions similaires d'un autre grand musicien qui connaissait bien et aimait également la clarinette, avec le *Grand quintette* op. 34 ou avec les *Grands concertos* op. 73 et 74 de Carl-Maria von Weber, et l'on saisira la différence qui sépare l'effet profond produit par une extrême simplicité et le simple étalage de la virtuosité.

d. La synthèse : Le concerto pour piano

Si magnifiques que soient les exemples de la forme concerto donnés par Mozart pour les instruments à cordes ou à vent, ce n'est pourtant que dans ses concertos pour piano qu'il atteint son idéal. Ils représentent le couronnement et le sommet de toute sa production instrumentale, tout au moins sur le plan orchestral. Pour ce qui est du concerto pour violon, c'est un genre que Mozart ne cultive que peu de temps, encore qu'assidûment, avant de l'abandonner ; quant au concerto pour tel ou tel instrument à vent — flûte, hautbois, basson, cor, clarinette — et à la symphonie concertante, sans doute leur accorde-t-il parfois une attention très sérieuse, mais celle-ci n'est qu'occasionnelle. En ce qui concerne le concerto pour piano, par contre, c'est depuis son plus jeune âge et jusqu'à sa fin qu'il s'y consacre, et les quatre ou cinq dernières années de sa vie nous en auraient certainement fourni plus de deux exemples, nous

pourrions posséder dix ou douze chefs-d'œuvre de plus en ce genre si le public viennois avait alors témoigné à Mozart un peu plus d'intérêt. Car il va de soi que Mozart ne compose pas de nouveaux concertos pour piano lorsqu'il n'a point l'occasion de les jouer. Sur les cinquante et quelques symphonies de Mozart, combien sont immortelles ? Rigoureusement parlant, quatre. Sur la trentaine de quatuors à cordes, dix. Alors que, sur les vingt-trois concertos pour piano et orchestre, il n'en est qu'un seul qui ne soit pas « d'une perfection absolue » : c'est le concerto pour trois pianos (K. 242), que Mozart n'a pas écrit à sa propre intention ou à celle d'une virtuose de valeur, mais pour trois comtesses de modeste talent. Ajoutons encore la supériorité congénitale du piano sur les autres instruments solistes, même lorsque ces instruments se groupent en « concertino », comme dans la symphonie concertante pour quatre instruments à vent ou dans le double concerto pour violon et alto. Seul le concerto pour piano met en présence deux forces vraiment capables de se mesurer sans que nulle doive se subordonner à l'autre. Enfin le soliste, ici, ne se trouve pas désavantagé soit par la faiblesse de son volume, comme le violon, la flûte, la clarinette, soit par les difficultés d'intonation et de modulation qu'il éprouve, comme le cor. Il a la même puissance que l'orchestre et sa nature d'instrument à percussion perfectionné lui permet, grâce à la *diversité* de son mode d'émission sonore, de lui tenir tête avec assurance. A ce propos, faisons encore une fois remarquer que Mozart, sa vie durant, n'a jamais écrit ses œuvres pianistiques, y compris les concertos, pour clavecin, mais bien pour pianoforte et que l'on devrait chasser de l'estrade tous ces messieurs et dames qui revendiquent pour leur clavecin le concerto en ut mineur K. 491, par exemple, ou encore le concerto en Ut majeur K. 503. On en devrait bannir également, il est vrai, tous ces chefs qui font accompagner un concerto de Mozart par un orchestre qu'« étoffent » dix contrebasses, contraignant ainsi le soliste à donner une puissance de son dont les pianos monstres que nous possédons aujourd'hui sont seuls capables.

C'est sous la forme du concerto pour piano que Mozart a

réalisé au suprême degré la fusion du style concertant et du style symphonique, fusion en une unité supérieure au-delà de laquelle nul « progrès » n'était possible, en raison même de sa perfection. C'est à juste titre que, dans la subtile monographie qu'il a consacrée aux concertos pour piano de Mozart, C. M. Girdlestone¹ souligne que l'*émancipation de l'orchestre*, souvent regardée comme une innovation du concerto beethovenien, se trouve déjà réalisée chez Mozart dans toute sa perfection. Beethoven établit peut-être entre les deux partenaires un rapport plus « dramatique », il cultive un idéal de virtuosité différent de celui de Mozart ; mais, au fond, tout ce qu'il a fait a été de développer un seul et unique type de concerto mozartien, auquel nous appliquerons provisoirement le qualificatif de « militaire », de « martial » — car la forme du concerto renferme chez Mozart un contenu beaucoup plus riche, plus subtil, plus sublime. Une des perfections de la musique de Mozart, c'est que son caractère « dramatique » demeure latent, qu'elle connaît des profondeurs plus grandes que celles ouvertes par des forces opposées. La rivalité des deux partenaires est parfois, chez lui aussi, poussée fort loin, mais jamais au point de ne pouvoir être définie également comme la « communion » de deux entités en une harmonie supérieure. C'est au fond dans le concerto pour piano que sa création revêt sa forme la plus foncièrement originale ; il réalise l'idéal, la perfection que seule la prédominance excessive accordée au piano par rapport aux cordes empêche quelques-uns de ses trios et ses deux quatuors avec piano d'exprimer aussi complètement. Le concerto pour piano de Mozart, c'est l'apothéose du piano dans le cadre aux larges proportions qui lui convient. C'est l'apothéose du style concertant, mais du style concertant fondu au sein de l'élément symphonique. En d'autres termes : l'élément symphonique suscite un protagoniste, le piano ; il compromet ainsi son unité par un dualisme ; mais ce danger, il le surmonte. Jamais le concerto pour piano de Mozart ne semble forcer les limites du style mondain — comment le

1. C. M. GIRDLESTONE, *Mozart et ses concertos pour piano*, Paris, 1939, 2^e éd., Paris, Desclée De Brouwer, 1953.

pourrait-il, puisque la condition essentielle de son existence est d'être *joué en public*, puisqu'il ne saurait être réservé à l'intimité ? Et cependant il se réserve toujours la faculté d'exprimer les états d'âme les plus gais ou les plus profonds ; de passer du style « galant » au style symphonique ; de transporter l'auditoire sur un plan supérieur. Et il n'est pas de meilleur auditoire que celui capable d'écouter un concerto pour piano de Mozart.

Si nous avons dit que c'est dans le concerto pour piano que la création de Mozart revêt sa forme la plus foncièrement originale, cela ne signifie pas qu'il n'a pas eu de prédécesseurs en ce genre ou qu'il n'en a pas connus. C'était, il est vrai, un genre nouveau, au développement duquel la famille Bach, notamment le grand Bach et deux de ses fils, le second et le cadet, avaient le plus contribué. Jean-Sébastien, vers 1720, applique au piano la forme du concerto vivaldien — succession de trois mouvements dont la suite : *allegro maestoso* — *andante* ou *largo* — *presto* peut constituer le type ; le premier mouvement imite ou élargit, quant à la forme, la partie principale d'une aria monumentale — $Aa = dD = a'A'$, les majuscules désignant les tutti, les minuscules les soli, A le « fil », la suite des thèmes, D une sorte d'épisode intermédiaire faisant subir diverses modulations aux thèmes et prenant plus ou moins le caractère d'un développement. Le second mouvement a parfois la même construction, mais sous la forme d'une mélodie chantante, ou encore simplement la forme d'un lied en deux parties ; le troisième est le plus souvent un rondeau, et presque toujours de caractère moins soutenu que le premier mouvement. Il est rare qu'un concerto ait une conclusion aussi majestueuse que l'imposante fugue qui termine le concerto pour deux pianos en Ut majeur de Jean-Sébastien Bach ou le célèbre concerto en ré mineur écrit par Philipp-Emanuel en 1748. Or il est certain que le jeune Mozart n'a connu aucun des concertos pour piano de Jean-Sébastien, et plus que douteux qu'il ait connu l'un des quarante-sept concertos de Carl-Philipp-Emanuel. Peut-être, vers la fin de sa vie, a-t-il eu connaissance du concerto en ré mineur auquel nous faisons allusion ? Le finale de celui-ci, en tout cas, offre une ressemblance curieuse, encore que discutable, avec le premier

mouvement de son propre concerto en ré mineur. Philipp-Emanuel était certainement représenté aussi dans la bibliothèque de van Swieten par des concertos pour piano. Mais, indépendamment du fait que sa personnalité de musicien ne s'accordait pas à celle de Mozart, tous ses concertos sont nettement destinés au clavecin ; et ils répondent si bien à cette destination, sous le rapport de l'invention et de la dynamique, que Philipp-Emanuel peut écrire, à la fin de sa vie (en 1788) un double concerto pour clavecin, *pianoforte* et orchestre.

Philipp-Emanuel était un musicien bien trop intelligent et bien trop sensible pour ne pas accorder un rôle important à l'orchestre, à côté du clavecin, et pour ne pas varier sans cesse la forme du concerto. Mais son influence sur Mozart, tout au moins son influence immédiate, est nulle. Le maître dont, enfant, il commence par connaître les concertos, était un Allemand du Sud, le vieux et vénéré Georg-Christoph Wagenseil, maître de musique des archiduchesses de Habsbourg ; dès 1764, à Londres, Mozart voit ses œuvres pour piano placées sur son pupitre et Léopold fait expressément mention (novembre 1767) d'un concerto pour deux pianos de sa composition que possède la famille. Aimable musicien, il cultive une forme de concerto pour piano beaucoup plus simple que le Bach de Berlin. Mais, à l'influence de Wagenseil se mêle très tôt celle de Jean-Christien Bach. C'est encore Bach qui, en ce domaine également, donne à l'inspiration de Mozart l'impulsion la plus forte ; ou, si l'on était tenté de voir là l'expression d'une affirmation trop catégorique : c'est la forme du concerto telle qu'elle se trouve chez Bach qui fournit à son inspiration son point de départ. Nous en avons les preuves. A dix ans, pendant l'été ou l'automne de 1765, Mozart arrange en concertos trois sonates de l'op. V de Jean-Christien : *Tre Sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotte in Concerti dal Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart* (K. 107). Mozart s'exerce, sur la ligne mélodique que lui offre Jean-Christien, à écrire des concertos. Son procédé est extrêmement primitif : il répartit le contenu musical entre les deux partenaires et, dans chacune des trois œuvres, il réduit ou élargit les dimensions des trois mouvements en faisant alterner le tutti et le soliste ; le tutti se compose simplement de deux violons et d'une basse. Mais il ne s'agissait pas là d'un simple

exercice : les trois œuvres constituaient également un répertoire en vue des tournées à venir. Il était en effet possible, à tout moment et n'importe où, même à la cour du souverain le moins fastueux, même dans la ville de Hollande, de France ou de Suisse la moins gâtée des muses, de trouver deux violons et une basse lorsque Mozart désirait se produire dans un concerto — alors que la plupart des concertos de Bach, eux, exigeaient un orchestre avec deux hautbois et deux cors.

Mozart ne s'est nullement contenté de jouer les trois œuvres en question au cours de sa prodigieuse enfance, il les exécutait encore dans les années suivantes, ainsi qu'en témoignent, par leur maturité d'écriture et de style beaucoup plus grande, les cadences composées pour le premier concerto de la série, celui en Ré. Plus tard, en 1767, à Salzbourg, Mozart a appliqué le même procédé ou un procédé analogue à toute une série de mouvements de sonates, œuvres, pour la plupart, de musiciens « parisiens » : Hermann Fr. Raupach, Leonzi Honnauer, mais aussi Schobert, Eckard et Philipp-Emanuel Bach. Procédé analogue, disions-nous : cette fois, en effet, le solo prend un peu plus d'importance et le tutti répond à la composition ordinaire : orchestre à cordes au complet, deux hautbois et deux cors. Le style, galant, est d'une unité si extraordinaire que, jusqu'à la découverte de Wyzewa et Saint-Foix, on a pu considérer ces quatre concertos (K. 37, 39, 40, 41) comme « du Mozart authentique ». Ce sont les seuls dont la partie principale supporte à la rigueur d'être exécutée au clavecin.

C'est à la fin de 1773 que Mozart écrit son premier vrai concerto pour piano, celui en Ré (K. 175). Par son orchestration — aux hautbois et aux cors s'ajoutent encore les trompettes et les timbales —, par le rapport qu'il établit entre le soliste et l'orchestre, par ses dimensions, il dépasse déjà de loin Jean-Christien Bach, et on a le sentiment que Mozart a eu conscience de cette supériorité et qu'il a voulu la souligner nettement. Ainsi, dans le développement : à peine le solo a-t-il joué six mesures que déjà le tutti fait sa rentrée avec une « fausse reprise », épisode sur lequel Mozart n'insiste guère, habituellement, et qui n'a pas chez lui l'importance que lui prête Haydn. Jean-Christien, lui, aurait fait commencer ici la vraie reprise, ses concertos de

caractère mondain visant davantage à exposer un solo élégant et aimable qu'à mettre sérieusement aux prises le solo et le tutti. Cette fausse reprise, chez Mozart, ne dure d'ailleurs que vingt-deux mesures, mais celles-ci traversent parfois certaines régions assez périlleuses et sombres, grâce auxquelles la reprise retrouve le caractère de majesté royale qui lui est propre. Il n'est guère de mesure où ne règne, sous l'angle de la sonorité et souvent aussi sous celui des thèmes, un étroit rapport entre le solo et le tutti, encore que le mouvement tout entier se déroule dans les limites du « style galant ». Et l'on en peut dire autant de l'andante (ma un poco adagio !) en Sol, d'une grande profondeur, en dépit de toute la galanterie qui le caractérise. Quant au finale, Mozart ne s'y contente plus de la galanterie. C'est un finale « savant », contrapuntique, comme ceux de deux des quatuors viennois de 1773 ; mais l'effet que les deux œuvres en question n'avaient pu produire est, cette fois, atteint. Le thème en forme de canon du tutti :

Ex. 65
Allegro

se transforme et donne lieu à l'entrée suivante du solo :

Ex. 66
Solo

Cette édulcoration galante d'une rigidité toute « savante » était du reste préparée par un thème secondaire qui aurait encore pu figurer dans le finale de la symphonie *Jupiter*.

Ex. 67



L'esprit et la grâce qui animent ces contrastes sont inimitables. Par eux, Mozart a, du premier coup, non seulement laissé loin derrière lui mais triomphalement surpassé Jean-Christien aussi bien que Philipp-Emanuel. Le mouvement, par la suite, cessa-t-il de lui plaire, ou lui-même n'était-il plus sûr de l'effet que celui-ci produisait sur le public ? Nous le voyons en effet écrire de Mannheim (14 février 1777), sans grande conviction : « Puis j'ai joué mon vieux concerto en Ré, parce qu'il plaît beaucoup ici... » ; mais, pour les Viennois, il le remplace, en 1782, par une série de variations (K. 382). Lui-même les intitule « rondo » et l'œuvre est une petite merveille d'humour si l'on songe à tout ce qu'il arrive à réaliser par la simple alternance de la tonique et de la dominante (et lorsqu'on imagine la façon dont Mozart l'a jouée), mais, considérée comme conclusion à ce concerto, elle n'en observe pas le style. Elle représente le premier tribut de Mozart au goût du public viennois.

Mozart reste ensuite deux années sans écrire de concerto pour piano. Ce n'est qu'en janvier 1776 qu'il en commence un nouveau (en Si bémol, K. 238), mais cet intervalle est rempli par un concerto pour basson et cinq pour violon. Ce concerto, d'une orchestration plus réduite que le premier en Ré, nous apporte du reste dans son ensemble un écho de la grâce propre aux concertos pour violon et, spécialement dans son rondo, du ton « populaire » qui caractérise leurs finales :

Ex. 68



— sans pourtant jamais recourir à la citation ni même rompre l'unité du tempo, comme dans les concertos de violon. Le concerto pour piano est aux yeux de Mozart un genre supérieur ; aussi bien l'un des motifs les plus délicats et les plus intimes du premier mouvement lui revient-il en mémoire, paré d'accents caressants et séduisants, dans la scène où Donna Elvira fait son entrée :

Ex 69

Don Giovanni

K. 238

D G Leporello

Cerchiam di consolare il suo tor- men-to! Co-si ne con-solo mille e otto- cento.

Le concerto suivant, en Ut majeur (K. 246) — nous ne nous occupons pas autrement du concerto, purement « galant », pour trois pianos — est presque un double de son prédécesseur, à cette différence près que l'andante en est plus pastoral, plus « innocente », et que le rondo, un tempo di minueto au thème piquant, ne livre le meilleur de lui-même qu'après la cadence, directement intégrée à la partition, du reste, contrairement aux cadences des deux premiers mouvements. L'œuvre fut écrite pour Antonia Lützow, seconde femme du comte Johann-Nepomuk-Gottfried Lützow, commandant de la forteresse de Hohen-salzburg ; la comtesse étant élève de Léopold, Mozart pouvait écrire à son intention à peu près exactement comme il l'eût fait pour lui-même, sans avoir besoin de faire de concessions, ou presque. En tout cas, il a lui-même joué ou eu l'intention de jouer le concerto en question à Vienne, car, le 10 avril 1782, il demande à son père de lui en envoyer la partition.

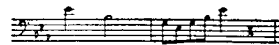
En janvier 1777 — Mozart célèbre son vingt et unième anniversaire — il écrit un concerto (en Mi bémol, K. 271) mais cette fois il ne s'agit de rien moins que d'un double ou d'un triple. Mozart, il est vrai, a eu l'intention de le publier à Paris en même temps que les deux concertos qui le précèdent (11 septembre 1778) : « ... je vais livrer, comptant, au graveur qui m'a gravé les sonates, trois concertos : celui pour la jenomy » (Jeunehomme), « celui pour la litsau » (la comtesse Lützow), « et celui en Si bémol... » Mais c'est là un projet auquel le graveur en question, le sieur Sieber, homme aussi habile en affaires que bon musicien, ne songeait pas le moins du monde, et sans doute la cause en était-elle précisément ce concerto pour M^{lle} Jeunehomme, ou Jenomy, ainsi que l'appelle Mozart. Car les acheteurs, qui eussent peut-être goûté les deux autres concertos, n'auraient certainement pas voulu de celui-ci. Il occupe, dans l'œuvre de Mozart, une place aussi surprenante qu'unique. Rien, dans la production de l'année 1776, ne le fait pressentir, car, si le divertissement K. 247 est un chef-d'œuvre en son genre, il n'est jamais, en fait, qu'une « musique finale » de caractère enjoué. Ce concerto, au contraire, est l'une des œuvres monumentales où Mozart est tout à fait lui-même, et où il ne cherche pas à conquérir son public à force de complaisance et de prévenances, mais par l'originalité et la hardiesse. Jamais il n'a écrit concerto supérieur à celui-là. L'œuvre des grands maîtres offre de ces coups de génie qui allient la jeunesse à la maturité : les *Noces* du Titien, connues sous le titre *Amour céleste et amour terrestre*, le *Werther* de Goethe, l'*Eroica* de Beethoven. Ce concerto en Mi bémol est l'*Eroica* de Mozart. Il est marqué non seulement par un profond contraste des trois mouvements, d'où naît une unité supérieure, mais encore par un étroit rapport du soliste avec l'orchestre ; de plus, l'orchestre, en soi, y est doué d'une vie plus délicate et plus riche : c'est un orchestre vraiment *symphonique*. Le second mouvement, andantino, en offre un exemple frappant. Il est en ut mineur : c'est le premier mouvement en mineur que renferme un concerto de Mozart et il annonce l'andante en ut mineur de la symphonie concertante pour violon et alto de 1779 ; il est marqué « con sordino » ; les parties de premier et de second violon

présentent la forme d'un canon. Le solo ne se contente pas de doubler le tutti, mais il déroule librement son chant au-dessus de lui ; la puissance mélodique du mouvement tout entier est d'une telle *éloquence* qu'elle tend constamment à se muer en un véritable récitatif. Et, de fait, dans les dernières mesures, jouées sans sourdines, toute cette puissance contenue éclate en libre récitatif. Quant aux deux volets qui encadrent ce mouvement lent, ils répondent bien au contenu de celui-ci. Déjà le soliste et l'orchestre collaborent à édifier le thème ; le soliste mène le jeu avec une souveraineté absolue et majestueuse, mais, pour la première fois, il condescend aussi à *accompagner* par de simples accords un membre de l'orchestre, en l'occurrence le premier hautbois. Quel contraste avec les concertos de Jean-Christien, dans lesquels de simples accords assument parfois le rôle conducteur, cependant que l'orchestre... reste muet, dans lesquels l'idéal du concerto ne dépasse pas la simple conception d'un « solo avec accompagnement » ! L'activité intérieure intense de Mozart au moment où il composait ce concerto engendre sans cesse de nouveaux effets de surprise, tant dans la forme que dans les plus petits détails ; rien, pas même les cadences, n'est laissé au simple hasard. Le plus grand effet de surprise est celui produit, dans le presto finale, par un authentique menuet en La bémol à quatre variations, intercalé au milieu de l'éclatante virtuosité du rondo en question. Mais il ne s'agit point ici d'une échappée dans le ton « populaire » telle qu'en offrent les concertos pour violon. Ce menuet est grave, élégant, chevaleresque, expressif ; tout cela à la fois ; la profonde émotion qui vibre dans l'andantino se prolonge et cherche à retrouver son équilibre. Jamais la moindre recherche de virtuosité ; et pourtant, même au point de vue technique, ce concerto offre de plus grandes difficultés que ses devanciers. On aimerait être mieux informé sur cette demoiselle « Jenomy », qui a été l'inspiratrice d'une telle œuvre et que Mozart a peut-être revue à Paris ; mais elle demeure, pour l'instant, un être de légende.

Cependant Mozart n'éprouve pas, à Paris, le besoin d'écrire de nouveau concerto pour piano ; et, pour Mannheim également, pour les deux séjours qu'il y fait avant de

se rendre à Paris et sur le chemin du retour, son répertoire existant lui suffit. Mais l'intérêt qu'il porte à la *Sinfonia concertante*, la grande œuvre qu'il compose pour les quatre musiciens de Mannheim, le concerto pour flûte et harpe qu'il écrit à l'intention du duc de Guines et de sa fille, la grandiose ébauche du double concerto pour piano et violon — tous ces travaux ont pourtant porté fruit. Une fois de retour, Mozart compose, à l'intention de Nannerl et à la sienne propre, le concerto pour deux pianos en Mi bémol (K. 365). Celui-ci fait pendant à la fois à la symphonie concertante dans le même ton (K. 364), légèrement postérieure et qu'il n'arrive pas à égaler entièrement, et à la sonate en Ré pour deux pianos (K. 448), écrite à Vienne en 1781, œuvre unique et inégalable, elle aussi. Une rivalité brillante règne entre les deux partenaires, et l'orchestre, avec son entrée majestueuse, se mêle activement aussi à ce dialogue passionné ; un appel de cor, soulignant la cadence d'un thème secondaire, s'impose notamment avec force à notre mémoire :

Ex 70 a 2



Mais il ne s'agit point seulement d'une rivalité brillante. A côté de passages où, dirions-nous volontiers, les éléments « mécaniques » s'épanouissent avec ravissement, celui-ci, par exemple :

Ex 71

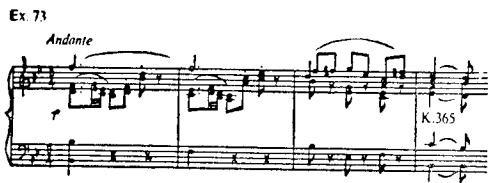


l'atmosphère s'assombrit curieusement lors de la récapitulation; l'andante, de caractère pastoral, est parfois aussi empreint d'une nostalgie qui, par endroits, s'exprime même avec une intensité inaccoutumée; et il n'est pas jusqu'au rondo, simplement enjoué, dont la partie centrale en ut mineur ne traverse aussi des régions au climat périlleux et inquiétant; ou encore des régions dominées par la gravité du contrepoint. Mais, en fait, le péril n'est pas si grand, ainsi qu'en témoigne un emprunt de Mozart à lui-même : il a en effet placé plus tard un de ces passages en ut mineur dans la bouche de son Papageno, au moment même où la poltronnerie comique de celui-ci atteint son comble. Mais, au total, le concerto est une œuvre heureuse, sereine, d'une richesse d'invention débordante, plein d'une joie qui trouve en elle-même sa source — et il montre bien le peu de rapport qu'il y a entre le mystère de la création et les événements biographiques, puisqu'il a été composé après les déceptions les plus amères que Mozart ait connues de toute sa vie. Plus tard, au cours des premières années viennoises, il l'a encore joué plusieurs fois avec M^{lle} Aurnhammer en donnant plus d'éclat à l'orchestration du premier et du dernier mouvement par l'adjonction de clarinettes, de trompettes et de timbales. Mais nous ne le connaissons que dans la version salzbourgeoise, plus sobre, et dont seul le rondo met en œuvre des ressources plus importantes de l'orchestre. Il me semble que ce caractère plus simple, du moins quant au rapport entre soliste et orchestre, de la version salzbourgeoise du concerto pour deux pianos nous apporte l'écho d'une découverte d'ordre musical faite à Paris par Mozart pendant l'été de 1778 : celle des six concertos pour piano op. 3 de Johann-Samuel Schröter : « ... écrivez-moi donc si vous avez à Salzbourg les concertos de Schröter ? et les sonates de Hüllmandel ?... Je voudrais les acheter et vous les envoyer : les deux œuvres sont très belles... » Voilà un jugement de poids, dans la bouche de Mozart. Qui était donc ce Johann-Samuel Schröter ? C'était le fils d'un musicien de Saxe qui, après avoir été hautboïste à Varsovie, cherchait, vers 1763, à se caser, lui et sa famille, composée de quatre enfants, dans sa patrie d'origine. Pour sa fille Corona, alors âgée d'une douzaine d'années, il trouva vite un emploi, et

point n'est besoin de présenter plus amplement Corona Schröter qui, plus tard, à Weimar, devait notamment enflammer le cœur de Goethe. Johann-Samuel, qui devait être un peu plus âgé que Corona, développa, quant à lui, ses talents de virtuose et se rendit en 1772 à Londres, où il se produisit d'abord aux concerts Bach-Abel et où Jean-Chrétien Bach le prit sous sa protection, comme Mozart six ou sept ans plus tôt. Il succéda également à Jean-Chrétien, en 1782, en qualité de maître de musique de la reine et mourut jeune, comme Mozart, le 2 novembre 1788. Il cessa du reste très tôt de se produire en public, cette condition étant mise à son mariage avec une de ses élèves, jeune fille riche et de bonne famille. Cette dame devait encore, par la suite, jouer un rôle romanesque dans la vie de Haydn, lors du premier séjour de celui-ci à Londres : à la suite des leçons qu'elle prenait avec lui, elle s'éprit de sa vertéueillesse et Haydn, lui non plus, ne semble pas avoir été tout à fait indifférent à ses charmes; du moins a-t-il recopié fort proprement toutes les lettres d'amour qu'elle lui adressait. Or il est certain que, techniquement, Mozart n'avait rien à apprendre de Schröter. Les concertos qui forment l'op. 3 en question, soli avec simple accompagnement de deux malheureux violons et d'une basse, sont d'une extrême simplicité structurale, tout comme les concertos de Jean-Chrétien, et même d'un caractère plus primitif et plus léger encore. Mais leur grâce et leur simplicité mélodique sont extrêmes. Or croit parfois entendre Mozart lui-même et il me semble qu'il existe une relation immédiate entre le *larghetto* de l'op. III, n° 6 de Schröter :



et l'andante de notre concerto pour deux pianos :



D'autre part Mozart a écrit quelques cadences pour les concertos de Schröter, preuve qu'il les jouait lui-même ou tout au moins qu'il les faisait jouer à ses élèves. Et il est encore un autre trait — et l'un de ses traits les plus profonds — dont Mozart semble avoir puisé l'inspiration dans l'op. 3 de Schröter. Ce dernier écrivait ses concertos pour piano à sa propre intention, mais également à celle de belles dilettantes de la société britannique; aussi renonçait-il à introduire dans le premier mouvement tout développement, tout conflit entre le solo et le tutti. Il les remplaçait par un solo de caractère libre, complètement athématique, ramenant à la reprise; et le plus souvent, d'ailleurs, d'une grande beauté, voire d'une séduction irrésistible. Cette particularité a fait une profonde impression sur Mozart, qui l'imita. Seulement ce n'est pas dans le premier mouvement de ses quatuors, trios ou concertos pour piano, œuvre dans lesquelles un maître aussi grand et aussi sérieux que lui ne saurait omettre le développement, mais dans leur finale. Autre exemple de cette science suprême de son art et du sens de l'effet que possédait Mozart et que nous signalons à maintes reprises dans ce livre.

Et l'on a l'impression que Mozart, en écrivant, à l'automne de 1782 et au début de 1783, ses trois premiers concertos pour piano viennois, avait encore en tête l'idéal plaisant que Schröter concevait du genre. Ou encore que, connaissant son public, il voulait le captiver par un style plaisant et non le heurter de front par une singularité excessive. Il songeait dès l'abord à leur publication, et même à leur publication à Paris, où il avait eu la révélation des concertos de Schröter et où il était en droit d'espérer un succès particulièrement grand. Il commence, en janvier

1783, par en proposer la copie à Vienne, au prix de souscription de quatre ducats; mais, dès le 26 avril, il les offre à l'éditeur J. G. Sieber, en indiquant qu'il s'agit là d'œuvres admettant aussi bien l'accompagnement d'un orchestre comportant hautbois et cors que d'un simple ensemble de cordes : — Artaria, ajoute-t-il, veut les graver, mais lui, Mozart, donne la préférence à Sieber. Ce dernier ne voulut-il pas payer les trente louis d'or exigés par Mozart, ou bien n'a-t-il pas répondu du tout à cette offre? Toujours est-il que c'est quand même chez Artaria que parurent deux ans plus tard, en mars 1785, les trois concertos en question, réunis sous le n° d'op. IV.

Le double mode d'exécution possible dont Mozart convient lui-même à propos desdits concertos, à savoir avec l'accompagnement de l'orchestre complet, comprenant hautbois et cors (trompettes et timbales, même, dans le troisième, en Ut) ou du simple quatuor à cordes, suffit à montrer à lui seul qu'il ne peut s'agir ici de « grands » concertos. Les instruments à vent n'y jouent pas un rôle essentiel, ils n'apportent rien que les cordes n'expriment déjà entièrement; leur unique fonction est de donner de la couleur à l'ensemble ou d'en accentuer le rythme. Et un pianiste peut fort bien considérer ces trois concertos comme de la musique « de chambre » et les jouer avec le simple accompagnement d'un quatuor à cordes. Nul ne les a mieux caractérisés que Mozart lui-même (28 décembre 1782) dans un passage déjà cité p. 149. Quel esthéticien naïf et profond à la fois que ce Mozart! Quelle probité artistique, sous cette esthétique : se donner soi-même du mal, afin de faciliter la tâche de l'auditeur dilettante! Le mal que s'est donné Mozart, un second rondo (K. 386) destiné au premier des trois concertos, celui en La majeur (K. 414), est là pour nous le prouver; l'ébauche qu'il nous a laissée de ce rondo est si poussée qu'il est facile de la compléter; et encore, s'il ne nous en a laissé qu'une ébauche, est-ce sans doute seulement parce qu'il reprend quelques tournures mélodiques du premier mouvement. Aussi bien cette composition nous apparaît-elle, par la grâce qui l'empreint, au moins égale, voire supérieure au rondo primitif que Mozart, en définitive, a maintenu. Le mouvement le plus profond et le plus riche

de ce gracieux concerto est l'andante, avec la résolution toute schubertienne de sa cadence :



et avec le romantisme qu'un murmure de tierces confère à l'accompagnement. On est tenté d'admettre que ce concerto a été composé *après* celui en Fa (K. 413) dont les trois mouvements ne visent qu'à plaire et dans lequel seule l'écriture contrapuntique délicate du rondo — tempo di menuetto — offre un intérêt particulier pour les « connaisseurs » ; la mesure ternaire du mouvement initial aussi, il est vrai, chose fort insolite pour un premier mouvement. Mozart, manifestement, a voulu nous donner là trois types de concerto très différents ; contrastant par leur tonalité, mais typiques, chacun, de leur tonalité propre ; — c'est ainsi que, si le premier est plutôt naïf et pastoral, le second plutôt empreint d'une « langueur » poétique, le dernier, en Ut majeur, semble, avec ses trompettes et ses timbales, le plus brillant et le plus conventionnel des trois, mais il est également rempli d'originalités et de finesses. Mozart voulait primitivement en écrire le second mouvement en ut mineur, mais il eut tôt fait de remarquer que cette tonalité produirait un effet bien trop grave pour le caractère des œuvres en question, et il composa alors l'un des mouvements lents les moins ambitieux qu'il ait jamais écrits. En revanche, il introduit dans le finale, où apparaissent déjà des motifs en 6/8 que nous retrouverons dans la bouche de Papageno, un épisode en ut mineur qui, dans ce cadre et sous une ornementation exagérée, acquiert un caractère de lamentation presque comique. Le principe de l'« effet de surprise » est poussé à un point tel, dans ce finale, que celui-ci tourne presque au capriccio.

En tout cas, Mozart avait trouvé ce qui plaisait aux

Viennois. On lit en effet dans un compte rendu du *Magazin der Musik* de Cramer en date du 22 mars 1783 (I, 578) :

« Aujourd'hui, le célèbre chevalier Mozart a donné à son profit, au National-Theater, une académie musicale au cours de laquelle ont été exécutés des morceaux de sa composition, fort appréciée d'ailleurs. Une assistance considérable honorait l'académie de sa présence et les *deux nouveaux concertos* et autres fantaisies que Mr. Mozart a joués au forte piano ont reçu l'accueil le plus chaleureux. Notre souverain qui, contre son habitude, a honoré de sa présence toute l'académie, et le public tout entier leur ont fait un succès d'une unanimité sans exemple ici. On estime la recette totale de l'académie à 1 600 florins. »

Quels sont, parmi les trois, les deux concertos joués par Mozart ? Nous l'ignorons.

Le 9 février 1784, Mozart commence à inscrire dans une sorte de calepin — le recueil en question est en effet peut-être un peu grand pour un véritable carnet — composé de vingt-quatre feuillets, la liste de toutes ses œuvres achevées en mentionnant leur date de composition, le genre auquel elles appartiennent et en notant sur deux portées les mesures initiales. Il a continué à tenir ce répertoire jusqu'à quelques semaines de sa mort, remplissant cinquante-huit pages, en laissant vierges vingt-neuf. La première œuvre qu'il y inscrit est un concerto pour piano en Mi bémol (K. 449), avec accompagnement de cordes, plus hautbois et cors *ad libitum*. Le fait que Mozart ait laissé la participation ou l'omission des vents à la liberté des interprètes semble rattacher encore ce concerto au groupe des trois concertos de 1782-83 ; mais ce n'est qu'apparence. Mozart a dédié l'œuvre à son élève Barbara Ployer, fille d'un compatriote établi à Vienne, et sa seule intention était, manifestement, de ne pas priver la jeune fille de la possibilité de jouer aussi ce concerto dans le cadre d'un salon, avec le concours d'un ensemble réduit. En réalité, bien que les vents semblent peu mis à contribution, il n'est guère possible de les omettre ; et en réalité ce concerto ne constitue pas une suite aux concertos de Salzbourg et aux trois premiers concertos écrits à Vienne, mais il marque un commencement : le commencement d'une nouvelle série qui, de ce 9 février

1784 au 4 décembre 1786, ne comprend pas moins de douze grands concertos — le sommet de la production instrumentale de Mozart. Seuls deux attardés succèdent encore à cette série : le concerto du Couronnement, en Ré, et le dernier de tous, celui en Si bémol, écrit en janvier de cette année dont Mozart ne devait pas voir la fin.

Immédiatement après ce concerto, Mozart en a composé deux autres, celui en Si bémol (K. 450) et celui en Ré (K. 451), qu'il a fait suivre eux-mêmes, après le quintette avec piano (K. 452), d'un autre encore (K. 453) — prodige d'énergie productrice qui ne le cède en rien à celui que constituent les trois symphonies de 1788. Car toutes les œuvres en question sont aussi différentes entre elles qu'il est possible. C'est du reste l'avis qu'il exprime lui-même brièvement dans un passage, fort instructif, d'une lettre à son père (26 mai 1784). Faisant allusion aux deux concertos en Si bémol et en Ré, il poursuit : « ... je ne suis pas en mesure de faire un choix entre ces deux concertos... Je les tiens tous deux pour des concertos qui vous mettent en nage... Cependant, en fait de difficulté, celui en Si bémol a le pas sur celui en Ré. — Au surplus, je suis très curieux de savoir lequel des trois, en Si bémol, en Ré et en Sol, vous plaît le mieux, à vous et à ma sœur. — Celui en Mi bémol n'est pas du tout du même genre... C'est un concerto d'un type tout particulier, et écrit plutôt pour un petit que pour un grand orchestre... Il ne s'agit donc ici que des trois grands concertos. »

C'est vraiment un concerto « d'un type tout particulier ». Mozart n'en a composé de semblable ni avant, ni après. Et pourtant il existe un rapport entre le finale de cette œuvre et celui que Mozart avait primitivement écrit pour son premier concerto (K. 175). Dans l'intervalle se place la crise « contrapuntique » que Mozart a traversée ; aussi écrit-il un finale qu'anime d'un bout à l'autre l'esprit du contrepoint :

Ex 75
Allegro ma non troppo



Mais ce contrepoint dont, onze ou douze ans auparavant, Mozart faisait encore un peu étalage, il jaillit maintenant spontanément, il est devenu son idiome naturel, l'expression d'une maîtrise éminente, le résultat d'une fusion des styles absolument prodigieuse ; il témoigne d'une diversité et d'une unité thématiques, d'une génialité de forme qui respirent un enthousiasme créateur sans égal. Le premier mouvement, lui aussi, tient une place assez singulière dans l'œuvre de Mozart : il exprime une inquiétude qu'une continuelle invention de motifs contrastés ne cesse de traduire ; lui aussi est à 3/4 et nous dirions volontiers qu'il cherche à exprimer dans la tonalité de Mi bémol majeur ce qu'exprimera réellement, dans la même mesure, l'un des mouvements d'un concerto ultérieur, celui en ut mineur (K. 491). Cette inquiétude renforce une tendance ancienne, dans la langue de Mozart : celle au chromatisme ; tant dans la mélodie que dans l'harmonie. Une expérience intime profonde, dont nous ignorons totalement sur quoi elle repose, s'exprime dans l'alternance relativement rapide des valeurs dynamiques, dans la subtilité et aussi la hardiesse plus grandes du chromatisme, dans l'accroissement — dissimulé, sans doute, mais parfaitement démontrable — de l'unité thématique... bref dans une nouvelle manière de sentir. En outre — et c'est ce dont témoigne encore, précisément, le mouvement lent, andantino — Mozart semble *simplifier* son style, éviter toujours davantage le pathos ou la sentimentalité. Détail caractéristique, et qu'il souligne lui-même : aucun de ces concertos ne comporte d'adagio. L'auditeur superficiel doit y trouver son agrément, sans s'apercevoir des sentiments profonds qui les animent.

Dans les deux concertos suivants, œuvres jumelles, celui en Si bémol (K. 450) et celui en Ré (K. 451), Mozart reprend des sentiers plus battus. *Grand* orchestre, dans le second, même, trompettes et timbales et, dans le finale du premier, la flûte, dont c'est la première apparition dans un finale. Et les instruments à vent sont ici essentiels, aussi bien comme solistes qu'en bloc. L'orchestre est proprement symphonique, composé lui-même de deux groupes qui dialoguent ; d'où, tout naturellement, le caractère plus brillant de la

partie de piano, elle aussi. Et l'on ne sait s'il faut appeler ces œuvres, particulièrement la seconde, concertos pour piano avec orchestre obligé, ou symphonies avec solo de piano obligé. Ces deux concertos sont, au suprême degré, à la fois brillants et personnels. Mozart veut *conquérir* son public, mais sans faire lui-même la moindre concession. Le concerto en Si bémol majeur est d'allure tout à fait régulière : même la libre improvisation « in tempo » — Mozart appelle ce genre de morceau « entrée » — qui, dans le premier mouvement, précède l'entrée du thème au solo, n'a rien d'insolite. Le second mouvement se compose de simples variations sur un lied tout simple, répartissant les répétitions entre le solo et l'orchestre, avec une conclusion libre ; quant au finale, c'est une « chasse ». Le concerto en Ré majeur, lui, semble n'être autre chose qu'un pas redoublé d'une vaillance héroïque, avec, pour andante, un rondo en forme de lied et, pour finale, un rondo à la Joseph Haydn. Tout y semble familier et populaire ; mais chaque mesure nous apporte quelque détail anormal, un pétilllement extraordinaire d'esprit et de talent, un trait de finesse inattendu — tel le *piano* que l'on trouve dans la récapitulation du premier mouvement, de caractère triomphal et pourtant passionné, ou bien la gradation contrapuntique qui marque la fin du second, ou encore la profonde gravité qui empreint le développement du rondo. Le XIX^e siècle, en n'admettant plus de cadre fixe, de forme traditionnelle, a peu à peu perdu le sens de ces sortes de nuances ; mais, parmi le public de Mozart, il se trouvait des gens pour apprécier toute la finesse de ces *anomalies*. Et c'est bien le propre de ces concertos d'être, selon l'expression même de Mozart, « écrits pour toutes les sortes d'oreilles, sauf les longues ». Soit dit en passant : l'une des auditrices douées des meilleures oreilles était Marianne, la sœur de Mozart. Un passage de l'andante du concerto en Ré majeur lui ayant semblé d'une aridité excessive, Mozart lui donna raison et lui promit dans une lettre du 9 (et 12) juin 1784, de lui en envoyer une variante agrémentée de cadences. Celle-ci existe encore... et elle nous prouve que Mozart était loin de jouer toujours sa partie de soliste telle qu'elle nous est parvenue. Nous reviendrons sur ce

problème à propos du second concerto du Couronnement.

Mozart a couronné la série des concertos pour piano composés au cours de cet étonnant hiver de 1784 par un concerto en Sol (K. 453) destiné, une fois encore, à son élève Babette Ployer : « per la Signora Barbara Ployer » porte l'autographe. Le 10 juin, écrit-il à son père, il y aura chez M. l'agent Ployer, à Döbling, à la campagne, une « académie », c'est-à-dire un concert « au cours duquel M^{lle} Babette jouera son nouveau concerto en Sol... moi le quintette [K. 452 ... et tous les deux la grande sonate à deux pianos... » Le concerto en question est, lui aussi, d'un type tout particulier. Il est de caractère plus intime que les trois qui le précèdent ; il mêle de façon encore plus étroite le solo et l'orchestre ; écrit dans une tonalité aimable, il est plein de sourires étouffés et de larmes secrètes : les mots sont impuissants à décrire ce chatolement continu du sentiment dans le premier mouvement et la ferveur passionnée du second. Il ne faut d'ailleurs voir qu'un signe tout extérieur de ce caractère passionné dans le fait que ce mouvement en Ut majeur s'égare jusque dans la tonalité de Sol dièse majeur. Le finale est formé de variations sur un thème des plus naïfs, évoquant le chant d'un oiseau, ou encore celui de Papageno, et suivies d'une majestueuse conclusion polyphonique. Et c'est à juste titre que M. Girdlestone a fait remarquer que cette œuvre de Mozart a fourni son point de départ au plus éthéré des concertos de Beethoven, en Sol majeur lui aussi : mais Beethoven, qui était incapable de naïveté, écrit une musique violente et robuste en comparaison des demi-teintes de cette œuvre unique et qui, même dans la production de Mozart, n'a pas son égale.

L'année 1784 a encore produit deux concertos — œuvres fort différentes, cette fois encore, de celles qui les précèdent et l'une de l'autre. Le premier de ces concertos, de nouveau en Si bémol (K. 456), achevé après un grave refroidissement contracté par Mozart à la première du *Re Teodoro* de Casti et Paisiello, se distingue déjà, lui aussi, par le fait même que Mozart ne l'a écrit ni à sa propre intention ni à celle d'une élève aussi douée et aussi proche de lui que Babette Ployer, mais pour une autre virtuose de Vienne, Marie-Thérèse

Paradies. Du reste, s'il avait écrit pour lui ou pour Babette Plover, il n'aurait certainement pas choisi encore la tonalité de Si bémol majeur. Marie-Thérèse Paradies, alors âgée de vingt-cinq ans et aveugle depuis l'enfance, était la fille d'un conseiller au gouvernement originaire de Basse-Autriche et la filleule de l'impératrice. Elle avait pour professeur de musique Léopold Kozeluch dont, selon Gerber, elle était capable de jouer « plus de 60 concertos pour piano avec la plus grande exactitude et l'expression la plus délicate, dans un style parfaitement digne de son maître ». Nous avons là une preuve de l'indépendance d'esprit — ou de l'indifférence — de Mozart dans le fait qu'il écrivit un nouveau concerto pour l'élève d'un ennemi mortel et, qui plus est, pour qu'elle le jouât à Paris, but d'une tournée qu'elle entreprit précisément à l'automne de 1784. Car, de toute évidence, les soixante concertos de Kozeluch étaient insuffisants pour Paris. Kozeluch était — nous donnons de nouveau la parole à Gerber — « sans conteste et à juste titre celui de nos compositeurs actuellement vivants qui jouit le plus de la faveur générale de la jeune génération aussi bien que de l'ancienne. Ses œuvres sont pleines d'entrain et de grâce et elles unissent la mélodie la plus noble à l'harmonie la plus pure et à l'ordonnance la plus plaisante sous le rapport du rythme et de la modulation. » Or, Mozart avait beau détester les Parisiens, il leur a cependant supposé de plus hautes exigences. Aussi opère-t-il un certain retour à Schöber, Jean-Christien Bach et Schröter. Sans doute le rapport entre le solo et l'orchestre est-il purement mozartien, lui appartient-il bien en exclusivité, est-il même plus étroit encore qu'auparavant, mais le solo a un caractère différent, plus « féminin », plus sensuel que dans les concertos précédents, et ce chatolement de l'expression, si typique du second concerto dédié à Babette Plover, est presque entièrement évité ici ; de même qu'est évitée toute échappée vers des tonalités éloignées. Le finale, il est vrai, en contient une, en si mineur, soulignée encore par la combinaison de la mesure à 6/8 et de celle à 2/4 ; mais ce sont là des éléments pseudo-dramatiques que l'on rencontre aussi chez Schröter : les Parisiens en étaient friands. Le mouvement lent est composé de variations avec coda en sol mineur, dont le

caractère larmoyant — bien dans le goût français — annonce déjà dans une certaine mesure la « petite épingle » de Barberine, dans les *Noces*. Chaque mesure nous séduit par la magie des sonorités ; mais nulle part nous ne trouvons ces « effets de surprise », grands ou petits, qui caractérisent les grands concertos.

Quant au dernier concerto de 1784, celui en Fa (K. 459), achevé le 11 décembre, Mozart, cette fois, l'a de nouveau écrit à sa propre intention. Il est marqué par une gradation : chacun des deux derniers mouvements est plus beau que celui qui le précède ; au point qu'on est tenté de prononcer à son propos le terme de « concerto final ». Le premier mouvement, tout entier bâti sur un rythme de marche, témoigne, plus qu'aucun autre concerto de Mozart, de l'influence des concertos pour violon de G. B. Viotti. Nous savons (voir ci-dessus pp. 358-359) que Mozart a composé un mouvement lent destiné à remplacer celui d'un concerto de Viotti, le seizième, et il est peu probable que cette circonstance ait marqué son premier contact avec les œuvres du grand violoniste piémontais qui, pour citer Gerber, était « célèbre depuis 1783 » et avait déjà parcouru tout le continent. Or l'élément qui, chez Viotti, caractérise de façon typique le premier mouvement d'un concerto, c'est justement cette « marche idéale » ; et, parmi ses vingt-neuf concertos, il n'en est autant dire point qui ne porte tous les caractères d'une telle marche : le tempo ferme, les rythmes pointés, l'allure militaire. Le sérieux de nombre d'entre eux doit, lui aussi, avoir fait impression sur Mozart : ainsi l'un des premiers concertos de Viotti, le sixième, publié vers 1782 ou 1783, est en ré mineur. Sans doute l'élément militaire, même antérieurement à cette date, n'était-il pas absent des concertos de Mozart ; mais jamais il ne l'a souligné de façon aussi nette que dans ce mouvement, où des motifs tels que :

Ex 76



Ex 77



ou :

reviennent presque à chaque instant. Une détermination joyeuse, tel est le caractère de ce mouvement. Il ne constitue, il est vrai, qu'une sorte de solennelle introduction à l'allegretto en Ut — et non point, comme on pourrait s'y attendre, en Si bémol — dont le caractère rêveur plein de grâce et parfois de mélancolie fait penser à une version instrumentale ou à une projection, dans l'univers infini de la musique instrumentale, de tous les sentiments qui s'exhaleront, plus tard, dans l'air de Suzanne « Deh vieni, non tardar ». Quant au dernier mouvement, il est hanté de tous les esprits soumis à Ariel, auxquels se mêlent parfois aussi Colombine, Arlequin et Papageno. C'est de l'opéra bouffe transposé sur le plan instrumental, mais aussi, outre cela, un jeu auquel Mozart se livre, en maître, sur le « style savant », opérant la fusion de l'homophonie et de la polyphonie... et l'un des rares exemples où Mozart fait un emploi burlesque du contrepunt. Ce finale est marqué par quelques-uns des rythmes que l'on retrouvera, exactement identiques, dans la pantomime (K. 446) composée pour le carnaval de 1783. — Il est curieux de noter une allusion à Viotti, faite un jour par Brahms (en 1878), à propos, précisément, des concertos de Mozart : « Le fait que les gens en général ne comprennent *pas* et n'ont *pas* d'égard pour les meilleures choses, telles que les concertos de Mozart et le concerto en la mineur de Viotti, — voilà ce qui nous permet, à nous autres, de vivre et de connaître la gloire. » Et il faut espérer que Richard Wagner n'a pas rangé un mouvement comme celui-là sous ce titre d'« *allegro absolu* », qu'il distingue de l'« *allegro beethovenien* », lorsqu'il écrivait (« De l'art de diriger », *Œuvres complètes*, VIII³, 288) : « Un signe de plus que c'est bien du genre naïf que relève cet *allegro absolu* de Mozart, c'est, au point de vue de la dynamique, la simple alternance de *forte* et de *piano* et, au point de vue de la forme et de la structure, la succession, sans ordre ni choix, de formules rythmo-mélodiques parfaitement immuables, appropriées, les unes à l'exécution *piano*, les autres à l'exécution *forte*, et dans la mise en œuvre desquelles le maître déploie un sans-gêne plus que surprenant (par exemple dans le perpétuel emploi des mêmes fausses-cadences). Tout cela pourtant s'explique, de même

que la parfaite insouciance avec laquelle sont employées des tournures de phrases tout à fait banales, par le caractère même de cet *allegro*, dont l'objet n'est nullement de nous captiver par la cantilène, mais bien plutôt de nous jeter dans une sorte d'ivresse par un mouvement effréné... » Pauvre « maître » ! Il semble que cette « subtile » analyse de Wagner vise plutôt les ouvertures de Mozart — mais cela n'a guère d'importance. Car elle ne s'applique pas non plus aux ouvertures. Et l'on pourrait dire, au contraire, que nul musicien ne s'est, moins que Mozart, servi de formules, que nul ne les a davantage converties en *expression* — mais il est vrai que ce n'était pas l'expression au sens où l'entendait le XIX^e siècle romantique. En fait d'histoire musicale, c'est dans une étude de G. W. Fink, l'éminent éditeur de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que Wagner puisait ses connaissances, mais l'ouvrage en question ne pouvait, il est vrai, lui apprendre que cette « simple alternance de *forte* et de *piano* », c'est en toute connaissance de cause que Mozart la préférait aux faciles crescendi dont abusaient les compositeurs de l'École de Mannheim.

Mozart a joué ce concerto, en plus de celui dit « du Couronnement » (K. 537), à l'occasion des fêtes du couronnement de Léopold II à Francfort-sur-le-Main, le 15 octobre 1790 ; l'orchestre comportait trompettes et timbales, mais celles-ci n'y furent pas ajoutées à cette occasion, elles figuraient déjà sur la partition originale. Les parties en sont perdues, mais on devrait les reconstituer, en usant de circonspection, pour le premier et le dernier mouvement : elles sont absolument indispensables au premier pour lui donner son éclat « militaire » et leur présence ne pourrait que renforcer encore l'humour du finale.

Nulle œuvre ne forme avec celle-là un contraste plus vif que le concerto suivant, composé le 10 février 1785, soit à peine huit ou neuf semaines plus tard. C'est le concerto en ré mineur (K. 466), le premier de tous les concertos pour piano de Mozart écrit en mineur et celui qui a été le plus familier au XIX^e siècle ; — on pourrait même dire le seul qui lui ait été familier. Ce qui caractérise fort bien le XIX^e siècle. Celui-ci, assurément, ne comprenait pas l'humour sublime du concerto en Fa majeur ; mais ce qui distingue le concerto en

ré mineur entre tous les concertos pour piano de Mozart : la passion, le pathétique, le caractère dramatique, cela, il le comprenait. Ce concerto a permis d'attacher au nom de Mozart l'étiquette de « devancier de Beethoven » et, de fait, ce n'est point l'effet d'un hasard si Beethoven, précisément, a écrit des cadences pour le premier et le troisième mouvement dudit concerto ; celle du premier est absolument magnifique, mozartienne et beethovénienne à la fois, celle du troisième est un peu plus faible. Pour la première fois le solo et le tutti s'affrontent, dans l'allegro, avec une rigueur absolue ; c'est un dualisme sans merci entre la puissance anonyme et menaçante de l'orchestre et la plainte émouvante du soliste ; et il suffit de noter que jamais l'orchestre ne reprend le premier thème du solo, consistant en un « recitativo in tempo », ou la seconde moitié du second thème. La rigueur du conflit exclut toute possibilité d'entente ; et cette rigueur ne fait que s'accroître encore dans le développement. La reprise, elle non plus, n'y apporte point de solution — et lorsque le mouvement s'achève, sur un pianissimo, on a le sentiment que cette trêve intervenant entre les furies est uniquement due à leur lassitude, mais que celles-ci grondent toujours, prêtes à tout instant à se déchaîner de nouveau. Et elles recommencent en effet à se déchaîner : dans la partie centrale (en sol mineur) de la « romance », empreinte par ailleurs, en son début et en sa conclusion, d'un apaisement si céleste. Jamais Mozart n'a réuni, en une même œuvre, contrastes plus violents ; tant entre les trois mouvements qu'à l'intérieur de chacun : le choix même de la tonalité dans laquelle il a écrit l'andante est caractéristique : ce n'est ni Fa majeur ni Ré majeur, mais la sous-dominante du ton majeur correspondant ; et il fera de même, plus tard, dans la symphonie en sol mineur. Quant au finale, nous y retrouvons une passion et un caractère dramatique affinés et accentués par le chromatisme, et qu'annonce déjà le départ fulgurant, comparable à celui d'une fusée, du thème principal. Mais, cette fois, Mozart veut surmonter en souriant son pessimisme, sa désolation. Après la cadence il module en majeur, et cette coda est d'un charme irrésistible, son apparition nous émeut comme un trait de lumière et en même temps elle

marque aussi un certain retour au style mondain — c'est le geste d'un grand seigneur qui veut laisser ses hôtes sur une bonne impression ; mais nullement l'optimisme naïf ou grandiose d'un Haydn ou d'un Beethoven.

On ne peut pas dire que Mozart, dans le concerto en Ut écrit immédiatement après cette œuvre de passion (K. 467, du 9 mars 1785), ait effectué un retour à la « normale » : normale, classicisme, au sens habituel du mot, ce sont là des notions qui ne nous permettent guère de juger la musique de Mozart, et surtout le Mozart des années viennoises. Ce à quoi Mozart accomplit un *retour*, c'est à la fièvre, à la triomphale affirmation de sa propre personnalité, symbolisée, cette fois encore, en une marche idéale débutant par le thème suivant :

EX. 76



— motif qui ne cesse, pour ainsi dire tout au long du premier mouvement, de *guetter* l'occasion de s'affirmer ; symbolisée aussi par les fanfares des instruments à vent ; de même que par un thème secondaire d'une extrême simplicité, de cette simplicité dont sont seuls capables les grands génies, doués de cette naïveté *seconde* qui constitue la suprême conquête de l'expérience sur le plan artistique et sur le plan humain. De plus : Mozart, délaissant l'expression dramatique dialoguée, marque un retour vers la forme *symphonique*. Jamais encore il n'avait opposé au motif principal un *contre-chant* plus majestueux que celui des mesures 13 à 20, confiées au tutti — et il faut citer le passage en entier et dans toutes ses parties, pour en bien faire ressortir l'importance (*cf. p. suiv.*). Le concerto tout entier, mais en particulier le développement, avec ses modulations qui nous font passer des ténèbres à la clarté, est l'un des plus beaux exemples de l'art avec lequel Mozart fait chatoyer les harmonies, de l'immensité que revêtait, à ses yeux, la tonalité d'Ut majeur. Le finale, de caractère bouffe, ici encore, est entièrement construit sur des harmonies chromatiques, sur des motifs gais, mais sans plus rien, cette fois, du « style savant » ;

Ex 79 Flûtes
Hautbois

f Cors et trompettes
en Ut

Timbales

V 12.

Altos Bassons
Basses

&c. 8'

l'andante, avec ses cordes « en sourdine », le frémissement des triolets, l'accompagnement en pizzicato sous la large cantilène du soliste, fait penser à une aria idéale, libérée de toutes les contingences de la voix humaine. On comprend que Mozart, au cours de ces premières années viennoises, n'ait pas écrit de symphonies : car ces concertos sont réellement des œuvres symphoniques au suprême degré, et

ce n'est qu'une fois que le domaine du concerto lui sera fermé que Mozart devra se consacrer de nouveau à la symphonie proprement dite.

A l'époque où il travaille aux *Nozze di Figaro*, c'est-à-dire pendant l'hiver de 1785-86 et jusqu'au carnaval, Mozart achève encore trois concertos pour piano : en Mi bémol (K. 482), en La (K. 488) et en ut mineur (K. 491). Il semble, d'après les deux premiers, que Mozart ait eu le sentiment d'avoir été trop loin, d'avoir outrepassé les limites du « style mondain » — à moins, simplement, qu'il n'ait senti la faveur du public lui échapper et essayé de la reconquérir en renouant avec des œuvres au succès assuré. C'est surtout le premier des deux concertos en question qui marque un *retour* ; retour à la manière des premiers concertos en Mi bémol, celui pour deux pianos et celui qui porte le numéro 271 du catalogue de Köchel. Leur parenté est évidente et l'on en trouve nettement les signes extérieurs dans l'allegro, dans les motifs confiés aux cors — les vents, parmi lesquels les hautbois sont, pour la première fois, remplacés par les clarinettes, jouent du reste ici un rôle plus important, — ou encore dans le finale, où la « chasse » prend l'allure d'une ronde, avec un épisode en forme de menuet en La bémol, rappelant le finale du concerto K. 271 et annonçant le canon qui marquera le second finale de *Così fan tutte*. Tout, ici, sent une certaine routine — non sur le plan technique, mais sur le plan spirituel. Mais cette remarque ne s'applique qu'aux deux mouvements extrêmes. Le mouvement lent, un andante en ut mineur qui combine le lied et la variation, apporte un élément de violence : on y trouve exprimés, avec une crudité presque excessive, l'affliction, une feinte consolation, le désespoir, la résignation. Mozart exploite le contraste entre les modes mineur et majeur d'une façon toute nouvelle : celle du XIX^e siècle. Et, détail significatif de l'état d'esprit contemporain : les Viennois, au cours d'un concert par souscription donné par Mozart le 23 décembre, furent sensibles à l'ascendant immédiat de ce mouvement au point de le bisser. Mozart lui-même s'en étonne ; et Léopold dit à sa fille (15 janvier 1786) avoir reçu deux semaines auparavant une lettre de Wolfgang l'informant « ... qu'il a composé un nouveau concerto pour piano en Mi

bémol, dont (chose curieuse) il a été obligé de répéter l'andante... »

Dans le concerto en La majeur, Mozart, une fois de plus, a réussi à répondre au goût de son public sans faire lui-même nulle concession. Nulle part ailleurs on ne trouve chez lui de premier mouvement montrant une telle simplicité de structure, une telle « régularité » dans la relation thématique entre le tutti et le solo ; où l'invention thématique soit d'une telle limpidité, même lorsqu'elle se livre à des échappées dans le domaine du contrepoint ou à des singularités d'ordre rythmique. Le ton de La majeur a chez Mozart la richesse de couleurs, la transparence d'un vitrail ; et il y a des rapports entre le premier mouvement de ce concerto et le quintette avec clarinette. Ce n'est point sans raison que les trompettes et les timbales en sont absentes. Ce qui, en revanche, n'y manque point, ce sont les nuances sombres et les accents voilés de la passion, qui échappent au simple dilettante ; le caractère à demi menaçant du ton de fa dièze mineur passe déjà en ce mouvement. Quant à l'andante (Mozart l'intitule par erreur *adagio*), il est tout entier en fa dièze mineur, tonalité que Mozart a, d'ordinaire, évitée. Malgré sa brièveté, c'est l'âme de toute l'œuvre. Il constitue la réplique, en mineur, de l'andante de la symphonie de Prague, jusque dans la « résolution » de tous les éléments polyphoniques en un nouveau style. La passion qui, dans l'andante du concerto précédent, avait atteint un dépouillement presque total, est ici voilée ; mais la résignation est empreinte d'une désolation aussi profonde. Et lorsque Mozart surmonte cette impression, à l'entrée du thème du rondo, il produit véritablement l'effet d'un magicien. On dirait, à l'apparition de ce presto, un souffle d'air frais et un rayon de soleil pénétrant dans une pièce sombre et renfermée. La gaîté de ce flot de mélodie et de rythme que rien, jusqu'à l'idée finale, ne vient interrompre, est irrésistible, mais cette gaîté n'a rien de banal. Tout de même que dans le quatuor avec piano en Mi bémol ou dans le trio avec piano en Si bémol, la clarinette, ici, introduit une de ces mélodies « athématiques » (en Ré) qui semblent symboliser l'équilibre universel et justifient l'ordre universel. Ce concerto suit, mais en sens inverse, le cours d'une autre œuvre en La

majeur : la sonate pour piano et violon K. 526, dans laquelle c'est au larghetto que revient le rôle apaisant et consolateur, alors qu'il est réservé au finale de déchaîner toutes les puissances démoniaques — ce qui prouve combien était large la façon dont Mozart concevait la notion de tonalité.

Cette passion, voilée dans l'andante du concerto en La majeur, elle éclate avec véhémence dans le concerto en ut mineur, achevé le 24 mars 1786 et dont le numéro, dans le catalogue de Köchel (491), précède immédiatement celui des *Noces*. On dirait que Mozart a voulu épuiser ici toutes les ressources d'une tonalité dont, peu auparavant, dans l'andante du concerto en Mi bémol majeur, il avait tiré un effet qu'il ne considérait pas comme entièrement légitime, étant donné qu'il concevait l'art comme la *sublimation* du sentiment. Il existe en outre une mystérieuse parenté entre cette œuvre austère et grandiose et la sérénade pour instruments à vent en ut mineur de 1782. Ce concerto est par rapport aux *Noces* ce qu'est la sérénade par rapport à l'*Enlèvement*, encore que ladite sérénade ait été composée peu de temps après le singspiel. Mais, quant aux *Noces*, elles étaient, elles aussi, autant dire terminées en mars 1786. Dans l'un et l'autre cas Mozart, manifestement, avait besoin de laisser éclater sa passion, de laisser libre cours à ses sentiments sombres et tragiques. Une autre parenté unit également cette œuvre au concerto pour piano en ré mineur, dans lequel la forme mozartienne du concerto prend des accents absolument aussi dramatiques qu'il lui est possible. Ce concerto, lui aussi, est un peu « beethovenien », à telle enseigne que Beethoven l'a admiré et lui a rendu hommage en plusieurs passages de son propre concerto en ut mineur (op. 37). Mais le concerto en ut mineur de Mozart est supérieur à celui en ré mineur. Son écriture n'est point dialoguée, mais symphonique ; le fait qu'il mette en œuvre l'appareil orchestral le plus riche que Mozart ait jamais utilisé dans un concerto (on y trouve, en effet, à la fois hautbois et clarinettes) et que le groupe des vents ou les instruments à vent solistes jouent un rôle plus important que jamais n'en est du reste qu'un témoignage tout extérieur. La passion contenue dans ce concerto est plus profonde ; chaque fois que la tonalité s'affirme — et toutes les

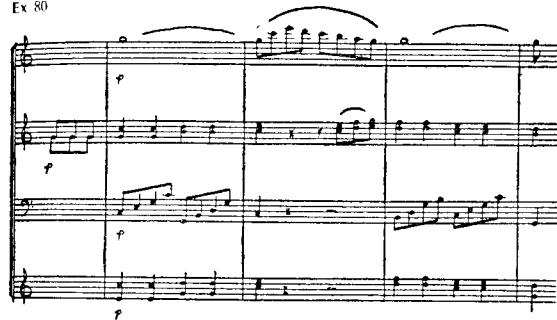
modulations, aussi poussées soient-elles, ne semblent jamais avoir d'autre effet que d'affirmer la tonalité — l'accent de ces affirmations est plus catégorique, plus implacable encore ; quand même on parvient en Mi bémol majeur, c'est par un chemin pénible, plein de détours, au prix d'une lutte acharnée. Toute trace de « marche idéale » a disparu : la mesure est maintenant à 3/4. Toute trace, aussi, de compromis avec le style mondain, comme celui que présentait le finale du concerto en ré mineur : le finale, ici, est un pas redoublé de caractère révolutionnaire, inquiétant, consistant en variations avec des « épisodes » libres (qui ne sont, en fait, rien moins que des épisodes) ; on y trouve bien quelques inflexions plus tendres, d'une paix céleste, mais la conclusion nous fait retrouver les accents implacables du début. On a du mal à imaginer la tête que durent faire les Viennois le jour où Mozart leur joua cette œuvre au cours d'un de ses concerts par souscription, le 7 avril 1786. Peut-être n'ont-ils voulu en retenir que le *larghetto*, tout empreint de la plus grande pureté et de la plus profonde émotion et d'une extrême simplicité d'expression.

Mozart a terminé sa grande période de production dans le domaine concertant par un concerto en Ut majeur (K. 503, du 4 décembre 1786). A cette œuvre succède, immédiatement, la symphonie de Prague, première d'une nouvelle série, illustre en dépit de sa brièveté ; et quelques mois plus tard Mozart entreprend son quintette en Ut majeur, genre dont on peut affirmer qu'il supprime celui du concerto, car les deux concertos pour piano qui verront encore le jour sont, pour ainsi dire, des « hors-d'œuvre » et ne résultent plus d'un besoin de créer absolu.

C'est là une conclusion grandiose. L'œuvre, en effet, s'apparente aussi bien au concerto en Ut majeur K. 467, qu'au concerto en ut mineur qui la précède : elle rappelle le premier par une puissance encore accrue et elle constitue, de la part de Mozart, une affirmation de sa personnalité, réaction nécessaire après la passion désespérée qui s'exprimait dans le second. Ce concerto marque une victoire. Et celle-ci se traduit de la façon la plus simple et la plus péremptoire dans le thème de marche triomphal du premier

mouvement qui, fait caractéristique, apparaît d'abord en mineur et n'a nul besoin du secours d'une exposition « forte » :

Ex 80



La victoire est acquise ; toutes les ombres, toutes les ténèbres ne sont plus que des souvenirs, même dans l'épisode le plus passionné et le plus émouvant du rondo, empreint non d'humour, mais d'assurance et de gravité. Nulle autre œuvre de Mozart ne possède de telles proportions, répondant par leur ampleur à la puissance de l'écriture symphonique et à l'audace extraordinaire des nouveautés harmoniques. Il n'en est point où les rapports entre le soliste et l'orchestre changent d'une façon aussi continuelle et selon un plan moins arrêté. L'adagio — car c'est bien, en fait, un adagio, et rien moins qu'un andante, ainsi que l'indique le titre — ne peut probablement se comparer, pour la majesté de son chant et la vie qui en anime tous les détails, qu'à celui de la symphonie en Ut majeur. Il est vrai que la réalisation matérielle ne répond pas toujours entièrement à la grandeur de la conception : on croit parfois sentir une certaine hâte chez Mozart, et c'est à juste titre que M. Girdlestone a fait remarquer l'indifférence relative apportée par Mozart à la conclusion du rondo, passage crucial dans l'architecture du mouvement et dans lequel Mozart, à l'ordinaire, joue son meilleur atout. Mais quelle importance cela a-t-il, en regard des sommets qu'atteint ce concerto, où la concentration

thématique est poussée à l'extrême, sans nuire pourtant à son extraordinaire envolée !

Pour l'avant-dernier concerto, en Ré majeur (K. 537), écrit quatorze mois plus tard, le 24 février 1788, c'est vraiment avec quelque raison qu'on peut l'appeler un hors-d'œuvre. Il doit son nom de *Concerto du Couronnement* au fait que Mozart l'a joué à Francfort le 15 octobre 1790, ainsi que le concerto K. 459, à l'occasion des fêtes données pour l'accession au trône impérial de Léopold II, et il est vraisemblable que, dès cette date, il a remporté plus de succès que son aîné, beaucoup plus délicat, individuel et difficile. Il fut écrit pour les concerts du carême de 1788 ; nous ignorons si Mozart est parvenu à le jouer à Vienne, mais il l'emporta lors de son voyage à Berlin et le joua à la cour de Dresde en avril 1789. Est-ce à cette occasion ou seulement pour l'exécution de ce concerto à Francfort que les parties de trompettes et de timbales furent ajoutées à la partition ? C'est également là un point qu'il n'est plus possible d'établir. Ce qui est certain, c'est que l'œuvre convenait à merveille à des festivités. Elle est très mozartienne, sans pourtant nous livrer tout, ou même seulement la moitié de Mozart ; elle porte tellement le caractère d'un « Mozartiana » qu'on est tenté de dire que Mozart s'y est pastiché lui-même et qu'il n'y a pas eu grand mal. Elle est brillante et aimable, surtout en son mouvement lent ; très simple, primitive même, quant aux rapports du solo et du tutti ; et son attrait est si immédiat que même le XIX^e siècle l'a toujours ressenti immédiatement : car, à côté du concerto en ré mineur, c'est le concerto de Mozart qui est devenu le plus familier. Cette prédilection met une fois de plus en lumière ce fait curieux que ce sont les œuvres qui ne nous sont pas parvenues sous leur forme absolument authentique qui sont considérées comme particulièrement caractéristiques. Mozart, en effet, a laissé la partie principale de ce concerto à l'état d'ébauche extraordinairement rudimentaire. Or il faut bien dire qu'aucun de ses concertos ne nous permet de savoir très exactement comment il les a exécutés. Quatre seulement furent publiés de son vivant, et si ses autographes témoignent d'une notation minutieuse des parties de l'orchestre, il n'en va pas toujours de même de la

partie du soliste ; — et même il eût été de son intérêt de ne le point noter du tout, pour éviter d'induire en tentation des copistes déloyaux. Quant à lui, il savait bien, pour sa part, ce qu'il devait jouer. Telle qu'elle se présente à nous, la partie du soliste n'est, dans tous les cas, qu'une *indication* de ce que doit être l'exécution réelle ; elle nous invite constamment à lui donner vie. Mais, dans le cas du concerto en Ré majeur qui nous occupe, cette partie se réduit à une maigre esquisse, que Mozart, manifestement, a jointe à la partition à seule fin de se rafraîchir la mémoire ; elle se compose le plus souvent d'une simple ligne, seuls les passages de caractère plus particulièrement polyphonique étant parfois réalisés aux deux mains. Contentons-nous de dire que seul l'accompagnement du thème du rondo se présente à nous dans la version authentique de Mozart. De qui est la version de la partie principale que tous les pianistes acceptent sans broncher ? De J. André, je suppose, lequel a publié en 1794 la première édition du concerto en parties séparées. Cette version est le plus généralement fort simple, sans constituer vraiment un affront au génie de Mozart, mais parfois aussi d'une grande gaucherie, par exemple dans l'accompagnement du thème du *larghetto* ; elle pourrait gagner infiniment à être modifiée et affinée dans le sens mozartien. Nul autre exemple — sinon la partition des *Noces* — ne montre plus nettement la nécessité d'une nouvelle édition des œuvres de Mozart¹.

Hors-d'œuvre aussi, mais en un sens tout différent, est le concerto pour piano en Si bémol (K. 595), le dernier que Mozart ait achevé, le 5 janvier de cette année dont il ne devait pas voir la fin. Il l'a encore joué lui-même le 4 mars 1791 — non point, cela va sans dire, au cours d'une académie qu'il donnait personnellement... le public de Vienne ne s'y prêtait plus, mais au cours d'une soirée organisée par le clarinettiste Joseph Bähr à la salle de

1. Grâce à une typographie nettement différenciée, l'édition de K. 537 procurée par Wolfgang Rehm met en évidence le texte original de Mozart, la part qui revient à Johann André et les additions suggérées par l'éditeur lui-même pour compléter certains passages. Cf. *Neue Mozart-Ausgabe*, V, 15, t. 8 et partition de poche Bärenreiter n° 90. (N.d.T.)

concert que possédait Jahn, traiteur à la cour, dans la Himmelpfortgasse. Et, effectivement, ce concerto se situe bien « à la porte du ciel », aux portes de l'éternité. Du reste, si nous désignons cette œuvre comme une œuvre d'adieu, ce n'est rien moins que le fait d'une considération sentimentale ou parce que nous nous laissons abuser par la notion qu'implique ce terme de « dernier concerto pour piano ». Mozart, au cours des onze mois qu'il lui reste à vivre, a encore composé bien des œuvres, et des œuvres de caractère fort différent, mais ce n'est point dans le *Requiem* qu'il exprime son testament spirituel : c'est dans cette œuvre, fille d'un genre auquel il a confié également son message le plus élevé. Ce concerto constitue, sur le plan musical, le pendant de ces passages de sa correspondance où il avoue que la vie a perdu à ses yeux tout attrait. Il venait de vivre deux années effroyables, remplies de déceptions de tous ordres, et l'année 1790 avait été plus effroyable encore que l'année 1789. A présent, il ne se révolte plus contre son destin comme dans la symphonie en sol mineur, dont le concerto en question constitue une sorte de complément, et non seulement sous le rapport de la tonalité. (Ces deux œuvres — et elles seules — ont cette particularité commune de débiter par un « levé », dont l'effet est d'établir immédiatement l'« atmosphère » tonale, comme dans l'*Eroica* ou dans telle symphonie de Bruckner). La résignation ne se traduit plus en éclats bruyants ou violents ; toutes les manifestations d'énergie sont évitées ou réprimées ; mais les abîmes de tristesse que nous révèlent les chatolements et les étrangetés de l'harmonie n'en sont que plus poignants encore. Le *largetto* est baigné d'une douceur religieuse, toute « franciscaine » (Girdlestone) ; quant au finale, il respire un enjouement voilé — on croirait assister au jeu de séraphins aux champs élyséens — mais c'est un enjouement dépouillé de tout sentiment de haine ou d'amour. Mozart, quelques jours plus tard, a utilisé le thème de ce rondo pour un lied intitulé *Nostalgie du printemps*. Il s'agit bien d'une gaité résignée, et qui a nettement conscience de goûter son dernier printemps. Mais — et c'est là le point le plus émouvant — un Dieu a permis à Mozart de « dire sa souffrance ». Ce dernier concerto pour piano montre, lui

aussi, une suprême maîtrise dans l'invention, invention qui témoigne de cette « naïveté seconde » que nous connaissons déjà, subtil et étroit rapport du solo et de l'orchestre, sonorité transparente, fusion du style « galant » et du style « savant ». Sa perfection est telle que la question du style a perdu toute raison d'être. Ce sont là des adieux qu'accompagne la certitude de l'immortalité.

L'œuvre vocal

I. MUSIQUE D'ÉGLISE

Lorsque le ^{xix}^e siècle romantique commença à découvrir le Moyen Âge — non seulement les cathédrales gothiques et les Préraphaélites, mais également les formes d'art que, sur le plan musical, il considérait comme représentatives du Moyen Âge : le style dit « a cappella » des Gabrieli, des Orlando di Lasso et des Palestrina — la musique d'église des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles tomba dans un profond mépris. Et ce mépris n'englobait point uniquement les musiciens mineurs, mais aussi tout particulièrement Joseph Haydn et Wolfgang-Amédée Mozart. Otto Jahn lui-même, qui fut le premier biographe de Mozart au sens scientifique du mot, a cité, en le réfutant, ce passage que l'on trouve dans le curieux livre publié en 1824 par un certain Anton-Friedrich-Justus Thibaut, juriste, conseiller secret et professeur à l'Université de Heidelberg, sous le titre *Über Reinheit der Tonkunst* (*De la pureté de l'art musical*, 1^{re} édition, chap. VIII) : « Ainsi donc les messes et autres compositions sacrées de nos musiciens modernes ont-elles souvent dégénéré en productions de caractère purement sentimental, purement passionné et portent-elles de la façon la plus absolue la marque de l'opéra profane et même parfois sous sa forme la plus affectée, et par conséquent fort vulgaire » (à quoi Thibaut entend-il faire allusion ? à l'opéra bouffe ?) « ce dont, il est vrai, la plupart se délectent au plus haut

point, et les grands encore plus que les humbles. Il n'est point jusqu'aux compositions d'église de Mozart et de Haydn qui ne méritent ce reproche, et tous deux l'ont du reste formulé eux-mêmes. Mozart souriait ouvertement de ses messes et il lui arrivait souvent, lorsqu'on lui en commandait une, de protester qu'il n'était fait que pour l'opéra. Seulement, comme il se produisait qu'on lui offrit 100 louis d'or par messe, il lui était impossible de résister, mais il déclarait en riant qu'il aurait toujours la ressource d'emprunter ensuite à ses messes ce qu'elles contenaient de bon pour l'utiliser dans ses opéras... » Or Mozart n'a guère écrit « sur commande » plus de deux messes : la messe solennelle en ut mineur destinée à l'inauguration de l'église de l'orphelinat du Rennweg, à Vienne, et qu'il écrivit à l'âge de 13 ans, et le *Requiem* en ré mineur ; et, dans aucun de ces deux cas, il n'a protesté ni souri, pas plus en cachette qu'ouvertement. Ses œuvres religieuses de Salzbourg ne sont pas écrites sur commande, mais leur composition faisait partie de ses « fonctions » ou encore était le fruit de l'amitié ou de la complaisance ; quant à la plus importante, la grande messe en ut mineur, Mozart l'écrivit pour s'acquitter d'un vœu. Mozart, par ailleurs, aurait « tiré parti » de ses messes au profit de ses opéras ? Lui qui possédait le sens le plus délicat des limites propres à chaque genre, de la *tradition* à l'intérieur de ces limites ! Certes, il est exact que l'on a adapté à certains morceaux tirés des opéras de Mozart, par exemple de *Così fan tutte*, des textes religieux — mais ce n'est pas Mozart que ce procédé condamne, c'est le ^{xix}^e siècle.

Le mépris des puristes et des « Céciliens » romantiques du ^{xix}^e siècle à l'égard du style d'église de Haydn et de Mozart est d'autant plus drôle que leur admiration pour la musique d'église de la période palestrinienne reposait sur une erreur historique. S'ils avaient, en effet, mieux connu la musique profane de Palestrina, d'O. di Lasso et de Gabrieli, ils auraient également été obligés de réprover la musique d'église de ces compositeurs et de leurs contemporains comme trop semblable à leur musique profane et issue du même esprit. Ils tenaient pour éminemment religieuses des œuvres pleines, en réalité, d'un symbolisme expressif émi-

nemment profane, ou tout au moins d'un symbolisme commun à la musique profane et à la musique religieuse. Mieux informés et entièrement conséquents avec eux-mêmes, ces « Céciliens » à la Thibaut eussent bien été obligés de remonter jusqu'à l'art grégorien ou aux chants alternés des premiers chrétiens. Les hommes qui travaillaient aux chantiers de Chartres ou de Reims n'ont pas eu le moins du monde l'idée de bâtir en style roman, pas plus que Bramante ou Michel-Ange n'ont eu celle de revenir, pour Saint-Pierre de Rome, au style gothique, prétendument empreint d'une « plus grande religiosité » que celui de la Renaissance. Nous avons déjà comparé (p. 108) le catholicisme que Mozart met dans sa musique d'église au rococo flamboyant des églises du Sud de la Bavière et de la Haute et Basse-Autriche, dont le caractère n'est ni moins pieux ni plus profane que celui de San Vitale de Ravenne. Si l'on veut faire un reproche à la musique d'église de Mozart, ce ne saurait être celui d'être trop « profane », mais celui de n'être pas assez profane. Le style des architectes qui bâtirent l'église de Wies, ou encore celle du cloître d'Ettal en Haute-Bavière, ne participait d'aucun souvenir historique, était exempt de tout vestige des styles hétérogènes du passé. La musique, par contre, et en particulier la musique d'église du XVIII^e siècle, révélait malheureusement de ces vestiges : on y trouvait les traces de ce que les contemporains appelaient le style « sévère », le « stile osservato ». Nombre d'œuvres d'église de Mozart ressortissent à un style bâtard. Nous l'avons déjà fait remarquer : la tradition exigeait que certaines parties de la messe — le « Cum sancto spiritu » ou le « Et vitam venturi » — ainsi que les parties conclusives d'autres textes liturgiques fussent traitées « sous forme de fugue », dans le style archaïque de la polyphonie ; or Mozart était conservateur. Conservateur, il était également un musicien aux ambitions élevées et, à ce double titre, il tenait précisément beaucoup à ces morceaux où le contrepoint était mis en valeur et, plus il le faisait, plus il accusait le dualisme qui marque le style de ses œuvres d'église. Il ne les marque du reste pas toutes. Mais Mozart ne s'en est jamais entièrement affranchi, jusqu'au *Requiem* même — contrairement à ce que nous permettent de constater sa musique

instrumentale et ses opéras. Tel est, sur le plan esthétique, le grief que l'on peut, à la rigueur, adresser à la musique d'église de Mozart.

Mais on ne saurait lui faire celui d'être trop profane, pas assez pieuse, pas assez catholique ; de ne pas répondre suffisamment à la bulle *Motu proprio* du pape Pie X sur la musique d'église, en date du 22 novembre 1903. On ne peut même pas dire qu'elle ne convienne pas à la liturgie. Elle fournit toujours le texte intégral de la messe ou de la litanie ; et bien rares sont les cas où l'intelligibilité du texte est obscurcie par la « polytexture », c'est-à-dire par le chant simultané de phrases qui, selon les règles strictes de la liturgie, doivent obéir à un ordre de succession distincte. La musique de Mozart est, nous le répétons, « catholique » au sens supérieur du mot. Elle l'est en ce sens qu'elle possède, en tant qu'œuvre d'art, un caractère de « religiosité » ; or toute la piété d'un artiste réside dans son intention d'atteindre la perfection et dépend de la réussite de cet effort. Sinon, toutes les vignettes de piété, les fausses grottes de Lourdes, les Enfants-Jésus en sucre et autres produits de la bondieuserie industrielle seraient plus catholiques que les fresques de Giotto ou les *tondi* de Duccio et telle des messes ou tel des hymnes « nazaréens », suant l'ennui, d'un Ett ou d'un Aiblinger « plus catholiques » que le *Misericordias* ou l'*Ave verum* de Mozart. Qu'on n'aille du reste pas croire que le caractère supérieurement catholique de la musique d'église de Mozart réside dans une dignité prétendue et sujette à caution, ou dans son appropriation au cadre d'une église romaine ou gothique ; il est dû à ses accents profondément humains, à l'ascendant qu'elle exerce sur tous les cœurs candides et purs, à son immédiateté. Certes, si l'on veut en respecter le style, il ne faut pas l'exécuter dans une église gothique, encore moins dans une église du XIX^e ou du XX^e siècle, pas plus qu'il ne convient de chanter les organa de Pérotin ou les messes d'Obrecht dans une église de style rococo. Mais on ne saurait davantage en vouloir à Mozart d'avoir écrit des messes, des vêpres, des offertoirs, des motets, des litanies, des hymnes dans le style en usage de son temps qu'à Gianbattista Tiepolo d'avoir appliqué à ses peintures religieuses les mêmes principes artistiques qu'à

ses scènes mythologiques ou historiques. Il a fallu arriver au XIX^e siècle, à ce XIX^e siècle si « cultivé » hélas ! et, hélas ! si byzantin aussi pour que l'on songe à s'en formaliser.

Or le XVIII^e siècle, lui aussi, a connu des esprits rationalistes, qu'a choqués la solennité de la musique d'église catholique, le désaccord entre les paroles et la musique, en particulier dans le traitement du Kyrie et de l'Agnus Dei. Le père Meinrad Spiess, chef de chœur du couvent d'Irsee, en Bavière, déplore dans son traité de composition (1745 et 1746, p. 133) que la simple logique n'interdise pas à « nombre d'apprentis compositeurs de traiter sous forme de danse à l'église, en présence du Très-Saint-Sacrement, le Kyrie eleison ou Seigneur ! Ayez pitié de nous ! » et il exhorte les prélats et marguilliers à chasser du temple les « musicaillons » de cette espèce, ainsi que le fit jadis le Christ des changeurs et des marchands. « Il est vrai que, pour qu'une œuvre musicale produise, aujourd'hui, l'effet désiré sur les auditeurs, il lui faut des idées, de l'esprit, du brillant... » Et Johann Bähr, maître de concert à la cour de Weissenfels, parlant du texte du Kyrie dans ses *Dissertationes musicales* (*Musicalische Discurse*, 1719), le désigne comme « textus lamentabilis », ajoutant « quiconque a une requête à formuler, se présente avec un visage empreint de contrition et non avec un air vainqueur... En admettant même qu'on y supprime les trompettes, la plupart des Kyrie sont ornés de fugues, thèmes et autres éléments si joyeux qu'ils donnent bien plus une impression de somptuosité que d'humilité, d'allégresse que de tristesse, en somme qu'ils ressemblent davantage à une danse qu'aux lamentations de Jérémie. » (Critique qui, d'ailleurs, atteint également Bach ; voir seulement le Kyrie de la messe en La majeur). Mais Bähr veut « néanmoins prendre quelque peu la défense » des compositeurs en question car, ajoute-t-il, « dans les fêtes solennelles la musique n'est pas autre chose que ce qu'est le vêtement pour le communiant. La piété du communiant est-elle diminuée par les beaux atours sous lesquels il se présente ? Aussi bien la nature du Kyrie ne se trouve-t-elle pas altérée par la pompe qui préside à sa composition et à son exécution... » (Cité d'après W. Kurthen, « Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken »

[Études sur les œuvres religieuses de jeunesse de W. A. Mozart], *Zeitschrift für Musikwissenschaft* III, p. 348, et *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1889, pp. 72 sqq.)

Oui, Mozart, Haydn et nombre de leurs contemporains étaient bien réellement pénétrés d'une profonde piété, « en dépit des atours sous lesquels ils se présentaient ». Lorsque Mozart compose une messe, il pense, certes, à sa solennité, mais il ne perd jamais de vue l'« expression ». Et il commence de fort bonne heure à écrire des messes particulièrement solennelles. Son premier essai est un Kyrie en Fa (K. 33), dont le caractère s'apparente à celui d'une mélodie française, et qu'il compose à Paris le 12 juin 1766. Mais, deux ans plus tard déjà, il écrit à Vienne, pour une solennité particulière, l'inauguration de l'orphelinat du Rennweg, une Missa solemnis de vastes proportions, fort richement orchestrée : chœur, soli, cordes, deux hautbois, trois trombones, quatre trompettes et timbales. Il s'agit de la messe en ut mineur K. 139, œuvre problématique et qui a fait couler beaucoup d'encre. Après avoir longtemps pensé que la messe écrite pour l'orphelinat était celle, perdue, répertoriée sous le n° K. 47a, et situé un peu plus tard la composition de la messe en ut mineur, je me range maintenant à l'avis de W. Kurthen (*loc. cit.*, pp. 209 sqq.), qui lui assigne la date du 7 décembre 1768. Malgré son début en ut mineur, il ne s'agit point d'une « messe funèbre » à l'occasion de la mort de l'archevêque Sigismond, selon l'hypothèse de Wyzewa et Saint-Foix — la tonalité d'ut mineur n'étant ici rien d'autre que l'expression d'une solennité fortement caractérisée ; du reste, une « messe funèbre » dans la liturgie catholique ne saurait être qu'un *Requiem*. (Or nous savons que ce *Requiem*, également en ut mineur, fut écrit par Michael Haydn.) Cette hypothèse s'explique par les circonstances extérieures : si Salzbourg offrait bien à l'enfant, à la rigueur, la ressource de quatre trompettes et de trois trombones, il n'y avait point, par contre, celle des altos divisés — les altos sont d'ailleurs, en général, totalement absents des compositions salzbourgeoises de musique religieuse. De plus, il serait curieux que Léopold Mozart n'eût pas conservé précisément le manuscrit de cette œuvre dont il était si fier. Elle s'explique aussi absolument : l'enfant qui

a écrit cette œuvre pleine d'élan et de grandeur, toute primitive qu'en soit la facture, qu'est le *Veni sancte spiritus* (K. 47), composé lui aussi, indubitablement, à l'automne de 1768, et qui écrira à peine un an plus tard la messe en ut mineur (dite messe « Dominicus », K. 66), d'une authenticité aussi certaine, était parfaitement capable d'écrire également cette messe en ut mineur.

Comment notre jeune compositeur s'acquitte-t-il de sa tâche ? Il s'en tient au modèle italien, qui fait autorité, représenté par le musicien le plus influent et le plus vénérable de Vienne à cette époque : Johann-Adolph Hasse, qui, de surcroît, était animé de sentiments bienveillants à son égard. Le Kyrie, après l'invocation solennelle, plusieurs fois répétée, du début et l'introduction lente en ut mineur, prend l'allure d'un joyeux allegro en majeur, à 3/4, faisant alterner les soli et les tutti, ainsi que les passages déclamés du chœur, interrompus ou reliés par une ritournelle orchestrale formée de motifs d'une simplicité primitive, et dont la forme avoisine celle de la sonate. Le Christe, qui fait l'objet d'un nouveau travail de composition, à la sous-dominante, uniquement pour les soli, tient à peu près la place de l'andantino d'une symphonie ; il est suivi de la répétition du bruyant Kyrie. Solennité et non expression ! Le Gloria et le Sanctus donnent lieu à de grands mouvements de cantate conçus selon le plan traditionnel et mettant en relief, selon l'usage, les passages du texte au symbolisme particulièrement pittoresque. C'est ainsi que, dans notre messe en ut mineur, le « Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus » est traité en forme de pure déclamation chorale, avec une orchestration somptueuse ; le « Laudamus te » prend la forme d'un andante plein de grâce en Sol majeur, traité en duo pour soprano et alto ; le « Gratias », lui, est une sorte d'ouverture en miniature, opposant un adagio à un vivace, mais d'une ligne mélodique au chromatisme plus accentué ; pour le « Domine Deus », c'est un duo pour ténor et basse, d'un mouvement plus allant, cette fois, et en Fa majeur. Le centre du Gloria est formé par le « Qui tollis » : mouvement choral en fa mineur, adagio, utilisant les nuances sombres de la palette harmonique, avec un accompagnement de trios au rythme solennel. Vient ensuite le « Quoniam tu

solus sanctus », en Fa, confié au soprano solo et suivi, dans le ton principal, du « Cum sancto Spiritu in gloria Dei patris, Amen », fugato apportant à cette partie une conclusion décisive. Le Credo est traité de façon identique : l'« Incarnatus » emprunte la forme d'un duo (chose curieuse, la mesure et la tonalité sont déjà les mêmes que celles de l'Incarnatus de la future « grande » messe en ut mineur de 1783) ; un contraste oppose, comme il se doit, le « Crucifixus » et le « Et resurrexit » ; le « Et in Spiritum sanctum » prend la forme d'un aimable solo confié au ténor et marqué de nouveau, après la partie chorale du « Et unam sanctam », par une conclusion contrapuntique brillante, formée cette fois par la double-fugue « Et vitam venturi ». Quant aux trois dernières parties de la messe, leur forme va de soi : le Sanctus est bruyant, toujours dans le ton principal, avec un tempo plus rapide sur les mots « Pleni sunt » ; le Benedictus est écrit le plus souvent pour soli ou même solo, généralement à la sous-dominante, et encadré par l'« Hosanna » ; enfin l'Agnus Dei, au début empreint de tristesse, s'achève et nous laisse, avec le « Dona nobis », sur des accents solennels et joyeux. Ainsi le veut la tradition, et l'on s'y conforme. La musique d'église n'est point un objet d'expériences ; elle n'est point faite pour exprimer des sentiments subjectifs, mais exige de la dignité, dans l'affliction comme dans l'allégresse. Elle offre par ailleurs au compositeur assez d'occasions de prouver son invention personnelle au moyen de mille détails symboliques : par exemple en traduisant de façon « imagée » les mots « ascendit » et « descendit » ; aussi bien les auditeurs sont-ils très attentifs à la façon dont est réalisée l'opposition entre le « Crucifixus » et le « Resurrexit ». Il n'y avait pas là de quoi embarrasser l'enfant Mozart lui-même et il s'inquiétait encore moins du fait qu'en juxtaposant des parties de style « galant » et d'autres de style « savant » il créait un mélange contraire à la pureté et à l'esthétique ; car ce mélange des styles était traditionnel. D'autant plus admirable est la façon dont il traite le texte de la messe en lui prêtant une mélodie, un rythme, en lui donnant de la rondeur par la répétition de certains mots, et la façon aussi dont il donne de la cohésion à divers mouvements en les

réunissant par certains motifs de violon — le plus souvent fort primitifs, il est vrai.

L'œuvre sœur de cette messe en ut mineur est la messe solennelle en Ut majeur (K. 66), écrite par Mozart pour l'ordination de Cajetan Hagenauer, fils du propriétaire de la famille Mozart, Lorenz Hagenauer. Cajetan était entré au couvent des Bénédictins de Saint-Pierre pendant le grand voyage des Mozart et c'est le 15 octobre 1769 qu'il célébra à l'église Saint-Pierre, en qualité de Père Dominique, sa première grand-messe solennelle; d'où le titre de « Dominicus-Messe » sous lequel l'œuvre est connue. Mozart ne composa pas seulement, pour célébrer ce jour de gloire dans la vie religieuse de son ami, la messe en question, mais également l'offertoire qui l'accompagne, l'antienne *Benedictus sit Deus* (K. 117), aussi ne nous étonnons-nous pas de lire dans le journal du Père Dominique : « Duravit Missa supra duos horas... » Cet offertoire a dû produire sur les nombreux fidèles (« magna offerentium multitudo »), pour peu qu'ils fussent musiciens, l'étonnement le plus vif. Il ressemble en effet absolument à une sinfonia italienne : allegro — andante en Fa — allegro; mais Mozart a donné au finale une forme à la fois originale et religieuse en utilisant en quelque sorte comme second thème l'accent liturgique d'un psaume :

Ex 81



— qu'il accompagne, il est vrai, au violon, d'une figuration bruyante, de caractère extrêmement profane. Par son plan, par la division du texte dans le Gloria et le Credo, par la répartition des chœurs et des solos, des sections « galantes » et « savantes », cette messe suit exactement le modèle de la messe en ut mineur écrite à Vienne; mais, bien que ses dimensions ne soient pas inférieures à celle-ci, l'invention mélodique y est plus profonde et plus personnelle que dans l'œuvre exécutée en présence de l'impératrice. Et, de tout temps, l'on a souligné — quand on ne l'a pas critiqué, ou

encore excusé — le rythme de valse qui marque l'entrée du solo, dans le Kyrie :

Ex 82



— critique ou excuse que l'on pourrait également appliquer aux thèmes naïfs du « Dona nobis ». Mais, à côté de passages comme ceux-là, il s'en trouve d'autres qui témoignent d'une maturité et d'une grandeur de conception extraordinaires, tels le « Crucifixus » ou le « Miserere nobis ».

De ces grandes messes de caractère solennel, écrites pour des circonstances particulières, il convient de distinguer nettement les « Missae breves », destinées à l'office ordinaire du Dimanche. Ici Mozart renonce, dans l'accompagnement, à tout appareil et se contente généralement des cordes seules; et il y renonce surtout à diviser en sections indépendantes les deux parties de la messe dont le texte est le plus long, c'est-à-dire le Gloria et le Credo. Les soli se détachent simplement de la masse chorale pour s'y réintégrer ensuite; l'alternance expressive s'opère non seulement avec une rapidité plus fulgurante, mais aussi avec moins d'éclat : sans doute l'élément « galant » n'est-il pas plus évité que l'élément « savant », mais les oppositions du « stilus mixtus » sont moins marquées. Dès sa plus tendre jeunesse Mozart a écrit deux messes de ce genre, exactement contemporaines de ses deux messes solennelles : l'une à Vienne (en Sol, K. 49) à l'automne de 1768, l'autre (en ré mineur, K. 65) après son retour à Salzbourg, pour le 5 février 1769. Fait caractéristique, celle de Vienne demande un alto à l'accompagnement, alors que celle de Salzbourg n'en a pas besoin. Dès la messe en Sol majeur Mozart a saisi en quoi consiste

essentiellement la composition du Gloria et du Credo, notamment : il a compris qu'il s'agit de *donner une unité* à ces mouvements longs et riches en contrastes ; et c'est surtout dans le Gloria qu'il a fourni un exemple étonnant de cette unité : non point, ce qui serait un moyen purement extérieur, grâce à l'utilisation sempiternelle d'un motif de violon, mais grâce à l'apparement thématique de tous les germes mélodiques. Une œuvre encore plus étonnante est la Missa brevis en ré mineur. Cette tonalité rare s'explique par la circonstance à laquelle l'œuvre doit son existence : celle-ci fut exécutée pour la première fois pour inaugurer une quarantaine de prières à l'église de l'université de Salzbourg, donc pour le carême. Durant cette période, il est vrai, le Gloria ne pouvait être chanté, mais Mozart l'a néanmoins composé, car il aimait à reprendre, par la suite, ses messes de jeunesse : c'est ainsi qu'en août 1773 il a fait diriger à Vienne par Léopold la « Dominicus-Messe » et que, quelques années plus tard, il en a même enrichi l'instrumentation en y ajoutant des hautbois, des cors et deux trompettes supplémentaires. Pour ce qui est de notre petite messe en ré mineur, en dépit de son Gloria, elle s'accorde bien à la gravité du carême, ainsi qu'en témoigne principalement le Benedictus aux modulations chromatiques, écrit en forme de duo pour soprano et contralto. Toute l'œuvre témoigne d'une concentration particulière — peut-être même excessive, car on trouve déjà dans le Credo un exemple éclatant de cette « polytexture » proscrite par les règles et dont on voit qu'elle était déjà permise, sinon même encouragée, sous le règne tolérant du prince-archevêque Sigismond. L'œuvre est d'une telle concision que les contrastes du « stilus mixus » disparaissent presque entièrement : le « Cum sancto Spiritu » et le « Et vitam venturi » ont bien encore la forme de brefs fugati, mais avec quels thèmes ! Voyez celui du « Et vitam » :

Ex. 83



Voilà bien un thème qui n'a plus grand-chose de « savant ».

Mentionnons, parmi les autres œuvres religieuses du jeune Mozart : un offertoire « in festo Sancti Benedicti » (K. 34) commençant par les mots « Scande cœli limina », un motet libre ou, plus exactement, une scène pour soli et chœur, curieuse en ceci qu'un soprano solo se voit confier la partie qui devrait normalement être chantée par le chœur et le chœur, inversement, celle qui revient à proprement parler à une basse solo ; c'est une vraie scène sacrée dans le style baroque. Elle passe pour avoir été composée pour la fête de saint Benoît (21 mars 1767) au cloître de Seeon, dans le Chiemgau ; mais l'absence de l'alto fait bien plutôt penser, ici encore, à Salzbourg. Un *Te Deum* en Ut (K. 141) avec simple accompagnement d'instruments à cordes (toujours sans alto), et datant de la fin de 1769, tient, dans la musique religieuse de Mozart, à peu près la même place que, dans sa musique instrumentale, le concerto pour violon en Ré (K. 218). De même que ce dernier s'inspire d'un concerto de Boccherini, de même ce *Te Deum* s'inspire d'une œuvre similaire composée par Michael Haydn en 1760 et que Mozart suit de si près que l'on peut constater l'imitation presque mesure par mesure. Et pourtant il est de caractère aussi mozartien que le concerto pour violon : l'architecture en est assurée, la déclamation des chœurs irrésistible, et la double fugue qui le termine a elle-même une certaine majesté rustique typique de l'Allemagne du Sud ; Mozart ne pouvait mettre un meilleur terme à son activité de musicien d'église avant de partir pour ses voyages en Italie.

Ces voyages en Italie ont-ils modifié l'idéal de Mozart en matière de musique religieuse ? Oui et non. Ce que, d'une part, il pouvait observer dans les églises italiennes, c'était l'épanouissement d'une « irréligiosité » musicale, d'un esprit profane, la floraison d'un style essentiellement mélodique qui dépassaient encore de loin ceux qui avaient cours en sa ville natale de Salzbourg ou dans la vénérable Vienne de Marie-Thérèse. D'autre part il se mit, à Bologne, à l'école du Père Martini, qui possédait encore une notion exacte, encore que plutôt scientifique, de la musique religieuse du XVI^e siècle, apparemment plus pure, plus élevée et de caractère plus religieux. Mais, nous le savons déjà, cet

ancien « contrapunto osservato » dont Mozart prit connaissance à Bologne ne lui apparut que comme un fatras scolaire et poussiéreux dont il ne tarda pas à se débarrasser. Il était *positivement incapable* de se l'assimiler, ce qui est tout à l'honneur de sa vivacité intellectuelle et de la *santé* de ses facultés créatrices. Durant ses années « italiennes », entre 1770 et 1773, il a même fait quelques essais dans ce style : un *Miserere* à trois parties avec accompagnement de basse (K. 85), une *Missa brevis* à quatre parties avec cordes et orgue, dont seul le *Kyrie* semble avoir subsisté (K. 116), un autre *Kyrie* à quatre parties avec orgue (K. 221¹) et quelques autres pièces semblables demeurées à l'état d'ébauches fragmentaires. Le dernier *Kyrie*, lui non plus, n'a pas été achevé, et le fait que l'industriel éditeur J. A. André ait pu le compléter par trois mouvements sans en trahir le style prouve seulement combien l'œuvre est impersonnelle et « terne ». Ce sont là simples exercices.

En fait, Mozart sacrifie au style brillant et insouciant des Italiens sans pourtant oublier tout à fait Salzbourg, c'est-à-dire la formation instrumentale qu'il y a reçue. La majeure partie de cette musique d'église, la plus solennelle aussi, est simplement conçue dans l'esprit symphonique ; le style symphonique s'y mêle au style concertant. En mai 1771, puis de nouveau en mai 1772, Mozart écrit deux *Regina cœli*, tous deux pour grande formation, l'un, en Ut (K. 108), utilisant même les trompettes, l'autre en Si bémol (K. 127), demandant tout au moins des hautbois ou des flûtes et des cors. Ces deux œuvres ne sont pas, en gros, autre chose que des symphonies « italiennes » en trois mouvements avec une partie vocale intercalée formée d'un chœur et d'un solo, ou mêlant un cœur et des soli. Le *Regina cœli* était l'une — la troisième — des quatre antennes dédiées à la Vierge et que l'on pouvait chanter entre le Samedi Saint et le Samedi précédant la Pentecôte ; d'où l'allure solennelle et concertante des deux œuvres en question — et de la seconde plus encore que de la première, bien qu'elle témoigne, dans le détail, d'une facture plus soignée. En janvier 1773 Mozart

écrit à Milan, pour le castrat Venanzio Rauzzini, qui avait chanté un des rôles principaux de son *Lucio Silla*, un motet avec accompagnement d'orgue : *Exsultate, jubilate* (K. 165). La faveur que les sopranos témoignent à cette œuvre l'a rendue fort célèbre. Mis à part le court récitatif qui introduit la partie centrale, elle n'est autre chose qu'un concerto en miniature, formé d'un allegro, d'un andante et d'un presto ou vivace ; à peine inférieure, quant au brillant ou à la « tendresse », à un véritable concerto instrumental. Mais, le plus bel exemple de cette insouciance italianisante, Mozart nous l'a donné dans ses *Litaniae de venerabili altaris sacramento* du mois de mars 1772 (K. 125), dans lesquelles il a pris pour modèle et surpassé une œuvre de son père. Le texte, à vrai dire, est uniquement destiné à des prières de caractère privé ; mais Léopold ou Wolfgang ont cependant exécuté ou eu l'intention d'exécuter l'œuvre à Munich, à l'office du Nouvel An 1775. Le *Kyrie* est un mouvement de symphonie ou plutôt, avec l'adagio intercalé précédant l'entrée du chœur sur le thème initial, un mouvement de concerto de la plus belle eau. Le mouvement suivant (*Panis vivus*), avec soprano solo, a également l'allure d'un second mouvement de concerto. Il est étonnant que personne ne se soit encore avisé de reconstituer le concerto qui est à la base d'une œuvre religieuse comme celle-ci ; dans le cas de la litanie qui nous occupe, on pourrait choisir comme finale le « *Pignus futurae gloriae* », morceau de contrepoint brillant dont la longueur et le vide produisent un effet presque fastidieux. De toute la litanie, seules les quatorze mesures d'introduction de ce « *Pignus* » (*Viaticum*), en si bémol mineur, sont réellement et profondément imprégnées de l'esprit du texte. Pour le reste, il s'agissait de venir rapidement à bout de ce texte, non de lui donner de l'expression ; on visait à l'éclat, à un style d'une noblesse solennelle. Que deviendrait-on s'il fallait rendre justice au mot « *Miserere* » chaque fois que revient cette perpétuelle supplication ! Cela arrive parfois ; mais, dans son solo « *Panis omnipotens* », voici, entre autres, le passage que le ténor chante sans vergogne :

¹ En fait, selon l'état actuel des études mozartiennes, ce *Kyrie* n'est pas de Mozart, mais de Johann Ernst Eberlin. (N.J.F.)

Ex 84 [Andante]



et, à la reprise de ce passage, le trille prend les proportions d'une véritable « cadenza ad libitum ».

Mais il existe encore une autre litanie, antérieure d'un an (mai 1771), dite Litanie de Lorette et également en Si bémol majeur (K. 109). Elle tire son nom de la chapelle de Casa Santa à Loreto, dédiée à la Vierge, et dont les ex-voto composent le texte; elle aussi est destinée à accompagner des dévotions de caractère privé. Et cette litanie est en effet empreinte d'une grande intimité; elle n'est pas moins italienne, mais elle n'a pas le brillant des œuvres italiennes, elle est pleine d'une douceur toute mozartienne; le « Sancta Maria ora pro nobis », surtout, nous étonne: c'est, d'un bout à l'autre, un arioso en forme de chant alterné; et comme est belle aussi, particulièrement, la fin, dans un souffle, de l'Agnus Dei en si bémol mineur! A cette œuvre, une note gaie et naïve est opposée dans l'offertoire *Inter natos mulierum*, de juin 1771 (K. 72), écrit pour la fête de Saint Jean-Baptiste et que termine un « Ecce Agnus Dei » plein de recueillement et de poésie. C'est également de la même époque, c'est-à-dire de l'été de 1771, que date la plus belle composition religieuse de la jeunesse de Mozart, un *De profundis* en ut mineur (K. 93¹) — la plus belle parce que la plus simple. Les quatre voix chantent les vers du psaume 129, sur le mode de la diction la plus naturelle, comme dans une aria, mais non sans y introduire cependant des accents expressifs, ni donner, à la fin, une certaine tournure liturgique au formalisme de la doxologie. Deux violons devaient, primitivement, parer l'œuvre d'un certain éclat instrumental, mais sans doute est-ce intentionnellement que Mozart y a renoncé. Le même psaume a aussi été mis en musique par

1. (Œuvre, en fait, de Carl Georg Reutter. (N.d.T.)

Gluck à la fin de sa vie, également pour quatre voix, seulement avec un accompagnement orchestral puissant et de caractère sombre; mais il me semble que l'enfant a nettement battu l'illustre vieillard, si le fin mot de l'art consiste à exprimer les choses les plus profondes avec les moyens les plus simples.

A côté de ce petit chef-d'œuvre homophone, il en est un autre de forme polyphonique: c'est l'hymne *Justum deduxit Dominus* (K. 326¹), qui date à coup sûr de la même époque. C'est là une œuvre *salzbourgeoise* et non italienne. Car Mozart, en dépit du Père Martini et durant ses années d'Italie même, a senti le besoin de s'exercer au style sévère et pris pour modèles une série d'œuvres de musiciens salzbourgeois, au premier rang desquels se placent Michael Haydn et Ernst Eberlin (1702-1762), ancien maître de chapelle à la cathédrale et supérieur de Léopold Mozart. Le contrepoint auquel il s'exerce là, c'est celui de l'Allemagne du Sud, celui de Salzbourg, de Vienne, celui de J. J. Fux. Encore qu'il faille se montrer prudent en ces sortes d'appréciations, car ce contrepoint portait en même temps les marques du style italien. Il existait en effet également en Italie pour certaines parties de la messe, les psaumes, hymnes et motets, un style d'église soucieux de dignité, pour quatre voix et basse, avec parfois le discret accompagnement de deux violons; ce style-là se fondait sur une polyphonie parfois quelque peu archaïque et abusant des formules, mais toujours honorable et probe — et qui différait considérablement du style brillant, concertant, en usage dans les œuvres religieuses destinées aux grandes occasions. Cette prudence nous est commandée notamment par le cas d'un motet de cette sorte, l'hymne *Adoramus te* (K. 327), dont on a placé la composition tout à la fin de la vie de Mozart, à côté de celle de l'*Ave verum* et qui s'est révélé être une copie faite par Mozart d'après une œuvre de Quirino Gasparini († 1778). Gasparini, maître de chapelle de la cour et de la cathédrale de Turin, était aussi membre de l'Accademia filarmonica de Bologne et, à ce titre, collègue

1. Comme pour K. 221, il s'agit d'une composition copiée par Mozart afin de l'étudier, mais due en réalité à J. E. Eberlin. (N.d.T.)

de Mozart. Aussi est-il fort possible que Mozart ait eu connaissance, à Bologne, du motet en question et l'y ait copié. C'est un motet pour le Vendredi Saint, en ut mineur, d'une grande beauté et sa tournure mélodique l'apparente réellement à l'*Ave verum*. La polyphonie, en outre, y est un peu mieux équilibrée que chez les musiciens salzbourgeois.

Quoi qu'il en soit, on est en droit de dire que l'influence prédominante qui marque les œuvres religieuses de Mozart antérieures à 1782 est celle de la polyphonie *salzbourgeoise*. La preuve matérielle nous en est fournie par les copies faites par Mozart de deux fugues de Michael Haydn (qui font partie des *Litanies du Saint-Sacrement*), mais surtout par un cahier contenant dix-neuf compositions d'église de Michel Haydn et d'Ernst Eberlin dont Mozart s'est appliqué à réunir en partition les parties séparées. C'est probablement au printemps de 1773, peu après être rentré de son dernier voyage en Italie, qu'il a exécuté ce travail. Il a éprouvé le besoin d'approfondir pour Salzbourg son style d'église; et ces copies marquent bien réellement le point de départ d'une nouvelle période dans son activité au service de l'église.

Le point de départ de cette nouvelle période est également dû, en partie, à des circonstances extérieures, en rapport avec l'avènement du nouvel archevêque (1772). Hieronymus Colloredo était un souverain dont la patience n'était pas la qualité maîtresse et il n'aimait pas les messes longues, surtout lorsqu'il lui fallait les célébrer lui-même. Mozart, dans sa fameuse lettre au Père Martini (4 septembre 1776), à laquelle il joignait le manuscrit de son *Misericordias Domini* (K. 222) a caractérisé lui-même le style d'église salzbourgeois tel que l'entendait Hieronymus (p. 52) : « ... Notre musique d'église » — je donne ici la traduction — « est très différente de celle d'Italie, d'autant qu'une messe avec Kyrie, Gloria, Credo, sonate à l'Épître, offertoire ou motet, Sanctus et Agnus Dei, même la messe la plus solennelle, celle que le prince-évêque dit lui-même, ne doit pas durer plus de trois quarts d'heure. Il faut une étude particulière pour réussir cette sorte de composition; d'autant qu'on exige que ce soit une messe à grand orchestre, avec trom-

pettes, timbales, etc... » — « Très différente de celle d'Italie ! » Très différente aussi, par conséquent, de celle pratiquée à Bologne ! Il y avait deux façons de répondre au « goût salzbourgeois de la brièveté » et aux désirs de l'archevêque. Et ces deux façons, Mozart les a employées concurremment au début de l'été 1773 dans sa *Missa brevis* K. 115 (malheureusement inachevée) et dans sa messe en Ut, dite *Messe de la Trinité* (K. 167). La première, également en Ut, est le résultat direct des études qu'il a faites des œuvres d'Eberlin, de Michael Haydn et d'Adlgasser. Quatre voix, avec simple accompagnement d'orgue, conduites, sans perte de temps, selon une progression de forme résolument contrapuntique, soigneusement « travaillée », mais qui pourtant ne s'interdit point de recourir à de simples accords; des mouvements courts, qui n'empêchent cependant pas une double fugue de s'épanouir dans le « Cum Sancto Spiritu »; et quelques traits soulignant tel sentiment ou telle peinture symbolique. C'est ainsi que les traits symboliques qui soulignent les mots « ascendit », « descendit » et « resurrectionem » montrent une exacte correspondance :

Ex 85



On est tenté de dire qu'il s'agit là d'une « messe en forme de motet », non point dans l'esprit du xvi^e siècle, mais dans celui du xviii^e, qui ne possédait plus très bien le sens de la liberté et de la spontanéité de la polyphonie classique, et dans lequel la polyphonie s'était quelque peu figée en « contrepoint »; mais, en ce sens, cette messe écrite par Mozart à dix-huit ans est un chef-d'œuvre. S'il ne l'a pas achevée — elle s'arrête après quelques mesures du Sanctus

— sans doute est-ce parce que l'archevêque, tout en exigeant une extrême brièveté, n'entendait pas pour autant renoncer à l'éclat extérieur. Aussi Mozart écrit-il sa Messe de la Trinité, messe solennelle, parée de toute la magnificence de l'orchestre, avec hautbois, quatre trompettes et timbales, et les cordes... sans les altos, ce qui est caractéristique. Comment Mozart, ici, a-t-il réussi à faire bref? C'est en renonçant à tous les soli, en condensant le Gloria et le Credo en mouvements symphoniques homogènes, en uniformisant différents passages par l'établissement de ce que nous appellerions volontiers des « correspondances ». Ainsi, dans la messe qui nous occupe, existe-t-il une « correspondance » entre le « Et in unum Dominum » et le « Genitum non factum », entre les mots « Et ascendit » et — par-delà une vaste courbe, enjambant le passage en Sol majeur « Et in Spiritum » intercalé ici — les mots « Et expecto ». Il s'agit là d'une messe essentiellement chorale; et la partie chorale incorporée à l'élément symphonique tient en effet de façon remarquable le milieu entre le style contrapuntique et le style concertant. Le passage « Et vitam venturi saeculi » est le seul où Mozart se permette de développer en une fugue les splendeurs du contrepoint; encore cette fugue, qui dépassait probablement les dimensions prescrites par Colloredo, dut-elle provoquer le mécontentement et l'impatience de ce dernier. La messe, du reste, y compris la sonate à l'Épître et l'offertoire, n'excède pas, si elle est prise dans le tempo convenable, la durée effective de quarante-cinq minutes; le problème est donc résolu, l'« étude particulière qu'exige cette sorte de composition » a porté son premier fruit.

Il convient ici de dire encore quelques mots sur cette « sonate à l'Épître » dont il a été question; il s'agit là d'un genre de compositions instrumentales dont Mozart nous a donné dix-sept exemples. Ces sonates d'églises sont conçues pour être intercalées entre le Gloria et le Credo ou, plus exactement, entre l'Épître et la lecture de l'Évangile. Dans une messe dont la durée est limitée à quarante-cinq minutes, une telle sonate ne peut en prendre que deux ou trois, durée que Mozart, effectivement, n'excède en aucun cas. Il se tire d'affaire en écrivant des mouvements en forme de sonate en miniature, dont les développements se rédui-

sent à quelques mesures... L'instrumentation desdites sonates change selon celle de la messe dont elles font partie et plusieurs d'entre elles portent nettement les marques de leur appartenance aux messes de Mozart lui-même. C'est ainsi que, pour sa Messe avec solo d'orgue (K. 337), il a écrit une « Sonata all' epistola » qui n'est rien d'autre qu'un aimable premier mouvement destiné à un concerto pour piano « en miniature » — morceau qui, joué à l'orgue, à la cathédrale, a dû produire un assez curieux effet. Colloredo, dit-on, aurait par la suite supprimé ces intermèdes instrumentaux introduits dans la messe et chargé Michael Haydn de les remplacer par des morceaux de musique vocale. Mais, si c'était par souci de brièveté, c'était là un point sur lequel ils étaient difficilement surpassables¹.

Dès que Mozart n'a plus à s'inquiéter de l'archevêque, il revient à des formes vocales conçues pour des solistes. C'est ainsi qu'en avril ou mai 1774 il écrit une seconde Litanie de Lorette (K. 195), dans laquelle il opère un retour aux formes de la première, mais en usant du nouveau langage musical qui est maintenant le sien et où les éléments conjoints du style concertant et du style symphonique se combinent à un « travail » minutieux. Si nous ne craignons de voir notre pensée mal comprise, nous dirions volontiers qu'il opère une synthèse de Pergolèse et de Michael Haydn...

Le « Sancta Maria », cette fois encore, a la forme d'un andante avec soli, présentant avec le Kyrie le même rapport que le mouvement lent d'une symphonie avec l'allegro initial. De nouveau le « Salus infirmorum » est traité dans

1. Aucune des 17 *Sonate all' epistola* ne comporte de partie d'alto; il en est de même d'une bonne partie de la musique d'église composée à Salzbourg et de la totalité de la musique de danse écrite par Mozart. Quelle en est la raison? Ce point n'est pas encore élucidé. A mon avis, tout le rôle de l'alto se borne à accompagner la basse à l'octave supérieure. Mais cette particularité subsiste chez Mozart jusqu'à la fin de sa vie. A cette époque, en effet, il a écrit pour le carnaval un grand nombre de morceaux de musique de danse souvent pleins de trouvailles, de naïveté, d'allégresse, et s'adressant à deux sortes de formations : soit à un ensemble simplement composé de deux violons et d'une basse, soit à un orchestre avec harmonie complète. On peut donc distinguer du premier coup d'œil un menuet destiné à être dansé d'un menuet de symphonie, par exemple : le second comporte toujours un alto, parfois même deux, alors que, dans le premier, cet instrument n'est jamais noté dans la partition.

le ton mineur correspondant ; il fait penser à un mouvement de concerto délicatement ciselé, alors que le « Regina angelorum » prend les proportions d'un véritable « concertone » avec soli et tutti. L'« Agnus Dei », l'un des adagios les plus supra-terrestres que Mozart ait jamais écrits, fait appel à un soprano solo, auquel répond le tutti qui donne également au morceau sa conclusion. Mozart a repris, dix ans plus tard, le motif de cet « Agnus Dei » dans l'adagio du quatuor « La Chasse » (K. 458) :

Ex. 86
Adagio
A- gnus De- i, qui tol- lis pec- ca- ta
con sordini
K. 195
Adagio
K. 458

On peut répéter cent fois qu'un morceau comme celui-là est d'inspiration instrumentale ; que le solo convient bien plutôt à une clarinette qu'à la voix humaine ; qu'il s'agit là du style de l'opéra napolitain plus que du style d'église véritable et authentique, et l'on aura cent fois raison. Mais, outre que l'on condamne ainsi tout le style vocal du XVIII^e siècle ; que d'autre part nul chanteur n'est plus aujourd'hui capable de chanter convenablement des œuvres comme celles-là ; que Mozart, à coup sûr, a destiné ce solo à la voix asexuée d'un castrat, il n'en reste pas moins qu'une Litanie de Lorette constitue un acte de dévotion essentiellement intime, et si ce morceau, avec ses accents qui s'évanouissent tout doucement dans un nimbe vespéral, possède une telle puissance d'envoûtement, c'est précisément parce qu'il est une prière qui nous comble de béatitude. L'adagio du

quatuor à cordes est une prière, lui aussi, et pourtant, d'un point de vue supérieur, il est impossible de comprendre pourquoi, de deux morceaux si étroitement apparentés, l'un possède une vertu qu'on cherche vainement dans l'autre. Quoi qu'il en soit, je n'envie point ceux qui empoisonnent par des « considérations de style » le ravissement que devrait leur faire goûter une merveille d'art et de jeunesse comme celle-là.

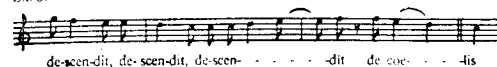
En juin et en août de cette même année 1774 Mozart a encore écrit, à l'intention des offices ordinaires, deux messes brèves, toutes deux avec simple accompagnement d'instruments à cordes (sans alto !), l'une en Fa (K. 192), l'autre en Ré (K. 194). Et il atteint dans ces deux œuvres à un idéal de concentration plus grande encore. Ceci, en premier lieu, grâce à une nette économie de temps : dans la messe en Fa, seuls le Kyrie et l'Agnus sont précédés d'un prélude instrumental alors que toutes les autres parties débutent immédiatement par l'entrée des voix ; quant à la messe en Ré, tout prélude en est banni. Cette concentration est obtenue, en second lieu, par l'extrême concision de chaque motif, par la rapidité fulgurante de la déclamation chorale, par la répartition des passages particulièrement chargés de texte entre les solistes, qui se coupent presque mutuellement la parole, sans que pourtant soit recherché ce subterfuge proscriit que constitue la superposition des paroles. La cohésion du Gloria et du Credo est assurée par des motifs identiques confiés au violon ; et même, dans la seconde messe, c'est le thème du Gloria lui-même qui réapparaît chaque fois. Il est parfois impossible de ne pas songer aux épisodes d'un finale bouffe, qui, eux aussi, tirent leur unité du même procédé consistant en une « répétition obstinée d'un motif de violon »... Le Credo de la messe en Fa tire, lui aussi, sa cohésion de la répétition d'un motif initial confié aux voix : c'est ce thème de quatre notes qui accompagne Mozart tout au long de sa vie, jusqu'au finale de la grande symphonie en Ut majeur. Il ne cesse d'affirmer : « je crois », avec des figures contrapuntiques sans cesse renouvelées ; et, à la fin, il réapparaît sur les mots Amen, Amen, sous forme d'un fugato de plus en plus resserré. La majesté et l'inspiration de ce morceau font déjà de cette Missa brevis une

« Messe du Credo » et elle mériterait mieux ce titre que celle en Ut (K. 257), à laquelle on l'a effectivement appliqué. Dans la messe en Ré, au contraire, seul l'officiant entonne le Credo, tandis qu'un mouvement lent apparaît à l'« Incarnatus ». Si le « Dona nobis » de la première messe a la légèreté d'un finale de sinfonia italienne, celui de la seconde, lui, montre un caractère vocal plus marqué, tout empreint de confiance et de candeur. Entre la composition de ces deux messes se place celle d'un *Dixit* et d'un *Magnificat* (K. 193, juillet 1774). D'une instrumentation sensiblement plus brillante — on y trouve en effet trompettes et timbales — ces deux morceaux ont dû être écrits pour les vêpres précédant une fête religieuse assez importante. Ces deux compositions sur des psaumes montrent, elles aussi, l'emploi des quatre notes chères à Mozart ; le *Magnificat* est d'un contrepoint encore plus majestueux que le *Dixit* ; mais l'un et l'autre sont d'une somptuosité quelque peu excessive.

Deux autres œuvres d'église, composées durant les exécutions de la *Finta Giardiniera* à Munich, au début de 1775, nous font voir le « style salzbourgeois » sous sa forme la plus poussée. L'une est la Missa brevis en Ut (K. 220), de composition identique aux deux messes de 1774. Encore ne la composée, selon toute vraisemblance, à Munich, elle ne l'a certainement pas été *pour* Munich, bien que Léopold écrive de cette ville (à sa femme, 15 février) : « ... Dimanche dernier on a donné à la chapelle de la cour une petite messe de Wolfgang, et j'ai dirigé. Dimanche, on en donne une autre... » Mais sans doute s'agissait-il des deux Missae breves de 1774. Car il est peu probable que Mozart eût remporté grand succès à Munich avec sa nouvelle messe en Ut. Je crois bien plutôt qu'il faille voir dans cette composition la conséquence d'un ordre subit donné par Colloredo qui, même de loin, voulait par là faire un peu sentir à Mozart la sujétion où il le tenait ; aussi bien Mozart s'est-il acquitté de cette commande en toute hâte et d'une façon qui semblait vouloir dire à son patron : « Hein, te voilà satisfait, cette fois ! » Cette messe, que le jargon des musiciens d'église de l'Allemagne du Sud désigne sous le nom de « Messe des Moineaux », en raison des traits de violon qui accompagnent le Credo, devrait en réalité porter le titre de

Missa brevissima. Mozart, ici, conclut le Gloria et le Credo sans amorcer le moindre fugato ; le texte en est traité avec une extrême rapidité, généralement dans le style homophone concertant ; à peine y trouve-t-on autre chose qu'une simple touche de mysticisme et d'affectivité. Et il y a même comme une provocation à l'adresse de l'archevêque dans la façon dont Mozart traduit « symboliquement » le mot « descendit »

Ex. 87



Le caractère « symphonique », proche d'un finale d'opéra bouffe, de cette messe, est souligné par le retour, dans l'Agnus, du thème du Kyrie ; on dirait en quelque sorte une coda, récapitulant les thèmes de la messe tout entière. Mozart, ainsi qu'il l'annonce à son père le 20 novembre 1777, a fait hommage au Père abbé de la Sainte-Croix d'Augsbourg, en plus de la messe en Fa et du *Misericordias*, de la présente messe — ce qui nous surprend, car son caractère exagérément salzbourgeois en fait à coup sûr son œuvre d'église la plus faible.

De caractère salzbourgeois aussi, mais à un degré tout différent, est la seconde œuvre religieuse composée à Munich, l'offertoire *Misericordias* (K. 222), dont il a déjà été parlé dans ce livre (p. 194) à propos des rapports de Mozart avec le Père Martini et avec la polyphonie. Il s'agit là d'un exercice de contrepoint brillant à la manière des Eberlin, Adlgasser et Michael Haydn ; aussi bien, des deux thèmes — l'un homophone, l'autre contrapuntique — que Mozart y a entrecroisés et développés tout au long de 158 mesures, le second est-il emprunté textuellement à l'un de ces motets d'Eberlin (*Benedixisti Domine*) que Mozart avait copiés en 1773. Mozart, en cette œuvre où il fait parade de son savoir-faire, est à peu près aussi éloigné de ce style d'église empreint de poésie qui est le sien propre que dans la « Missa brevissima » écrite à Munich — mais dans le sens opposé. Nulle part ailleurs le fossé qui sépare le style « galant » du style « savant » n'est mieux marqué qu'entre ces deux œuvres, si proches par leurs dates de composition.

Plus d'un an s'écoule ensuite sans que Mozart écrive pour l'église. Ce n'est qu'en mars 1776 qu'il retrouve sa veine de musicien d'église, avec une seconde *Litaniae de venerabili altaris sacramento* (K. 243) dont le texte, chose curieuse, diffère légèrement de celui de la première, composée en 1772 (K. 125). Et c'est avec intention que nous disons : il retrouve sa veine ; car l'œuvre qu'il entreprend alors sera l'une de ses plus personnelles, l'une des plus mozartiennes, et seul un certain purisme en matière de musique religieuse peut empêcher de l'admirer et de l'aimer. A peu près comme si l'on prétendait condamner, sous l'angle pictural, le grand *Jugement Dernier* ou la *Chute en Enfer* de Rubens sous prétexte que quelques-unes des figures féminines, parmi les bienheureux ou les damnés, exhibent sans la moindre vergogne des charmes indéniables. Ce dont, du reste, au XVII^e ou au XVIII^e siècle, nul croyant ne se scandalisait. Or Mozart, n'ayant cette fois nul égard à observer vis-à-vis de l'archevêque, n'en impose pas non plus à son génie ; il prend ses aises, se remet à écrire de longs airs pour les solistes, se permet un travail polyphonique et donne au « Pignus » les proportions d'une double-fugue, dont le *Misericordias* de tout à l'heure ne semble qu'une étude préparatoire : bref, cette litanie prend l'allure d'un des plus grands chefs-d'œuvre qu'il ait composés dans le style contrapuntique de Salzbourg. Avec cela il écrit des passages homophones d'un « modernisme » tel qu'on ne s'étonnerait point de les rencontrer dans la *Messa da Requiem* de Verdi ; ainsi, dans le tutti du « Hostia sancta » :

Ex. 88 [Missa conclusa]

mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis

Pour qui Mozart a-t-il écrit une œuvre comme celle-là ? Nous ne pouvons nous empêcher de penser que les auditeurs d'une telle litanie, pour pieux qu'ils fussent, devaient également être des connaisseurs ; la liturgie, ici, servait de prétexte au concert. Hypothèse que confirment également les airs abondamment ornés avec instruments obligés, la richesse de coloris incroyable de l'orchestration (comportant, notons-le bien, *deux altos* !); la succession immédiate, riche en effets de contraste, des différents mouvements : quel effet produit le début du « Tremendum », avec ses trois trombones ! Ici encore l'« Agnus Dei » rappelle le thème du Kyrie sous forme de « coda ». En vérité, c'était bien à des œuvres comme celle-là que pensait Mozart en faisant allusion, dans la requête qu'il adressait à la Très-Sage Municipalité de Vienne au printemps de 1791, à sa « connaissance approfondie du style d'église ».

Avec cette litanie, l'inspiration religieuse de Mozart, dirait-on, se réveille. Le mois de mai 1776 — date que les circonstances extérieures et intérieures permettent de fixer avec une quasi-certitude — voit naître une nouvelle messe en Ut (K. 262), à laquelle sa longueur exceptionnelle vaut le titre de « Missa longa » ; cette longueur, aussi bien que l'instrumentation, prouvent du reste qu'elle n'était pas destinée à être exécutée à la cathédrale, mais probablement à l'église Saint-Pierre, au décor rococo luxuriant — alors flambant neuf — de laquelle elle convenait parfaitement. La dimension de l'œuvre n'en fait cependant pas une messe solennelle à proprement parler. Elle ressortit toujours au genre de la messe brève, messe chorale avec solistes, dépourvue d'airs ; les différentes parties en sont toujours de caractère symphonique, mais, à l'intérieur de ce cadre, Mozart développe le contrepoint sous toutes ses formes, terminant notamment le Gloria et le Credo par deux fugues des plus somptueuses. Il semble d'ailleurs qu'il ait jugé ses exigences en matière de contrepoint ainsi satisfaites, car il a traité les trois dernières parties de la messe de façon plus expéditive. D'où un certain manque d'unité, une certaine imperfection qui se dégagent de l'ensemble ; cette messe est peut-être d'une dignité, d'une orthodoxie supérieures aux litanies, mais elle respire aussi d'autant moins de sensibi-

lité, de chaleur, de personnalité. Et il en est de même d'un offertoire pour la fête du Saint-Sacrement : *Venite populi* (K. 260) composé peu après, sans doute en juin 1776 pour le jour de l'Ascension, sans que l'on sache exactement si la litanie qu'il devait accompagner était de Mozart lui-même ou d'un autre compositeur. Dans ce dernier cas, ce n'était certes pas très gentil de la part de Mozart, car le morceau — il se compose de trois parties, la seconde étant un adagio et la troisième reprenant brièvement le début — met en œuvre l'appareil fastueux d'un double-chœur : deux chœurs à quatre voix qui se livrent en quelque sorte une fausse joute contrapuntique. Mozart, selon toute probabilité, n'a pas connu les doubles-chœurs des Vénitiens et pourtant il emploie dans l'alternance, les effets d'échos, les entrecroisements des deux moitiés du chœur, des procédés identiques à ceux de Giovanni Gabrieli ou de Giovanni Croce ; aussi bien n'est-il pas surprenant que ce soit Brahms, grand amateur de musique ancienne, qui ait procuré la première édition de cette œuvre en 1873, et que Franz Wüllner l'ait publiée sous forme a cappella dans son recueil classique de *Chorübungen*.

En novembre et décembre 1776, Mozart écrit coup sur coup trois messes, toutes trois en Ut (K. 257, 258 et 259) et que, pour les distinguer plus aisément, nous désignerons tout de suite par leurs surnoms : ce sont la messe du Credo, la messe « de Spaur » et la messe avec solo d'orgue. Le fossé qui sépare la première de l'offertoire pour double-chœur écrit au printemps précédent est si profond qu'un auditeur qui ne connaîtrait que les deux œuvres en question croirait immanquablement qu'elles sont dues à la plume de deux compositeurs différents. Nul autre exemple ne fait apparaître avec plus d'évidence l'impossibilité où nous sommes de suivre le progrès et le processus auxquels obéissent les créations d'un grand artiste. Aussi bien n'est-il, dans l'intervalle, nulle œuvre susceptible de servir de « pont » au-dessus du fossé qui sépare ces deux compositions religieuses : ni la sérénade « Haffner », ni quelques airs bouffes, ni quelques divertissements. Qu'était-il advenu ? Il a certainement dû se produire en même temps chez Mozart une révolution intérieure, révolution suscitée par un profond

bouleversement dans son existence et qui l'a incité à se consacrer, pendant un certain temps, de façon aussi exclusive à la musique religieuse, et d'autre part une révolution dans ses conceptions du style d'église. Il a certainement dû réfléchir aux moyens de resserrer encore la brièveté, non plus cette fois en pensant à l'archevêque, mais dans son propre intérêt. Il renonce complètement à l'emploi du style « savant », sans renoncer tout à fait à celui de la polyphonie. Mais la polyphonie acquiert ici une signification nouvelle, tout de même que l'homophonie. L'homophonie de Mozart n'est plus « galante » ; elle est aussi peu « orthodoxe » qu'avant, peut-être moins encore ; mais elle est plus profondément sensible, plus simple, plus personnelle. Après la musique « savante », puis « en forme de motet », puis « galante » écrite par Mozart pour l'église, on est tenté de parler maintenant d'une musique apparentée au cantique, en l'occurrence d'une messe en forme de cantique. Non que Mozart eût été en peine de trouver dans son propre fonds des sources d'inspiration ; — tel ce passage « verdien » que nous avons signalé dans la seconde litanie du Saint-Sacrement. Et, de fait, cette messe brève, cette seconde messe du Credo marque le début d'une évolution dont le *Requiem* de Verdi sera le terme. On y trouve le même respect et en même temps la même absence candide de crainte à l'égard de Dieu, la même spontanéité mélodique, permettant d'allier à une extrême concision une grande richesse d'invention. Le motif du Credo auquel la messe doit son nom n'est pas conçu, cette fois, en fonction d'une utilisation contrapuntique éventuelle comme dans la messe en Fa majeur (K. 192) de 1774 ; ici, c'est dans le Sanctus que ce motif de quatre notes, d'allure mystique, apparaît. D'une grande simplicité, il a régulièrement l'accent d'une invocation pleine de candeur. Mais chacune de ses apparitions est chargée d'un contenu polyphonique plus dense que tous les éléments « savants » des messes précédentes. Mozart a trouvé, pour sa musique d'église, un nouveau style expressif.

Les deux messes du mois de décembre 1776 n'égaleront pas celle composée en novembre. La messe de Spaur (K. 258) — tel est le nom que Léopold lui donne dans une lettre du

28 mai 1778 — a probablement été écrite pour l'ordination de Friedrich-Franz-Joseph, comte de Spaur, futur doyen du chapitre de la cathédrale de Salzbourg, cérémonie à laquelle, naturellement, l'archevêque assistait. Mais l'expression en est aussi simple, le style aussi direct que ceux de la messe du Credo, car les brefs épisodes « polyphoniques » et un début de fugato dans le Gloria ne comptent guère. De plus en plus, Mozart accentue le caractère vocal, tout en donnant aux motifs d'accompagnement des deux violons une autonomie toujours croissante : ceux-ci soulignent, pour ainsi dire, l'unité symphonique des différentes parties, sans participer à l'expression. Mozart trouve, pour parvenir à une extrême brièveté, des solutions d'une perfection sans cesse plus grande : cette observation s'applique tout particulièrement à la messe avec solo d'orgue (K. 259) dont le Credo — en 84 mesures — constitue pour ainsi dire un record. Seul le Benedictus fait, dans les deux messes, curieusement exception. Dans la messe de Spaur, il prend la forme d'un vaste mouvement d'allure solennelle dans lequel le chœur et les soli ne cessent d'alterner, de s'entrecroiser et de s'unir, comme en une scène où les membres d'une confrérie exhorteraient continuellement un adepte de leurs mystères à prêter serment. Dans la seconde messe, il se distingue par l'accompagnement d'une partie d'orgue obligée, à laquelle la rapidité du tempo requis (*allegro vivace*) confère un caractère singulièrement brillant. L'une et l'autre sont pleines de beautés et de traits originaux, au premier rang desquels se remarque, dans la messe de Spaur, la conclusion « lydienne » du Dona, qui a perdu le caractère de finale bouffe de ses devanciers.

Près d'un an s'écoule encore sans que Mozart compose pour l'église. Mais, à la fin de l'été ou au cours de l'automne de 1777 il écrit une nouvelle messe (en Si bémol majeur, K. 275), et celle-ci nous fait retrouver le sentiment profond, la candeur, le style de cantique de la première messe en Ut majeur de 1776 avec une similitude si parfaite que les deux œuvres pourraient passer pour exactement contemporaines si, cette fois encore, nous n'étions si bien informés de leurs dates de composition. Cette messe en Si bémol majeur fut exécutée le 21 décembre 1777, et sans doute était-ce pour la

première fois puisque, le lendemain, Léopold écrit à son fils, alors à Mannheim : « ...C'est hier dimanche, le 21, que je t'ai écrit ce qui précède, après l'office au cours duquel a été donnée ta messe en Si bémol et où le castrat » (Ceccarelli) « a chanté d'une manière incomparable... » Selon moi, il s'agit là d'une messe votive, promise et écrite par Mozart pour l'heureuse issue de son grand voyage — et, on le voit, ce n'est qu'après son départ qu'elle a été chantée à l'office. Aussi bien, s'il nous était permis de lui donner également un nom, c'est celui de « messe votive » ou, mieux encore, de « messe mariale » que nous proposerions. Elle est si intime, l'appareil orchestral en est si discret, si lyrique, qu'elle a un caractère presque privé, où la différence entre le sacré et le profane disparaît. En même temps elle a ce ton populaire propre à l'Allemagne du Sud et l'on comprend qu'aucune des autres messes de Mozart ne se rencontre, sous forme de copies anciennes, sur autant de lutrins d'Autriche et de Bavière. Le Dona est une sorte de vaudeville, à peu près semblable à celui que nous retrouverons plus tard à la dernière scène de *l'Enlèvement* — le tutti et les soli reprenant continuellement la magnifique mélodie initiale. Mais, en même temps, l'œuvre est tout empreinte de la délicatesse d'une discrète polyphonie et surtout d'un chromatisme plein d'émotion et de hardiesse : Mozart reste Mozart, même lorsqu'il se penche vers le peuple. Quant à la qualification de « messe mariale », sans doute se justifie-t-elle également par le fait qu'un offertoire à la Vierge, *Alma Dei creatoris* (en Fa, K. 277) se rattache très probablement à ladite messe. Il s'y rattache à coup sûr par le style ; la distribution en est la même : soli et tutti de caractère très lyrique, se déroulant suivant une homophonie presque absolue, avec la simplicité et le sentiment profond qui caractérisent la messe elle-même.

Avant de quitter la maison familiale, le 9 septembre 1777, soit la veille de la fête de la Naissance de Marie, Mozart s'est encore adressé tout personnellement à la Vierge en composant le graduel ou motet *Sancta Maria, mater Dei* (K. 273). « ...sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo », « ...in vita protege, in mortis discrimine defende... » chante-t-il avec insistance. Cette œuvre singulière est exactement à

mi-chemin du *De profundis* de 1771 (K. 93¹) et de l'*Ave verum* de 1791, dont la distribution est absolument identique : chœur à quatre voix, cordes et orgue. Et il se peut qu'elle égale l'*Ave verum*. D'un art achevé, elle possède en même temps l'ingénuité d'un cantique ; elle montre autant de profondeur que de simplicité ; tout en gardant le sentiment des distances vis-à-vis de la divinité, le respect de l'insondable, elle est également pleine de confiance et d'une grande pureté de sentiment ; cette confiance, dirions-nous volontiers, a même un caractère d'intime confiance. Et il est difficile de l'entendre sans penser à l'instant qu'elle marque dans la vie de Mozart : la jeunesse, le *bonheur* de la jeunesse sont passés ; les déceptions de l'existence commencent. La Sainte Vierge, hélas ! n'a pas prêté à la prière de Mozart une oreille particulièrement favorable.

Durant son voyage, au début de 1778, Mozart a eu, à Mannheim, l'intention d'écrire une grande messe. Il était fatigué de travailler aux compositions pour flûte que lui avait commandées le mécène hollandais de Jean² : « ...aussi, pour changer, ai-je composé, de temps en temps, quelque autre chose, tels que des duetti pour piano et violon et une partie de la messe... si seulement le prince-électeur était ici, je finirais bien vite la messe... » (14 février 1778). Seul en a été achevé un *Kyrie* en Mi bémol (K. 322), pour orchestre au grand complet (comportant naturellement, comme nous ne sommes plus à Salzbourg, une partie d'*alto*), et témoignant d'une conception grandiose et d'un soin extrême dans la réalisation des groupes vocaux et instrumentaux. Et la tonalité solennelle n'est pas seule à rappeler la *Flûte enchantée*. Des autres parties de la messe, seul le début d'un *Sanctus* ou d'un *Benedictus* nous est parvenu. C'est la connaissance de ce morceau qui nous fait particulièrement regretter la perte des huit morceaux composés pour le *Miserere* d'Ignaz Holzbauer (Paris, mars-avril 1778, K. 297a = K. Suppl. 1). Car Mozart s'est certainement efforcé d'imiter, tout en le surpassant, le style du grave Holzbauer.

1. En réalité de C. G. Reutter. (*N.d.T.*)

2. Cf. note p. 231.

De retour à Salzbourg, Mozart écrit, en mars 1779, une nouvelle messe (K. 317), connue sous le nom de « Messe du Couronnement » pour avoir été composée en exécution d'un vœu, paraît-il, à l'intention de la statue miraculeuse de la Vierge qui orne l'église de Maria Plain, près de Salzbourg, et qui avait été couronnée en 1751. Cette église, lieu de pèlerinage, était tous les ans, le cinquième dimanche après la Pentecôte, le théâtre d'une fête commémorative de ce couronnement et, s'il faut en croire la légende, nous aurions donc là une nouvelle messe mariale de Mozart. Mais, s'il en était ainsi, cette messe aurait un tout autre caractère que celle, en Si bémol majeur, de 1777. L'appareil en est bien plus grandiose, la solennité bien plus marquée, les contrastes bien plus nets. Mozart semble maintenant beaucoup moins embarrassé pour souligner l'unité symphonique de la messe, pour en accentuer la majesté : le témoignage le plus frappant en est l'emploi qu'il fait, dans l'*Amen* du Credo, de la musique correspondant aux paroles « Descendit de coelis », ou encore la reprise, pour le « *Dona nobis* », de l'andante du *Kyrie*, qui donne à la messe sa conclusion. On a souvent fait remarquer, et à juste titre, que le solo de soprano de l'« *Agnus Dei* » préfigure l'air « *Dove sono* » chanté par la comtesse dans les *Noces* ; ou encore que le *Benedictus* débute comme un rondo de sonate. L'élément populaire, par exemple, dans le *Gloria*, le solo soprano-contralto (où l'on notera également un exemple de polytexture contraire aux règles) :

Ex 89



n'exclut pas la recherche, comme en témoignent, dès le *Kyrie*, les passages *maestoso* où, au lieu des trompettes, ce sont les violons qui s'emparent du motif de fanfare. Un élément nouveau, résultant, peut-être, des expériences

vécues au cours du grand voyage, est le talent que possède maintenant Mozart, tout en gardant parfaitement au style sa majesté, de passer en l'espace d'un éclair d'une expression apparemment conventionnelle à des accents profonds, graves et grandioses : le Credo, surtout, est plein de ces changements subits, dont le plus beau est peut-être le « Crucifixus » tout empreint d'affliction.

Déjà cette messe nous a rapprochés de l'œuvre qui constitue le sommet de toute la production religieuse de Mozart : la grande messe en ut mineur de 1783. On sent encore mieux ce voisinage en étudiant les *Vesperae de Dominica* (K. 321), écrites également au cours de l'année 1779 ; malheureusement, nous ignorons à quelle occasion, ce qui nous empêche aussi d'en connaître la date de composition exacte. Les contrastes y sont encore plus marqués que dans la messe et il suffit, pour s'en rendre nettement compte, de considérer les tonalités dans lesquelles est écrite cette suite de six psaumes : seuls le « Dixit Dominus » et le « Magnificat », soit la première et la dernière partie, sont dans le ton principal d'Ut majeur ; le « Confiteor » est en mi mineur, le « Beatus vir » en Si bémol majeur, le « Laudate pueri » en Fa majeur, le « Laudate Dominum » en La majeur. Mozart, ici, ne se soucie plus de la notion impliquée dans le terme « style d'église » et l'on ne fait qu'exprimer différemment la même idée lorsqu'on désigne cette œuvre, avec peut-être une nuance d'atténuation, comme une sorte d'oratorio. Les contrastes les plus vifs se succèdent dans le « Laudate pueri » et le « Laudate Dominum », celui-ci simple air d'église orné avec orgue obligé, celui-là large mouvement choral absolument dans le caractère d'un motet, débutant par un rigoureux canon à cappella, puis déroulant ses flots de plus en plus librement : « Laudate pueri ! » on s'imagine entendre les petits choristes de pierre de Donatello. Si Mozart avait envoyé cette œuvre au Père Martini à Bologne, sans doute lui eût-elle valu plus de compliments que le *Misericordias* composé à Munich — encore que ce savant homme l'eût probablement blâmé de n'avoir traité dans le style sévère que le début du morceau, et non le développement tout entier. Mais Mozart est à présent complètement indépendant et, en fait de style,

il suit sa propre idée... La sensibilité, la mélodie juvéniles qui caractérisent la musique religieuse de 1776 ont maintenant fait place à une virilité énergique, nous dirions volontiers à une solennité pleine de passion et de fougue, dont le « Beatus vir » nous fournit un parfait exemple. Le chœur et l'orchestre semblent acquérir une autonomie toujours plus grande ; le premier prenant un caractère de plus en plus vocal, le second de plus en plus instrumental ; et pourtant l'unité est plus parfaite que jamais. De toutes les parties, les plus originales sont sans doute la première et la dernière ; une fois de plus nous retrouvons, à la fin de la première, le thème de quatre notes cher à Mozart ; quant à la dernière, c'est-à-dire le « Magnificat », elle allie en un ensemble d'un effet saisissant, et sans aucun changement dans le tempo, la majesté à la grâce d'un allegro symphonique.

Le même caractère de fougueuse solennité se retrouve dans un fragment de *Kyrie* (K. 323) et dans un *Regina cœli* (K. 276), tous deux en Ut majeur et datant de la fin, ou peu s'en faut, du séjour à Salzbourg. Le *Kyrie*, écrit pour grand orchestre, était jadis complet ; la présence d'un alto obligé fait penser qu'il n'était pas destiné à une messe pour la cathédrale, mais qu'il constituait la première partie d'une litanie ; c'est un morceau d'inspiration baroque, dans lequel Mozart donne le cours le plus libre à sa fantaisie. Maximilien Stadler, ami intime du maître et de Constance, a achevé tant bien que mal, ou plutôt a donné une conclusion à ce *Kyrie* qu'il tenait, à juste titre, pour un chef-d'œuvre. Quant au *Regina cœli*, d'une orchestration un peu plus simple, et destiné, peut-être, à accompagner une reprise de la Messe du Couronnement, il offre un exemple typique du style d'église tel que Mozart le concevait à la fin de son séjour à Salzbourg : il donne au texte de l'antienne à la Vierge l'allure d'un tout puissant et homogène au lieu de le morceler en parties contrastées, ainsi que le faisaient les compositions similaires de 1771 et 1772. L'œuvre a un peu la forme d'un allegro concertant, introduisant entre le tutti et les soli des rapports d'une grande variété ; la facture minutieuse des divers éléments n'empêche pas le plan d'ensemble d'être d'une extrême clarté ; bref, on y retrouve la même inspiration, à la fois religieuse et profane, qui

préside aux plus belles créations de l'architecte Fischer von Erlach. Aussi bien cette musique ne saurait-elle convenir au cadre des petites églises rococo qu'honorent les pèlerins — ses dimensions sont trop majestueuses et trop vastes pour elles.

Un an après la Messe du Couronnement, en mars 1780, Mozart compose une nouvelle messe, en Ut majeur cette fois encore (K. 337), et qui sera sa dernière messe salzbourgeoise. Bien que la tradition la désigne sous le titre de « Missa solemnis », c'est essentiellement une « Missa brevis », où le Gloria et le Credo devaient être traités de façon aussi expéditive que possible — le type même de la messe salzbourgeoise, écrite pour l'archevêque. L'absence de l'alto n'est, une fois de plus, qu'une preuve matérielle de sa destination à la cathédrale et de la présence de l'archevêque à son exécution. Et l'on dirait même que Mozart a reçu la consigne de s'exprimer aussi brièvement que possible, car nous possédons l'ébauche d'un second Credo destiné à cette messe, portant la mention insolite « Tempo di Ciaccona » — et où il a tenté d'incorporer également au courant qui emporte toute cette partie l'« Incarnatus » et le « Crucifixus » ; le seul résultat est du reste d'en ralentir durant 19 mesures le tempo fulgurant. Mais Mozart a également su atteindre à la fin du Credo en question et dans le Gloria à une concision et à une spontanéité extrêmes : il revient à la disposition symétrique de l'écriture symphonique, établissant par exemple des correspondances entre le « Resurrexit » et le début du Credo ou encore entre les paroles « Et vitam venturi » et « Descendit de cœlis ». Mais on a l'impression que Mozart ne cherche dans les trois premières parties de la messe, conformes aux ordres de l'archevêque, qu'un moyen d'endormir la confiance de celui-ci. Car, avec le Benedictus, nous voici en présence du morceau le plus extraordinaire et le plus révolutionnaire de toutes les messes de Mozart : c'est un large volet traité, dans le ton austère de la mineur, selon un contrepoint rigoureux ; il ne traduit plus, comme auparavant, un timide salut adressé à celui « qui vient au nom du Seigneur », mais a bien plutôt le caractère d'une oraison funèbre et d'un réquisitoire — ce qui lui confère un accent profondément « religieux », sans

doute, et pourtant en quelque sorte blasphématoire. Et, comme pour prouver à Colloredo qu'il ne perd pas de vue ses devoirs d'organiste à la cour archi-épiscopale, Mozart écrit pour l'Agnus un long solo pour soprano avec accompagnement obligé d'orgue et d'instruments à vent solistes, auquel le tutti donne une brève conclusion. Combien elle est révélatrice du caractère récalcitrant du Mozart de 1780, cette faculté qui lui permet de joindre, à l'art d'irriter Colloredo, celui de se conformer à son propre idéal ! Car cette messe, elle aussi, est pleine d'intimité et d'effets de surprise : ainsi la traduction symbolique des mots « Deum de Deo », ou encore la conclusion *piano* du « Dona », dont le caractère n'est rien moins que joyeux.

Un rapport analogue à celui qui unit cette dernière messe salzbourgeoise à celle du Couronnement existe également entre les *Vesperae solennes de confessore* de 1780 (K. 339) — faute de toute allusion, dans le texte, au « confessor » ou au saint dont il s'agit, il est impossible d'en fixer plus exactement la date de composition — et celles de l'année précédente. Mozart y montre encore plus de liberté, si possible, dans le choix des tonalités (Ut, Mi bémol, Sol, Ré, Fa, Ut) et les contrastes y sont encore plus violents. Le « Laudate pueri » prend cette fois la forme d'une fugue de style archaïque sur ce thème, caractérisé par une septième diminuée, dont on peut suivre la filiation tour à tour chez Haendel (*Messie*, Fugue pour clavecin), Kuhnau, Buxtehude, Lübeck et jusqu'à Pachelbel, et que Mozart lui-même reprendra plus tard dans le Kyrie de son *Requiem* — cette page n'est pas dépourvue d'un certain caractère « savant » dû à des inversions ostentatoires et autres « artifices ». Mais elle est immédiatement suivie du « Laudate Dominum », consistant en un solo pour soprano, planant au-dessus d'un accompagnement en sourdine du chœur — et, dans celle-ci, la magie des sonorités est si puissante, l'expression y est empreinte d'une poésie, exempte de toute intention « religieuse », si intense, qu'il est difficile de lui trouver un équivalent ; sinon, peut-être, la Sérénade pour contralto solo et chœur de femmes, op. 135, de Schubert. La seule partie où l'on puisse trouver une intention proprement religieuse est le grandiose « Magnificat » qui donne à

l'œuvre sa conclusion ; quant aux trois psaumes par lesquels elle débute, ils montrent une liberté, une audace et une mobilité d'expression extrêmes. Quiconque n'a pas entendu ces pages ne peut se flatter de connaître Mozart.

C'est avec cette œuvre que prend fin l'activité religieuse déployée par Mozart au service de Salzbourg ; non point seulement sur le plan extérieur, mais également sur le plan intérieur. Cette activité a pris un tour si indépendant, si personnel qu'à elle seule elle eût inévitablement amené la rupture avec l'archevêque ; — car il ne faudrait pas croire que Colloredo, qui, après tout, avait également l'occasion d'entendre les œuvres d'autres compositeurs, notamment de Michael Haydn, eût été sourd aux aspirations subjectives ou aux incartades musicales de son organiste. La dernière œuvre écrite par Mozart, non plus à Salzbourg, mais avant que ses fonctions en cette ville eussent pris fin, est un *Kyrie* (K. 341) pour quatre voix avec accompagnement de flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, quatre cors, trompettes, timbales, instruments à cordes (y compris l'alto!) et orgue. Seuls les clarinettes et l'alto empêchent d'admettre que l'œuvre ait été composée à Salzbourg et destinée à y être exécutée : elle a été écrite pour Munich au début de 1781, à l'époque où Mozart y faisait représenter *Idomeneo*. Mozart veut offrir encore une fois au prince-électeur, qui a déjà déçu tant de fois ses espoirs, un échantillon de son talent, et ce non seulement dans le domaine de l'opéra seria, mais aussi dans celui de la musique religieuse : « ...ayez donc la bonté de m'envoyer les deux partitions des messes que j'ai emportées... et aussi la messe en Si bémol, car le comte Seeau en dira prochainement quelque chose au prince-électeur... Je voudrais qu'on apprit à me connaître dans ce style aussi... » écrit-il à son père le 13 novembre 1780. Mais il faut croire que ses œuvres conçues pour Salzbourg lui ont, en définitive, semblé insuffisantes pour Munich puisqu'il se met à écrire, à titre d'exemple — et non sans avoir auparavant terminé et fait jouer *Idomeneo*, il est vrai — ce début d'une nouvelle messe. Ré mineur : cette fois nous ne sommes plus, comme jusqu'à présent, dans un ton majeur (la messe K. 139 étant la seule exception, apparemment due à la jeunesse de son auteur) ; l'allégresse a fait place à la solennité ; ce ne

sont plus seulement quelques mesures d'introduction, c'est tout le morceau qui répond à l'indication « Andante maestoso ». Ré mineur : la tonalité du *Requiem*. Mozart ne pense pas encore à la mort mais, en dépit de toute sa majestueuse solennité, ce *Kyrie* respire la crainte de l'incertain et en même temps la douceur, la confiance en une bonté salvatrice — le chromatisme, aussi bien, y cède constamment le pas à une cadence ferme, l'agitation fait constamment place à la quiétude. La maîtrise qui préside à l'agencement architectural, à la délimitation des groupes vocaux et instrumentaux, la sensibilité dont témoigne l'exécution des moindres détails — qu'on suive, par exemple, parmi les vents, la partie de tel ou tel couple d'instruments ! — sont telles que, pour un peu, on tomberait à genoux. Le début de la partie vocale porte la mention « tutti » ; mais nul solo ne se dégage de ce tutti. Mozart veut éviter tout caractère concertant, tout élément subjectif. Comme l'a fait judicieusement remarquer M. de Saint-Foix : « Il semblerait qu'on ne puisse parler de contrepoint ou d'homophonie : ce n'est ni l'un ni l'autre qui règne ici, à proprement parler. » Mozart, ici, résout l'antinomie qui oppose le style « galant » au style « savant », il résout la crise *avant* de l'avoir abordée à proprement parler ; l'immensité de son génie la lui a fait devancer.

A Vienne, Mozart n'a plus aucune obligation vis-à-vis de l'Église ni de la musique religieuse ; artiste indépendant, il écrit des sonates, des sérénades, des concertos pour piano et un opéra. Sans doute, quatre ans avant sa mort, l'empereur l'a-t-il nommé Compositeur de la Chambre, mais il ne lui commande aucune œuvre pour la chapelle du château, pas plus que pour la cathédrale Saint-Étienne. Cependant le sentiment religieux qui, pour lui, se confond ou est si intimement lié à un puissant instinct artistique, n'est pas pour autant mort en lui. Il est en effet des problèmes artistiques dont la solution n'est possible que sur le plan de la musique religieuse. Et c'est ainsi que se produit ce phénomène étrange qu'au cours de l'été de 1782 il se met, à Vienne, à écrire une nouvelle messe — sans qu'aucun ordre lui en ait été donné de l'extérieur, poussé par une nécessité purement intérieure, en accomplissement d'un vœu dont

nous ne soumettrons pas la piété à une froide analyse, car il s'y mêle une part trop grande d'intention artistique. Mozart, alors fiancé à Constance, s'était « promis en son cœur » (4 janvier 1783) de faire exécuter à Salzbourg une messe composée tout exprès le jour où, étant devenue sa femme, il l'amènerait en sa ville natale; « ...comme preuve... de la réalité de mon vœu, j'ai la partition de la moitié d'une messe, et qui donne les meilleures espérances... » C'est en vain qu'elle attendit son achèvement. Lorsque Mozart vint réellement à Salzbourg avec Constance en août 1783, les seules parties terminées qu'il apporta avec lui étaient le Kyrie, le Gloria, le Sanctus et le Benedictus; du Credo il n'existe que la première partie et le « Et incarnatus » (ce dernier à peu près « complètement ébauché »); de l'Agnus Dei et du Dona, pas la moindre note. La tradition locale veut que l'œuvre, complétée par des emprunts faits à des messes antérieures de Mozart, ait été répétée le 23 août à la chapelle et exécutée le 25 à l'église Saint-Pierre — non à la cathédrale, naturellement — Constance elle-même chantant le solo ou les soli de soprano. Vrai ou faux, tout ce qui est sûr c'est que Mozart devait obligatoirement faire exécuter une messe complète ou n'en pas faire exécuter du tout et que, si réellement il accola aux quatre parties nouvelles, Kyrie, Gloria, Sanctus et Benedictus, un Credo et un Agnus tirés d'œuvres antérieures — plus précisément de messes antérieures en Ut majeur, ce fut de sa part un sacrifice artistique considérable. Qu'il ait pensé à Constance en composant ces deux pages (mais du reste *seulement* en composant le « Christe » et le « Laudamus »), cela est certain; ils sont en effet destinés à la même tessiture et font appel aux mêmes moyens vocaux que les vocalises (K. 393) du mois d'août 1782 « per la mia cara consorte ». Une chose certaine, enfin, c'est que les musiciens d'église de Salzbourg devaient être des gens bigrement forts et singulièrement entraînés pour mettre sur pied cette œuvre monumentale en une seule répétition.

La destination de cette messe à Salzbourg apparaît dans l'appareil orchestral employé par Mozart. C'est celui d'autrefois sans pourtant l'être tout à fait. Mozart n'utilise que les instruments en usage à Salzbourg; donc, pas de clari-

nettes. Mais il les utilise autrement qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. De même que dans le *Venite populi* (K. 260), il emploie, dans le « Qui tollis » de cette messe, le double-chœur à huit voix, mais il y a dans cette dernière composition une tout autre inspiration que dans le morceau décoratif de 1776. La seule autre nouveauté extérieure est l'emploi, dans le Gratias et dans le Sanctus, du chœur à cinq voix au lieu de quatre. Mozart utilise deux sopranos pour produire certains effets concertants et supprime, par exemple dans le Benedictus à quatre voix, la partie de contralto pour traiter *parallèlement* les voix supérieures et les voix graves. Sans doute tient-il encore compte des moyens dont dispose Salzbourg, mais il n'en tient plus aucun de la tradition salzbourgeoise. Cette messe nous le montre personnellement aux prises avec Dieu et avec l'Art, avec la notion qu'il se faisait de la « vraie musique d'église ». Et c'est à juste titre que l'on a dit de cette composition inachevée qu'elle était la seule œuvre susceptible de figurer entre la *Messe en si mineur* de Bach et la *Messe en Ré majeur* de Beethoven. Or ce n'est point sans raison qu'est prononcé à son propos le nom de Bach. Car si Mozart n'avait pas connu la crise, s'il n'avait pas *surmonté* la crise provoquée, dans sa production, par la révélation de Bach, la Messe en ut mineur n'eût jamais pris la forme que nous lui voyons. C'est ainsi que le « Qui tollis » pour double-chœur en sol mineur, avec imposant accompagnement d'orchestre, sur un tempo extrêmement large, et dont le chromatisme descendant est manifestement inspiré par la vision du Rédempteur, s'avançant vers Golgotha sous le fardeau de la croix et les coups de fouet, est une page qui s'égale au Kyrie de la *Messe en si* de Bach et au double-chœur par lequel s'ouvre la *Passion selon Saint Matthieu*; et le prodige est sans doute d'autant plus grand que Mozart n'a probablement pas connu les deux œuvres en question. La puissante invocation traduite par les mots « Jesu Christe » (et qui, chez Bach, ne fait que donner, tout à fait incidemment, au « Quoniam » sa conclusion), la fugue bâtie sur les mots « Cum sancto spiritu » sont des pages désormais exemptes de l'ostentation du style baroque aussi bien que de tout le fatras d'un contrepoint « savant »; et cette observation s'applique peut-être davantage encore au

Sanctus et à la double-fugue du Hosanna. Ce n'est pas la présence de Bach seul que nous sentons derrière cette œuvre, mais celle du XVIII^e siècle tout entier, y compris les grands maîtres italiens tels que Alessandro Scarlatti, Caldara, Haendel, Porpora, Durante : on ne saurait nommer précisément tel ou tel, du fait même que Mozart résume son siècle et en transfigure la langue musicale. Et nous voyons ici un nouveau témoignage du fait qu'il est impossible d'écrire une œuvre comme celle-là sans disposer d'un grand héritage artistique ; — mais encore faut-il être en mesure de recueillir cet héritage. L'élément « italien » anime principalement le solo de soprano du « Laudamus », le duo des deux sopranos du « Domine », sur un accompagnement obligé des cordes, d'une extrême délicatesse contrapuntique, ainsi que le trio concertant (pour deux sopranos et ténor) du « Quoniam », débutant par le même thème « contrapuntique » que le finale du concerto pour piano K. 175. Mozart ne se soucie pas plus de « pureté de style » que Bach ne s'en était soucié en insérant un Christe en forme d'aimable duo entre les deux puissants et austères Kyrie de sa messe. Le morceau qui a le plus choqué les puristes est le « Et incarnatus » de Mozart, air pour soprano avec accompagnement des cordes, de trois instruments à vent obligés et — on l'oublie le plus souvent — d'un orgue obligé, dont Mozart, cependant, n'a pas noté la partie. Cette page constitue un retour à l'« Incarnatus » de la messe en ut mineur composée par l'enfant, elle porte à la fois la marque de la reminiscence et de la maîtrise ; reminiscence de l'Italie : véritable « Noël » dépeignant la crèche où repose le divin enfant, la Vierge en adoration et, à l'arrière-plan, les anges musiciens ; la douceur et la naïveté en sont irrésistibles. Si l'on condamne une page comme celle-là, autant condamner aussi la présence, à l'église, de tel médaillon de Botticelli représentant la naissance du Christ au milieu d'anges florentins : l'un et l'autre sont également profanes. Quelle allure eût pris, quant à lui, le Credo ? C'est ce dont il nous est difficile de nous faire une idée : diverses ébauches du « Et in Dominum » et du « Crucifixus » ne nous fournissent que quelques mesures. Mozart a donné au début, jusqu'à l'Incarnatus, l'allure emportée et puissante d'un début de cantate.

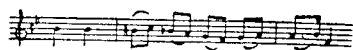
manifestement pour pouvoir conférer d'autant plus d'ampleur aux autres parties.

Environ un an et demi plus tard, en mars 1785, Mozart eut à fournir une composition pour l'un des concerts organisés pendant le carême par la Société Musicale de Vienne. Sa contribution devait constituer la seconde partie de cette « académie ». Il utilise alors le Kyrie et le Gloria de la messe en question, mais cette fois le texte latin sacré fait place à des paroles italiennes pleines de dévotion et la messe se transforme en oratorio ; c'est *Davidde penitente*, « David repentant ». De qui est ce texte, composé d'après la musique de Mozart ? On l'ignore. Cependant ce travail n'a pu se faire qu'en étroite accord avec lui ; aussi sommes-nous tentés de penser à Da Ponte, librettiste attitré de l'opéra italien, qui était alors une vieille connaissance de Mozart. Da Ponte, en admettant qu'il s'agisse bien de lui, s'est, comme toujours, tiré très habilement d'affaire ; et pourtant ce *David* est une œuvre extrêmement disparate — car, sur le texte qui le compose, Mozart n'eût jamais écrit une musique aussi majestueuse que celle-ci. C'est que les mêmes notes produisent un effet bien différent selon qu'elles traduisent le texte « Kyrie » ou « Christe eleison » ou les paroles « da mali oppresso » ; l'étrange et consolante modulation par laquelle nous passons d'ut mineur à Mi bémol majeur perd ici l'effet céleste qu'elle produisait précédemment. L'impression produite est différente, en dépit de l'identité du sens, selon que le texte proclame « Gloria in excelsis Deo » ou « Cantiam le lodi... del Signor amabilissimo ». Étrange David en vérité que celui qui chante : « Se palpitate assai, è tempo da goder. » Mozart l'a certainement senti ; aussi bien n'a-t-il eu aucun scrupule à intercaler après le duo « Sorgi, o Signore » (correspondant au « Domine Deus ») un air pour Adamberger, — créateur du rôle de Belmonte, — et à faire suivre le passage « Se vuoi punisci mi » (correspondant au gigantesque « Qui tollis ») d'un second air pour Caterina Cavalieri, première interprète de Constance dans l'*Enlèvement*. Le premier est un air avec accompagnement de quatre instruments à vent concertants, comme l'air « Martem aller Arten » de l'*Enlèvement*, le second un véritable air de bravoure surchargé de vocalises ; procédés dont le cadre de

l'oratorio, équivalent spirituel de l'opéra, s'accommodait parfaitement. Mais il est à espérer que nul ne s'avisera désormais de ressusciter « Davidde pénitente » à la place de la messe sous prétexte qu'il nous offre une « dernière version » de la pensée de Mozart. Pourquoi ne pas nous en tenir au Kyrie et au Gloria ? Pourquoi compléter ce « torse » magnifique ? Michel-Ange lui-même n'a pas osé mettre une tête et des jambes au torse grec du Belvédère.

Cette messe met de nouveau un terme, pour de longues années, à l'activité musicale de Mozart au service de l'Église. Les compositions religieuses font place aux compositions maçonniques, dans lesquelles Mozart jouissait d'une pleine et entière liberté et n'avait plus à se soucier d'aucune espèce de tradition. Car, sur le plan musical, la franc-maçonnerie était exempte de tout rituel. Et il est probable que Mozart dut se créer son propre symbolisme musical : le rythme des trois coups qui acquerra par la suite, dans la *Flûte enchantée*, une portée si hautement symbolique ; les notes liées deux par deux, symbole des liens de l'amitié, qui joue déjà son rôle dans la première œuvre écrite par Mozart pour la loge : le *Voyage des Compagnons* (*Gesellenreise*, K. 468), lied en trois strophes avec accompagnement de piano, destiné à saluer les frères maçons à leur entrée dans le second stade de leur carrière :

Ex. 90



Die drei ei-nen neu-en Gra-de

Un autre symbole de la fraternité est constitué par les progressions en tierces parallèles qui caractérisent le lied *Pour la clôture de la loge* (« Lasst uns mit geschlungnen Händen », K. 623a), dans la dernière composition maçonnique de Mozart. Un sens symbolique est en outre conféré à la « noble humanité », de Mi bémol majeur, adopté par Mozart dans sa cantate *La Joie maçonnique* (*Die Maurerfreude*, K. 471), écrite en l'honneur d'Ignaz von Born, grand maître de la loge de la « Véritable Concorde » — œuvre d'ailleurs véritablement hermétique, ainsi, hélas, que cette

autre « *Petite cantate maçonnique*, composée d'un chœur, d'un air, de deux récitatifs et d'un duo pour ténor et basse », écrite en 1791 pour l'inauguration d'une loge. Dernier élément symbolique : celui, naturellement, des sonorités ; timbre des voix d'hommes, et surtout des bois ; à telle enseigne que l'on pourrait dire des clarinettes et des cors de basset qu'ils sont les instruments maçonniques par excellence. C'est ainsi, également, que les deux plus belles compositions maçonniques sont des œuvres instrumentales : l'*Adagio* pour deux clarinettes et trois cors de basset (K. 411) et l'*Ode funèbre maçonnique* (K. 477) déjà mentionnée dans la partie biographique de ce livre et écrite pour la mort, survenue à la fin de 1785, de deux frères maçons de la haute aristocratie ; œuvre où, en plus des cordes, les hautbois, la clarinette, le cor de basset, le contre-basson et deux cors (ou deux cors de basset supplémentaires) donnent le ton, dans toute l'acception du terme. Quant à l'*Adagio*, il est manifestement conçu pour accompagner une entrée solennelle des frères dans la loge ; le rythme scandé typique des œuvres maçonniques y est discrètement suggéré ; et sans doute constitue-t-il l'introduction de tout un ensemble instrumental destiné à souligner le rituel maçonnique et dont, en dehors d'un *Allegro* (K. 440b = K. Suppl. 95) et d'un étrange *Adagio* (K. 440c = K. Suppl. 93) inachevés, seul un *Adagio* pour deux cors de basset et basson (K. 410), publié sous forme de canon (quel beau symbole !), a été terminé. C'est l'une des pages les plus magnifiques de Mozart.

C'est peut-être l'*Ode funèbre maçonnique* qui justifie le mieux le fait, apparemment étrange, que nous rangeons les œuvres maçonniques de Mozart dans le chapitre de la musique religieuse. Elle a beau ne pas être une œuvre d'église, c'est une composition religieuse ; elle forme le lien entre la messe en ut mineur et le *Requiem*. La tonalité est la même que dans le Kyrie de la messe ; ce que, dans la messe, les trombones ne font que suggérer, les vents, ici, l'affirment sous la forme solennelle d'un choral ou d'une marche : l'affliction, la gravité, le calme, la consolation. Et l'on peut, à la rigueur, trouver dans les soixante-neuf mesures de cette composition tous les symboles de la franc-maçonnerie : les

tierces et sixtes parallèles, les notes liées, le rythme scandé. On y retrouve la pensée de la mort qui hantait déjà le Kyrie ; la seule différence, c'est que, de religieux, le caractère du morceau est devenu maçonnique : mais, derrière ces deux caractères, se retrouve le même sentiment hautement humain de Mozart. Nous verrons que ce morceau, qui, par l'emploi qui y est fait du « choral », se rattache aux études des œuvres de Bach auxquelles s'est livré Mozart, constitue en même temps un pont vers la scène la plus austère, vers la situation la plus solennelle de la *Flûte enchantée* : le sacré et le profane ne font plus qu'un.

Aussi bien les deux dernières œuvres d'église de Mozart : l'*Ave verum* pour quatre voix et cordes (K. 618) et le *Requiem* (K. 626) pour soli, chœur et orchestre — occupent-elles, à l'église, une place singulière ; la première de ces compositions, réduite en ses dimensions et achevée, la seconde gigantesque et inachevée, dans tous les sens du mot. Le petit motet, probablement composé à l'occasion de l'office de la Fête-Dieu pour Anton Stoll, maître d'école et chef de chœur à Baden, près de Vienne, qui, par ailleurs, s'ingéniait aussi à faire exécuter telles autres compositions religieuses de Mozart et veillait un peu sur Constance, est devenu l'une des œuvres les plus familières de Mozart, — au point que sa beauté séraphique finit par nous rendre aveugles à la maîtrise dont il témoigne : « seconde » simplicité, perfection de la modulation, art consommé dans le traitement des voix, introduisant, pour finir, la gradation d'une discrète polyphonie. Ici également, l'élément sacré et l'élément personnel ne font plus qu'un. Le problème du style est résolu.

Que dire, enfin, du *Requiem*, dernière œuvre de Mozart non seulement sur le plan religieux, mais absolument parlant ? « Dernière œuvre » — voilà bien un terme qui suscite toutes les associations d'idées possibles ; surtout dans le cas de celle-ci, née au milieu de circonstances si « romantiques » et dont seule la mort empêcha l'achèvement. Nulle œuvre de Mozart n'a fait couler plus d'encre et donné lieu à des jugements plus erronés, — venant pour la plupart de gens qui ne connaissaient aucune autre œuvre religieuse de Mozart, ni la messe en ut mineur, ni les

litanies, ni aucune des quatre messes en Ut majeur de 1776. Et, effectivement, il est difficile de rester entièrement objectif et de laisser parler les faits dans leur simplicité.

Cette messe résulte d'une commande faite à Mozart, mais dont, soi-disant, celui-ci ne connaissait pas l'auteur. Il s'agissait d'un certain comte Franz Walsegg de Stuppach ; musicien amateur, il aimait à se parer des plumes d'autrui et faisait exécuter dans son château et dans la chapelle de ce dernier des compositions étrangères qu'il faisait passer pour ses propres ouvrages. Ayant perdu sa femme quelques années auparavant, il songeait à consacrer un requiem à sa mémoire. En juillet 1791, il envoya son intendant Leutgeb à Mozart pour lui demander d'en écrire un. Mozart se mit donc à l'œuvre et ébaucha une quarantaine de pages de la partition ; puis il dut interrompre ce travail au profit de la *Clemenza di Tito* et de la *Flûte enchantée*. Tout ce qu'il put faire, ce fut d'achever le « Requiem » et le « Kyrie » et d'ébaucher sept fragments du « Dies irae » à l'« Hostias » : c'est-à-dire de noter sur la partition les parties des voix, la basse et l'indication sommaire de l'orchestration. Aussi bien est-ce sous cette forme qu'il a laissé le « Domine Jesu Christe » et l'« Hostias » ; quant aux trois dernières parties, elles faisaient absolument défaut. « Craignant de voir l'auteur de la commande, au cas où le manuscrit ne lui serait pas livré achevé, non seulement refuser de payer le solde des honoraires convenus, mais encore réclamer le remboursement de la somme versée, la veuve s'adressa d'abord à Joseph Eybler et à d'autres musiciens, enfin à Süssmayer pour les prier d'achever l'œuvre... Süssmayer y consentit ; il commença par copier tout ce que Mozart n'avait fait qu'indiquer, puis il compléta cette copie par les parties instrumentales absentes, de la façon qui lui semblait le plus conforme aux intentions de Mozart. De ses propres indications, il résulte qu'il a ensuite entièrement composé la fin du *Lacrymosa*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* et répété la fugue du Kyrie sur les paroles « Cum sanctis ». L'œuvre ainsi complétée fut alors livrée... à celui qui l'avait commandée. » (Köchel, 3^e édition, p. 809). Pur mensonge, que Constance soutint aussi longtemps que possible, jusqu'au jour où le loyal Süssmayer rétablit les faits dans une

lettre adressée, en date du 8 février 1800, aux éditeurs Breitkopf & Härtel — sans succès, du reste, car la sentimentalité romanesque du XIX^e siècle refusa d'ajouter foi à sa mise au point.

Si le *Requiem* est resté à l'état d'œuvre fragmentaire, c'est en un tout autre sens que la grande messe en ut mineur. Dans celle-ci, nous possédons tout le Kyrie, tout le Gloria, le Sanctus et le Benedictus en entier et tous ces morceaux se présentent, jusque dans le moindre détail, dans leur version authentique. Dans le *Requiem*, le doute commence à nous effleurer dès le « Dies Irae », pour nous assaillir après les huit premières mesures du Lacrymosa. Et pourtant, dès la première mesure de l'introït : « Requiem aeternam dona eis, Domine », nous connaissons l'intention de Mozart, nous savons à quoi nous en tenir sur l'attitude qu'il adopte vis-à-vis de la mort. Cette attitude n'est plus entièrement religieuse, mais teintée de l'esprit maçonnique. N'est-il pas frappant que, dans cet introït, les deux couples d'instruments à vent — cors de basset et bassons — dominant, alors que le rôle dévolu aux cordes est presque uniquement celui d'un simple accompagnement ? L'introït en question n'est du reste pas empreint tout entier de la douce résignation qui le caractérise en son début : sur les paroles « Exaudi orationem meam » l'accompagnement saccadé de l'orchestre semble symboliser la rébellion plus que la prière. Le Kyrie qui lui succède développe ensuite une fugue sur deux thèmes, dont l'un montre cet intervalle de septième diminuée que nous avons déjà rencontré dans le « Laudate » des Vêpres de 1780. Il ne s'agit du reste point ici d'une double fugue « savante », d'une correction toute scolaire ; nul autre musicien n'eût alors osé descendre en des abîmes harmoniques si profonds et si sombres. Cependant, cette fugue ne porte pas tout à fait la marque de Mozart : un certain archaïsme y rappelle encore Haendel ; aussi bien, le thème que Mozart y traite ne lui appartient-il pas en propre : il provient d'un emprunt. Pourquoi faut-il que Süßmayer ait répété précisément cette page à la fin de toute l'œuvre ! Au chœur grandiose du « Dies Irae » — grandiose parce que dramatique et religieux à la fois — succède ensuite la page douteuse du « Tuba mirum », où le texte est réparti entre les

soli selon les principes du style concertant et dans laquelle Süßmayer prolonge le solo de trombone obligé du début longtemps encore après que cet instrument a appelé les ressuscités devant le trône de Dieu. Mais ce solo de trombone, indubitablement de la main de Mozart, a lui-même quelque chose de pénible — on ne peut se défaire de l'impression que le céleste héraut parade un peu, au lieu d'annoncer par des accents terribles le terrible instant du Jugement Dernier.

Dans le « Rex tremendae majestatis », dans le « Recordare », dans le « Confutatis » et le « Lacrymosa » (où la plume lui échappe) — quatre volets étroitement unis — Mozart a trouvé sa propre veine ; nous retrouvons ici les sublimes hauteurs de la messe en ut mineur. L'invocation adressée au juge suprême passe du cri violent à la prière instante ; quant à l'étrange « Recordare », l'imploration qu'il adresse, par la voix des solistes, au « médiateur », est déjà exaucée ; c'est l'une des pages les plus achevées, les plus pures, les plus enivrantes que Mozart ait écrites. Au dramatique tableau du « Confutatis » succède enfin le sombre et terrible crescendo du « Lacrymosa », sur lequel Mozart s'interrompt et qu'il eût certainement développé plus largement que ne l'a fait Süßmayer. Quant au « Domine » et à l'« Hostias », Mozart les a traités sous la forme du motet, motet contrapuntique pour le « Domine », homophone pour l'« Hostias », leur donnant à tous deux pour conclusion une fugue chromatique assez neutre — « Quam olim Abrahae » — non dépourvue, elle aussi, d'un certain archaïsme. — Pour le reste de l'œuvre, point n'est besoin de nous en occuper, étant donné qu'il est de Süßmayer ; seul, dans le manuscrit de Mozart, le « Benedictus » offrait à Süßmayer six ou huit mesures, qu'il a développées. Mais il a ensuite complètement faussé les proportions de l'œuvre par la fugue sur « Hosanna », bien trop courte, indépendamment du thème insignifiant sur lequel elle est construite. Et pourtant : le retour du « Requiem » sur les paroles « Lux aeterna » sauve l'œuvre au profit de Mozart, réparant dans une certaine mesure — pas entièrement — le caractère disparate de l'ensemble. L'impression générale a beau être celle d'un manque d'unité, l'intention de Mozart est cepen-

dant fort claire. La mort n'est point un objet d'effroi, mais une amie. Cette image de la mort, c'est celle que nous donnera, également, Franz Schubert. Parmi la postérité, un seul musicien a encore été capable de s'élever à la grandeur de cette conception : Giuseppe Verdi dans son *Requiem* pour Alessandro Manzoni.

II. AIR ET LIED

Ce chapitre, qui est plutôt un intermède, nous rapproche de la dernière partie de notre exposé : les chapitres sur l'opéra. Mais nous sommes-nous jamais tout à fait éloignés de l'opéra ? Presque toute la musique instrumentale de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en général, et celle de Mozart en particulier, n'est-elle pas pénétrée de l'esprit de l'opéra, et de l'opéra bouffe plus encore que de celui de l'opera seria ? Mozart n'utilise-t-il pas le même procédé pour réaliser l'unité musicale d'un Gloria et d'un Credo ou celle d'un finale d'opéra bouffe ? Ses messes solennelles, ses litanies ne sont-elles pas déjà pleines d'airs « profanes », à peine différents de ceux que l'on trouve dans un opera seria italien ? Nous disons bien dans un opera seria *italien*. Nulle part, en effet, l'origine purement italienne du style de Mozart n'apparaît plus nettement que dans la forme de l'« air », et dans toutes les formes apparentées de près ou de loin à l'opéra. Sur le plan de la musique instrumentale il pouvait se rapprocher, dans une certaine mesure, du style français. En Schobert, Eckard, Honnauer, Raupach, il trouve, à Paris, des modèles français ou à demi français, et les imite. Lors de son second séjour à Paris, en mai et juin 1778, il écrit pour Noverre, grand réformateur du ballet, treize ou quatorze morceaux destinés à accompagner le ballet *Les Petits Riens*, dansé pendant les entractes des opéras bouffes de Piccini et d'Anfossi. Ce sont des pages de caractère à la fois mozartien et très français que ces ouvertures, andantinos, larghetos et gavottes et il n'est guère, dans tout l'œuvre de Mozart, de morceau témoignant

d'un gallicisme plus accentué que la « Gavotte joyeuse » en Fa, assez longue, et la « Gavotte gracieuse » en La, plus courte, ou encore la « Pantomime » pastorale, agrémentée de mille coquetteries sous forme de staccati, trilles, appoggiatures et de détails rythmiques et mélodiques piquants.

Pour la musique vocale, nous ne trouvons, dans tout l'œuvre de Mozart, que peu d'exemples du style français. Il a bien écrit, il est vrai, deux « ariettes » sur des textes français — sur lesquelles nous reviendrons. Mais il ne s'est jamais consacré à l'opéra français, bien qu'il se soit cru tout à fait capable d'en composer un ; — nous le voyons en effet parler un jour, comme il le faisait si fréquemment, du besoin invincible qu'il éprouve d'écrire pour l'opéra, que ce soit sur un texte allemand, français ou italien : « français plutôt qu'allemand, italien plutôt que français ». Mais l'opéra français ne comporte pas d'airs au sens où l'entendait Mozart. Et il est probable que le jeune Mozart, lorsqu'il se rendit à l'Académie Royale, autrement dit au Grand Opéra, éprouva (et Léopold avec lui) exactement la même impression qu'avait ressentie quelques années auparavant le brave Carlo Goldoni, si bon juge en matière d'opéra bouffe ou d'opera seria tel qu'on le pratiquait à Naples et à Venise. Son témoignage est trop caractéristique pour ne pas être cité (*Mémoires*, Paris, 1787) : « L'orchestre attaqua, je trouvai l'ensemble avec lequel jouent les instruments tout à fait excellent et de la plus grande précision. Mais l'ouverture me parut froide et languissante. Elle n'était certainement pas de Rameau. Car j'avais déjà entendu en Italie ses ouvertures et sa musique de ballet » (probablement à Parme, citadelle avancée de l'opéra français en Italie). « L'action commença ; pourtant, si bien placé que je fusse, je ne pouvais comprendre un seul mot. J'attendis donc patiemment les airs, me promettant d'en goûter la musique. Les danseurs apparurent, et je m'imaginai l'acte terminé. Mais on n'avait point encore vu arriver un seul air ! Je m'en informai auprès de mon voisin, qui faillit mourir de rire à ma question et m'assura qu'il y avait eu six airs au cours des différentes scènes que j'avais entendues. J'avais tout pris pour du récitatif... » Les chœurs impressionnent plus favorablement Goldoni, mais il les compare aux psaumes de Corelli, Biffi et

Clari, ce qui, appliqué à de la musique de théâtre, n'est pas précisément un compliment. A la fin, une des chanteuses, accompagnée par le chœur et le ballet, chante une chaconne sans aucun rapport avec l'opéra et « ce plaisir inattendu aurait pu relever un peu l'ensemble du spectacle, mais il méritait mieux le nom d'hymne que celui d'air. » Et l'auteur, d'ordinaire si aimable du *Burbero benefico*, de *La Locandiera* et de *La Bottega del caffè* résume en cette phrase son jugement sur l'opéra français : « C'est un paradis pour les yeux et un enfer pour les oreilles. » Quant à Mozart, grandi au milieu de l'atmosphère italienne de Salzbourg, il ne s'est même pas laissé influencer, pour son recitativo accompagnato, par le « perpétuel récitatif » de l'opéra français.

Au printemps de 1764 il arrive à Londres, où l'opéra lui redonne l'occasion de respirer l'air italien que sa ville natale lui avait rendu familier. Il y rencontre le musicien qui, à tant d'égards, restera pour lui, jusqu'en ses premières années viennoises, un modèle, c'est-à-dire Jean-Chrétien Bach, et le chanteur Giovanni Manzuoli, sur l'organe et le style duquel il suffit de lire le jugement de Burney pour connaître l'idéal de Mozart : « the most powerful and voluminous soprano that had been heard on our stage since the time of Farinelli, and his manner of singing was so grand and full of taste and dignity. » Lorsque Jean-Chrétien et le jeune Mozart — qui aura plus tard la chance d'écrire pour Manzuoli le premier rôle de son *Ascanio in Alba* — composent à l'intention de ce castrat, leur musique nous offre presque le même portrait. Mais, pour l'instant, l'enfant n'écrit pas pour des premiers chanteurs. Son premier essai de composition pour le théâtre est un air destiné à un « second chanteur », le ténor Ercole Ciprandi, qui tenait alors, au King's Theatre, un rôle de père dans l'*Ezio* de Métastase ; il s'agissait là d'un pasticcio, c'est-à-dire d'un opéra dont les airs étaient dus à la plume de différents compositeurs (K. 21, « Va dal furor portata »). Entre tant d'autres, Haendel avait déjà, quelques dizaines d'années auparavant (en 1732), composé pour ce même air une musique passionnée, mais d'une passion contenue, comme il convenait à un second chanteur et au caractère dramati-

que de la situation : un père intrigant poursuivant de ses reproches une fille un peu trop indocile. Le jeune Mozart se « fourvoie » complètement ; il écrit, sur un accompagnement surchargé — en dépit d'une orchestration relativement discrète, — un air de bravoure conventionnel au possible. Le futur auteur de *Don Giovanni* n'a pas encore la moindre idée de la fonction dramatique que doit remplir un air, de sa « convenance » à telle ou telle situation, et ce à quoi il vise, c'est précisément à faire briller son chanteur ainsi que le faisaient probablement les autres musiciens qui collaboraient au pasticcio.

En quoi consistait donc le principe conventionnel de l'air ? Essentiellement en une architecture de caractère instrumental, « monumental ». C'est un concerto en miniature, où la voix remplace l'instrument soliste. Toutefois, ce qu'il y a de curieux, du point de vue historique, c'est que la forme de l'air monumental, chez Alessandro Stradella, chez Alessandro Scarlatti, se constitua plus tôt que celle du concerto, que le concerto se modela sur l'air. Mais, vers le milieu du XVIII^e siècle, on pouvait véritablement définir ce dernier comme un petit concerto pour voix avec accompagnement d'orchestre, dans lequel l'andantino était remplacé par une « seconda parte » généralement très courte, formant contraste avec le début par sa tonalité et un accompagnement réduit, et où la simple reprise de la « prima parte » tenait lieu de troisième mouvement. Quant à ladite « prima parte », elle adoptait exactement la même structure que le premier mouvement d'un concerto : ritournelle du tutti — entrée du soliste ; modulation en l'un des tons les plus voisins, s'accompagnant d'une distribution identique des rôles, ou introduisant parfois un dialogue plus animé entre le tutti et le solo ; enfin reprise, quelquefois avec coda. A la reprise de ce concerto en miniature, le chanteur était tenu d'augmenter l'intérêt de sa performance en agrémentant sa partie d'un surcroît d'ornements. Art où la musique était réduite à un rôle purement statique, le musicien absolument subordonné au chanteur — ainsi que l'était du reste l'opéra tout entier depuis le milieu du XVII^e siècle. Mais il faut dire aussi que l'opéra est un art assujéti à bien des contingences et dont le dosage est bien compliqué ; les

éléments y varient constamment : tantôt c'est le drame qui réclame la primauté, tantôt la musique, tantôt le machiniste ou le metteur en scène, tantôt le chanteur ; et lorsque le compositeur parvient à s'assurer la première place il lui faut encore être lui-même la proie d'une lutte entre la musique et le drame, les voix et l'orchestre. L'air monumental symbolise dans l'histoire de l'opéra le triomphe du chanteur, du « primo uomo » ou de la « prima donna » ; à l'opéra, il tuait le *drame*. Au concert, en revanche, ou dans l'oratorio, il constituait une forme parfaitement légitime ; aussi ne sommes-nous point surpris de voir que Mozart n'a cessé, toute sa vie durant, de composer des airs de concert où il a mis au service de la voix toutes les ressources de son invention et déployé toutes les richesses de son orchestre.

Détail amusant : après l'air de père écrit pour Ciprandi, le premier de ces airs de concert, composé à La Haye en 1765 et remanié en janvier 1766, est un air de mère, emprunté à *Artaserse* de Métastase : « Conservati fidele » (K. 23). Mandane adresse à son fils qui la quitte ces exhortations : « Reste fidèle, songe que, moi aussi, je le demeurerai, en proie à la douleur, et souviens-toi parfois de moi ; pour moi, mon amour fera que, chaque fois que je parlerai à mon cœur, c'est à toi que je m'adresserai. » Comment ne pas donner à un tel texte les accents d'un andante amoroso de divertissement ? Beaucoup plus simple que l'air composé pour Ciprandi — il ne comporte qu'un accompagnement d'instruments à cordes — cet air tire cependant de quelques modulations chromatiques et répétitions — « ricordati ! » — « ne m'oublie pas ! » — un caractère déjà très mozartien.

Le présent livre ne se propose pas d'analyser un par un chacun des airs composés par Mozart. De retour à Salzbourg, celui-ci écrit deux « licenze », comme on disait, c'est-à-dire des morceaux qui s'adressaient directement à la personne la plus illustre de l'auditoire. A Vienne, ce genre de composition finit par prendre les proportions d'une véritable scène en miniature, où l'on faisait défiler le plus souvent tout l'Olympe ; à Salzbourg, cependant, on en usait plus discrètement. Les deux airs en question, l'un pour ténor (K. 36), l'autre pour soprano (K. 70), ont un caractère aussi provincial que plein de bravoure. Un peu plus tard, en Italie,

Mozart, sûr de se voir confier la composition d'un opéra tout entier, écrit à titre d'exercice toute une série d'airs et de scènes, son père s'ingéniant manifestement à choisir chez Métastase les textes posant les problèmes les plus divers. C'est dans l'un des plus largement conçus parmi ces airs (« Fra cento affanni e cento », K. 88) que Mozart, pour la première fois, nous épargne une reprise intégrale ; seule la seconde moitié de la partie principale est répétée. Mozart a toujours dans l'oreille le souvenir de Manzuoli ; et une brève comparaison entre deux débuts de phrase suffira à nous indiquer à quel modèle idéal il songe :

Ea. 91



Le second exemple est le début d'un air chanté par Manzuoli dans *l'Adriano in Siria* de Jean-Christien Bach, que Mozart avait entendu à Londres en 1765 — air qu'il devait précisément agrémenter « avec beaucoup de *gusto* », c'est-à-dire en y ajoutant force ornements, à Mannheim, pour sa chère Aloysia. Or ce « tremplin » a permis à l'air de Mozart d'atteindre à une splendeur si éminente que, n'était l'orchestration surchargée, et faute d'en connaître la date de composition, nous le situerions beaucoup plus tard.

Comme, depuis *Mithridate*, Mozart ne manque pas d'occasions de composer les opéras les plus longs, tout au moins des opéres serie, des feste teatrali et des oratorios, il n'écrit plus d'airs à titre d'exercice ; seuls de rares opéras en contiennent encore quelques exemples sous forme de versions antérieures, preuve de la conscience apportée par Mozart à son travail. Il faut attendre 1775, après l'exécution de *La Finta Giardiniera* à Munich, pour retrouver quelques airs isolés, destinés à servir d'intermèdes ou de variantes dans des opéras bouffes, probablement apportés à Salzbourg à cette époque par une troupe italienne ambu-

lante. Pour les deux premiers de ces airs « Si, mostra la sorte » (K. 209) et « Con ossequio, con rispetto » (K. 210), il m'est impossible d'indiquer dans quels opéras ils étaient intercalés¹. En tout cas ils sont tous deux chantés par un « tenorino di garbo », c'est-à-dire par un amoureux fringant, rival manifeste d'un vieux fou influent dans le genre de Pantalone. Dans le premier, il prône la manière entreprenante en amour; dans le second il adresse au vieil âne des compliments ironiques, entrecoupés d'a-parte pleins de drôlerie. Ces deux morceaux montrent déjà que Mozart, comique né, s'intéresse davantage à l'opéra bouffe qu'à l'opera seria — et témoignent également de la supériorité réservée dans l'avenir à l'opéra bouffe. L'opéra bouffe comportait en effet a priori un certain élément parodique de l'opera seria; plus libre, moins soumis à une tradition, ennemi de l'héroïsme, il était également directement lié à la vie; aussi, tout en gardant toujours une forme, n'était-il pas assujéti à un schéma formel. L'accompagnement, lui non plus, n'y est jamais un élément simplement ornemental ou ostentatoire, mais animé par un esprit vivant; tout au moins en est-il toujours ainsi chez Mozart. Quel charme piquant dans l'interlude qui succède, dans le premier de ces airs, à la langoureuse introduction :



Avec un troisième air bouffe (« Voi avete un cor fidele », K. 217), composé à l'automne de cette même année 1775, nous abordons un terrain plus sûr. Ce morceau est une variante destinée à l'opéra *Le Nozze*, de Baldassare Galuppi, créé à Bologne en 1755 et depuis lors l'un des plus grands succès de l'aimable « Buranello », qui mérite bien le titre de père de l'opéra bouffe vénitien. L'héroïne du libretto de

1. On pense aujourd'hui que K. 210 était probablement inséré à l'acte II, scène 20 de *L'Asinello, ovvero il giocatore fortunato* de Niccolò Piccini sur un livret de Giuseppe Petrosellini, bien que ce livret ne comporte pas le texte de l'air en question. (N.d.T.)

Galuppi, la soubrette Dorina, se voit contrainte par ses maîtres de choisir entre deux amoureux, Titta et Mingone, tous deux domestiques, et qu'elle n'aime ni l'un ni l'autre pour la raison qu'un « troisième larron », l'intendant Masotto, a depuis longtemps fait en secret sa conquête. Dans l'original, Dorina s'adresse ainsi aux deux rivaux qu'elle mène par le bout du nez :



Mais la troupe qui était venue à Salzbourg comportait un personnel manifestement si réduit qu'au lieu de Titta et de Mingone il n'avait été possible de mettre en ligne qu'un seul amoureux, lequel est alors fort aimablement éconduit par Dorina :



« Il est possible » — dit-elle — « que votre cœur soit fidèle tant que vous en resterez au stade de la passion amoureuse; mais une fois mariés? Je me méfie et ne veux point me lier! » Et cet air en rondo, dont on pourrait ainsi schématiser la structure : A (andantino grazioso) — B (allegro) — A' (= forme réduite et variée de A) — B' — A'' (forme encore plus réduite de A) — C (allegro spiritoso), montre toute la finesse de l'opéra bouffe et sa supériorité sur l'opera seria : on n'a plus affaire à un retour stéréotypé au début, mais à une évolution dramatique, au reflet musical de l'action scénique; il n'est point jusqu'aux roulades, nombreuses ici encore, qui n'acquiescent le charme du geste, qui ne traduisent de façon sensible les sentiments, la coquetterie, l'humour. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que l'opéra bouffe devienne toujours davantage, par la force des choses et tout naturellement, l'ennemi mortel de l'opera seria; qu'il l'oblige à s'assimiler à lui; qu'il fasse toujours davan-

tage ressortir le caractère artificiel et guindé de l' « aria monumentale ».

Avec un autre air ou plutôt une autre scène, composée en ce même automne 1776 (« Clarice cara mia sposa », K. 256), Mozart s'est rapproché non seulement de l'opéra bouffe mais de la *Commedia dell'arte*. Il s'agit là d'un intermède ou d'une variante destinée à *L'Astratto, ovvero il giocatore fortunato* de Piccini. La situation est à peu près la suivante : le capitain Faccenda expose avec une volubilité inouïe les avantages que doit posséder Clarice, sa future femme, tandis que Don Timoteo, père de celle-ci, tente faiblement d'interrompre ce flot de paroles. Nous sommes ici en présence de deux types traditionnels de la comédie improvisée, aussi Mozart se contente-t-il, sans les caractériser plus profondément, d'un simple crescendo qui nous rappelle également l'air de Don Bartolo dans les *Noces* et l'air de la calomnie de Basilio dans le *Barbier* de Rossini. L'effet comique en est irrésistible. Ce qu'il est cependant beaucoup plus intéressant de remarquer c'est que le caractère monumental ou stéréotypé d'une « aria seria » est déjà en voie de disparition très avancée dans une scène écrite par Mozart pour le vieux castrat de la troupe ambulante de 1776 : « Ombra felice — Io ti lascio, e questo addio » (K. 255). Ce castrat avait nom Francesco Fortini et la troupe tout entière obéissait aux ordres du « Capo Comico » Pietro Rosa. A un long récitatif accompagné de caractère extrêmement dramatique succède un rondo chanté dont Mozart a emprunté le texte et la structure à son cher Jean-Christien Bach. L'œuvre de Bach, écrite en 1774, est un morceau de concert pour soprano, hautbois et piano obligés, d'une extraordinaire coulée mélodique et d'une écriture très soignée ; mais Mozart ne lui cède en rien, en dépit d'un appareil orchestral beaucoup plus réduit, et sa composition, malgré sa longueur, est empreinte d'un sentiment dramatique intense.

Désormais, Mozart cesse à peu près complètement d'écrire pour les opéras d'autrui des airs de concert ou intermèdes indifférents ou schématiques ; encore convient-il de souligner que, dans ces intermèdes, il ne montre jamais la moindre trace de « mimétisme » confraternel, c'est-à-dire que jamais il n'adopte le style propre au compositeur de

l'opéra dont il s'agit — ce qui l'eût généralement ravalé au-dessous de son propre niveau, — mais qu'il donne toujours, au contraire, le meilleur de lui-même. Dans ses airs purement destinés au concert il se montre même parfois « plus dramatique » que dans ses opéras, pour la raison, précisément, que l'imagination y doit suppléer à la situation. Nous en avons la preuve immédiate dans le premier de ces airs qui ne constitue ni un « exercice » ni un intermède, dans la scène « Ah, lo previdi... Ah, t'involà... Deh, non varcar » (K. 272), écrite en août 1777 pour Josepha Duscek, née Hambacher, femme du pianiste et compositeur Franz Duscek, de Prague, et que l'on nommait la « Gabrielli de Bohême ». Cette première rencontre avec Josepha devait être le prélude d'une excellente et durable camaraderie ; c'est en effet à la « Bertramka », pavillon que les Duscek possédaient à Smichov, près de Prague, que Mozart écrivit les dernières mesures de *Don Giovanni*. Josepha était venue à Salzbourg pour rendre visite à son grand-père Weiser, artisan qui avait fait fortune et dont elle devait hériter par la suite. Peut-être même y eut-il de la part de Mozart, lors de cette première rencontre, un peu plus que de la camaraderie : Josepha, à cette époque, était jeune — à peine plus âgée que Mozart lui-même, — belle et pleine d'entrain, et il n'est pas impossible qu'il se soit un peu amouraché d'elle. Au reste, elle n'a jamais foulé les planches ; elle était ce que nous appellerions de nos jours une cantatrice, se produisant au concert et dans l'oratorio. Sa personnalité et son talent ont été par la suite diversement jugés. Elle passait pour la maîtresse du comte Clam et sa voix semble avoir perdu rapidement son éclat : les jugements les plus défavorables portés sur elle sont ceux de Léopold Mozart et de... Friedrich Schiller.

Quoi qu'il en soit, il n'est guère d'œuvres où Mozart ait mis plus d'émotion et une expression dramatique plus intense que cet air. Le texte en est emprunté à l'*Andromeda* de Paisiello, jouée à Milan en 1770 ; c'est, de toute évidence, à cette époque que Mozart était entré en possession du livret de cet opéra, probablement dû à la plume de V. A. Cigna Santi, son propre librettiste, et la situation était restée présente à son esprit. Elle est du reste fort compliquée.

L'amant d'Andromède semble avoir reçu de Persée, qui a sauvé celle-ci, une blessure mortelle; les sentiments d'Andromède atteignent alors à un tel degré d'égarement que son désespoir se change en un ravissement où la douceur se mêle à la sauvagerie : elle veut mourir et attendre sur l'autre rive du Léthé son amant qui se meurt. Donnant peu après à sa chère Aloysia quelques indications sur l'interprétation de cette scène, Mozart lui recommande la plus grande vérité dramatique (30 juillet 1778) : « ... je vous recommande surtout l'expression... réfléchissez bien au sens et à la force des paroles... placez-vous sérieusement dans l'état et la situation d'Andromède!... et imaginez-vous que vous ne faites qu'un avec elle... » Et, de fait, il ne s'agit plus ici d'une cantate au sens traditionnel, où deux airs formant contraste par l'expression sont introduits et reliés par un récitatif. L'inspiration, la délicatesse de l'invention musicale, la beauté et la puissance de l'expression, jointes à une extrême économie de moyens — l'orchestre ne comporte, en plus des cordes, que des hautbois et des cors — n'ont jamais été surpassés par Mozart lui-même; et la pureté et la sincérité du sentiment qui l'inspire sont telles qu'il en oublie complètement ce qu'il appelait lui-même du « macaroni » : on n'y trouve plus la moindre roulade.

Il n'en va malheureusement pas ainsi dans les airs de concert suivants, écrits pour Aloysia elle-même. Car il désire que la bien-aimée y déploie toutes les ressources de son art, et les roulades font partie de l'art du chant. Le premier de ces airs (« Alcandro, lo confesso... Non so, d'onde viene », K. 294), du 24 février 1778, était primitivement destiné au ténor Anton Raaff, l'un des célèbres transfuges de l'opéra de Mannheim, pour lequel Mozart devait écrire un peu plus tard le rôle d'Idoménée; il était déjà, à cette date, âgé de 64 ans. En même temps Mozart cherche, dans cette composition, à rivaliser avec un des airs de Jean-Chrétien Bach qu'il préférerait : Mozart l'avait entendu chanter en 1765, au cours de la représentation d'*Ezio* dont nous avons parlé, par le ténor Ciprandi auquel il avait lui-même consacré son premier essai en ce genre. Il n'est nulle autre œuvre de Mozart dont la genèse nous soit connue de façon aussi exacte que celle-ci (28 février 1778) : « ...j'ai d'abord pensé,

pour elle, à Raaff; mais le début m'a tout de suite paru trop haut pour lui, et il me plaisait trop pour le changer. D'ailleurs il m'a semblé, à cause de la disposition des instruments, convenir mieux à un soprano. Aussi me décidai-je à l'écrire pour la Weber. Je la laissai dès lors de côté, et pris le texte « se al labro », etc., pour Raaff. Oui, mais ce fut en vain. Il m'aurait été impossible d'écrire : l'autre aria me revenait toujours dans la tête. Aussi me mis-je décidément à l'écrire, veillant à ce qu'elle fût spécialement faite pour la Weber. C'est un andante sostenuto (avec, d'abord, un petit récitatif). La seconde partie : « nel seno destarmi », vient au milieu; puis le sostenuto reprend... » Le texte de cet air, tiré de l'*Olimpiade* de Métastase, n'a de sens que chanté par un homme : le roi Clistène aperçoit un inconnu, qui est en réalité le fils qu'il croyait mort, et prend conscience des sentiments de sympathie qui l'émeuvent malgré lui. Chez Mozart, le texte prend la forme d'une déclaration d'amour : « Je ne sais d'où me viennent cette tendre inclination, cette émotion qui m'emplissent inconsciemment le cœur, ce frisson qui parcourt mes veines : ...la simple compassion ne suffit pas, me semble-t-il, à faire naître en mon sein des sentiments si violents et si contraires ». Rien n'est plus instructif que de comparer les deux airs, celui de Jean-Chrétien et celui de Mozart, pour démontrer ce que Mozart a appris de son modèle et ce que nul modèle ne pouvait lui enseigner. Mozart suit exactement Jean-Chrétien quant au plan extérieur : première partie à 3/4, seconde (allegro assai) de mesure binaire; enfin reprise du début. Mais, quelque charme que possède la ligne mélodique, combien schématique est la forme, combien quelconque est l'expression de tout le morceau chez Jean-Chrétien, comparées à la richesse de Mozart, à la subtilité de ses transitions, à la vibrante émotion qui, chez lui, anime chaque détail! On comprend que Mozart lui-même ne puisse s'empêcher d'écrire : « C'est maintenant le meilleur air qu'elle possède... L'orchestre » — cette fois Mozart fait appel aux flûtes, aux clarinettes, aux bassons et aux cors — « ne cessait pas de louer l'air et d'en parler. » De fait, il devient un morceau favori d'Aloysia et le demeure même à Vienne.

Mozart a encore écrit à Mannheim deux airs de concert :

l'un (K. 295) destiné, enfin, au vieux Raaff lui-même, le second (« Basta vincesti » — « Oh, non lasciarmi, no », K. 486a) à Dorothee Wendling, femme du flûtiste à l'orchestre de la cour et ex-maîtresse du prince-électeur. Sur la genèse du premier, Mozart, cette fois encore, nous a renseignés de façon très précise (28 février 1778) : « ...hier, j'ai été chez Raaff et lui ai apporté une aria que j'ai écrite pour lui, ces jours-ci. Les paroles sont : « Se al labro mio non credi, bella nemica mia », etc. Je ne crois pas que le texte soit de Métastase. L'air lui a extrêmement plu. Avec un homme comme lui il faut s'y prendre d'une manière tout à fait à part. J'ai choisi ce texte exprès parce que j'ai su qu'il a déjà une aria sur les mêmes paroles : il les chantera donc plus facilement et plus volontiers. Je lui ai dit qu'il devait me déclarer franchement si l'air ne lui convenait pas, ou ne lui plaisait pas, et que je le modifierais comme il voudrait, ou même que je lui en ferais un autre. « A Dieu ne plaise ! s'est-il écrié. Il faut que l'aria reste telle quelle, car elle est très belle. Je vous prierai simplement un peu de la raccourcir ; car je ne puis plus maintenant soutenir assez ma voix. » — « Très volontiers, autant que vous voudrez, ai-je répondu : je l'avais faite exprès un peu longue, parce qu'on peut toujours retrancher, tandis qu'il n'est pas si facile d'ajouter. » — Après qu'il eut chanté la seconde partie, il ôta ses lunettes, me regarda avec de grands yeux et dit : « C'est beau ! C'est beau !... voilà une belle seconda parte ! » Et il la chanta trois fois de suite. Quand je partis, il me remercia très poliment, et je l'assurai, de mon côté, que je lui arrangerais si bien l'aria, qu'il la chanterait sûrement avec plaisir : j'aime qu'un air soit exactement adapté aux moyens de celui qui le chante, comme un habit bien fait... » On voit que Mozart ressemblait fort peu à certains de ses successeurs qui composaient leurs mélodies « en l'air », pour ainsi dire, en comptant qu'il se trouverait bien un jour une génération de chanteurs répondant à leur idéal. La pensée de ses chanteurs et de ses interprètes, loin de paralyser Mozart, lui donnait des ailes, au contraire. C'est ainsi que cet air constitue à nos yeux un parfait reflet de ce qu'étaient la voix et le style du célèbre ténor qui, à en croire une source ancienne (Lipowsky, *Baierisches Musiklexikon*)

« chantait, même à un âge avancé, avec un sentiment et une grâce qui ravissaient ses auditeurs » ; il témoigne, dans les limites d'un intervalle de dixième, d'un style vocal parfait, calme, plein de lyrisme ; la seconde partie, qui plaisait si particulièrement à Raaff, offre un exemple d'espièglerie toute mozartienne par l'effet légèrement suranné, rappelant le style de Hasse, qui s'en dégage : Mozart, en effet, tenait à ce qu'aucun excès, aucune audace, aucun trait révolutionnaire ne pût effaroucher le vénérable vieillard. Quant à l'orchestre, chaque note y est « en place » : combien il est loin à présent le zèle juvénile qui poussait Mozart à faire « travailler » le plus possible tous les instruments ! Ici, aucun instrument à vent ne remplit de rôle concertant ; c'est un air dépourvu de toute virtuosité.

Tel est également, mais avec des dimensions plus réduites, l'air composé pour Dorothee Wendling, que Mozart ébaucha le 27 février et dont il compléta aussi, ultérieurement, l'orchestration par des parties de flûtes, de bassons et de cors. Le texte, emprunté à la *Didone* de Métastase, répondait au choix de l'intéressée elle-même, et il se prête en effet assez bien à une traduction musicale : Didon, après une scène où elle a feint le mépris ou l'indifférence, rend soudain les armes, — nous offrant le spectacle d'un revirement total au cours duquel éclate son désespoir. Une fois de plus Mozart respecte la forme conventionnelle de l'air, tenant compte également des moyens manifestement diminués de la chanteuse ; mais, une fois de plus, il est incapable de rester fidèle au schéma traditionnel. Au lieu de composer spécialement une seconda parte, c'est le texte tout entier — huit vers — qu'il met en musique, emporté par l'élan intérieur du torrent mélodique, quitte à faire ensuite précéder la reprise — marquée elle-même par une nette gradation — d'un court récitatif de caractère libre. « *Andantino espressivo* ! » dit le titre : l'air monumental a pris la forme d'une scène.

À Paris, en juin 1778, Mozart ébauche pour Aloysia une nouvelle grande scène dont il choisit le sujet dans la version italienne de l'*Alceste* de Calzabigi-Gluck : celle où la reine annonce au peuple thessalien la mort d'Admète, son époux. Il ne l'a d'ailleurs achevée que le 8 janvier 1779 à Munich,

quelques semaines après sa rupture avec la bien-aimée, et comme un trait destiné à marquer la fin de leur liaison.

Mais pensait-il encore de ce morceau ce qu'il en disait à Aloysia dans une lettre du 30 juillet 1778 ?

« ...non posso dir altro, che, trà le mie composizioni di questo genere — devo confessare che questa scena è la migliore ch'ho fatto in vita mia... je ne puis dire autre chose que ceci : c'est que parmi mes compositions de ce genre... je déclare que cette scène est la meilleure que j'aie écrite de ma vie... »

Peut-être l'est-elle sous le rapport de la gradation extérieure, qui nous fait passer du récitatif (*andantino sostenuto e languido*) à l'air proprement dit (*andantino sostenuto e cantabile*) puis à la « strette » (*allegro assai*). Peut-être l'est-elle aussi sous le rapport de l'orchestration : aux cordes et aux deux cors s'ajoutent cette fois un hautbois et un basson solistes, ce qui représente véritablement un comble de raffinement. Mais plus Mozart avance dans la composition, plus il pense au succès que valent à la virtuose de son cœur ses performances stupéfiantes dans l'aigu, et moins il pense à la situation dramatique, à la reine, à l'épouse, à la mère. Sa musicalité, sa science, son invention surpassent de loin celles de Gluck, mais c'est là un numéro spectaculaire et qui « sent la musique ». Bien supérieure est la scène « Ma, che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido » (K. 368), tirée du *Demofonte* de Métastase. C'est à Munich, après l'achèvement d'*Idomeneo*, qu'il l'a composée, et probablement à l'intention d'Elisabeth Wendling, qui avait interprété son Électre. Encore qu'elle soit écrite pour une voix plus ferme, plus héroïque, on y trouve autant de « bravoure » que dans la scène composée pour Aloysia, mais cette bravoure y est empreinte, jusque dans les notes les plus aiguës, d'une passion véritable, et la liberté formelle y est poussée si loin qu'il ne reste plus rien de l'« aria monumentale » : la forme, ici, est entièrement au service de l'inspiration. Lorsque le texte dit : « Si je cherche à éviter un rocher perfide, j'en heurte un autre, pire que le premier », Mozart fait réellement accomplir à la modulation des embardées qui semblent la projeter de récif en récif : en treize mesures, nous nous trouvons précipités de Mi bémol en La. Ce

morceau extraordinaire est digne des œuvres de la même époque : le *Kyrie* en ré mineur et la « *Gran partita* ». Lui aussi traduit une révolte intérieure : il est d'une liberté et d'une majesté bien trop grandes pour Salzbourg. La dernière composition de ce genre, qui est en même temps la dernière œuvre écrite par Mozart avant son départ pour Vienne, est une scène extraite de l'*Ezio* de Métastase : « Misera dove son... Ah! non son'io che parlo » (K. 369, Munich, 8 mars 1781). Il s'agit d'une œuvre de complaisance destinée à la comtesse Baumgarten, née Lerchenfeld, qui était alors la favorite de Karl-Theodor. Mais, en dépit de son orchestration réduite, elle est bien plus qu'un simple morceau de complaisance et le caractère dramatique de la situation est, cette fois, parfaitement saisi. C'est le dernier air de cette Fulvia, dont un air précédent nous a déjà fait connaître le caractère violemment passionné, et il se situe à un moment où tout semble perdu et où la violence fait place à une résignation sans espoir. Au XVIII^e siècle, où chacun connaissait ce texte cent fois mis en musique, on possédait encore le sens de la situation ; mais, pour les générations ultérieures, un tel morceau est à peu près lettre morte. Mozart a su trouver un équilibre remarquable entre les exigences du texte et les moyens de la grande dame pour laquelle il écrivait et dont il ne pouvait exiger ce qu'il eût exigé d'une chanteuse professionnelle. Écrit en avril 1781, alors que Mozart était encore au service de l'archevêque, à l'intention du castrat Ceccarelli, de Salzbourg, le rondo « Or che il cielo a me ti rende » (K. 374) est, lui, au contraire, un morceau purement destiné au concert. Ceccarelli le chanta au cours d'une académie, le 8 avril, et dut le bisser. Aussi savoureux qu'un rondo instrumental, il possède la même sensualité et la même grâce délicates — exemptes de toute passion — que le rondo pour violon (K. 373) joué au même concert par le violoniste Brunetti, de Salzbourg également, à cette différence près qu'il est précédé par un récitatif d'introduction.

L'arrivée à Vienne marque le début d'une série d'airs et autres pièces vocales de valeur inégale ; — inégalité qui tient aux circonstances de leur composition et à leur destination. C'est d'abord une sorte de « *licenza* » sur des

paroles allemandes (K. 383), probablement chantée par Aloysia en avril 1782, lors de sa dernière apparition sur l'une des scènes viennoises : elle est d'une sentimentalité prudhommesque qu'on ne rencontre que rarement chez Mozart, et en tout cas seulement lorsqu'il met en musique un texte allemand. Il est, en revanche, une scène (« Mia speranza adorata » — « Ah non sai », K. 416) où il a, une fois de plus, mis toute son ambition ; c'est une grande scène d'adieux, sur un texte emprunté à la *Zemira*, d'Anfossi, exécutée à Venise lors du carnaval de 1782. Elle fait pendant à cette autre scène, composée à Mannheim et à Munich et que Mozart tenait pour la meilleure qu'il eût écrite ; d'une « bravoure » égale, elle montre cependant plus de liberté encore dans la forme et plus de profondeur dans l'invention ; et il est clair, d'autre part, que ni la voix ou le talent d'Aloysia, ni peut-être même cette dernière elle-même ne lui étaient encore devenus indifférents.

L'occasion ne tarde guère à se présenter de nouveau à lui de continuer à obliger sa belle-sœur en lui consacrant son temps et son art. A la fin du mois de juin 1783, en effet, la troupe italienne donne pour la première fois à Vienne l'opéra bouffe *Il Curioso indiscreto*, de Pasquale Anfossi, mais les deux rôles principaux sont tenus par des interprètes allemands : celui de Clorinda par Aloysia, celui du « conte » par Valentin Adamberger. Pour leur assurer le succès, Mozart compose deux airs à l'intention d'Aloysia et un à celle d'Adamberger : il ne s'agit pas, d'ailleurs, de simples intermèdes, mais de morceaux destinés à remplacer les numéros correspondants de la partition. Ce qui — selon le témoignage unilatéral de Mozart, il est vrai — donne lieu à quelques chicanes de la part des Italiens ; ainsi Salieri arrive-t-il à ce résultat qu'Adamberger, intimidé, renonce à chanter l'air écrit pour lui...

Le 2 juillet, Mozart écrit à son père :

« ...L'opéra *Il Curioso indiscreto*, d'Anfossi, où la Lange et Adamberger ont débuté, a été donné pour la première fois avant-hier lundi... Rien n'a eu de succès que les deux airs de moi ; le second même, qui est un air de bravoure, a dû être bissé. — Maintenant il faut que vous sachiez que mes ennemis ont été assez méchants pour répandre partout, à

l'avance, le bruit : « Mozart veut corriger l'opéra d'Anfossi... » J'en ai entendu parler... et j'ai fait dire, en conséquence, au comte Rosenberg, que je ne livrerais les airs que si l'avertissement suivant était imprimé en allemand aussi bien qu'en italien, dans les livrets :

Avertimento.

Le due Arie a carte 36 e a carte 102 sono state messe in Musica dal Signor Maestro Mozart, per compiacere alla signora Lange, non essendo quelle state scritte (!) dal signor Maestro anfossi secondo la di lei abilità, mà per altro soggetto, questo si vuole far noto perchè ne vada L'onore à chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del più molto cognito Napolitano.

L'avertissement a été inséré... et j'ai livré les airs, qui m'ont fait, à moi autant qu'à ma belle-sœur, un honneur inexprimable... et MM. nos ennemis sont bien attrapés !... »

Il est difficile de se montrer plus naïf que Mozart sur le plan diplomatique aussi bien qu'artistique. Car il est fort probable que cette « révérence » à l'adresse d'Anfossi n'a apaisé aucun de ses « ennemis » ; du reste, pour porter remède à la médiocrité des rôles d'Aloysia et d'Adamberger il eût fallu qu'il les récrivit d'un bout à l'autre. Sans s'occuper le moins du monde du style de l'opéra d'Anfossi — qui, d'ailleurs, datait déjà de six ans et n'avait jamais connu un grand succès — il écrit pour sa belle-sœur une scène (« Vorrei spiegarti », K. 418) et un air (« No che non sei capace », K. 419) formant contraste : la première est en quelque sorte mi-lyrique, mi-concertante, le second dramatique et plein de bravoure ; celle-là empreinte de la psychologie la plus subtile, celui-ci marquant quasiment un retour à la « catégorie », au cliché conventionnel de l'indignation héroïque ; mais, dans l'une comme dans l'autre, quelque chose de superficiel et de guindé traduit le souvenir, chez Mozart, de la froide virtuosité d'Aloysia. Bien supérieur est le « rondo » (« Per pietà, non ricercate », K. 420), composé pour Adamberger et que Mozart n'est jamais parvenu à entendre. L'émotion, d'abord voilée, y atteint, par une gradation, à un extrême degré de violence, et l'on trouverait difficilement une autre page où Mozart ait accumulé, aux

cordes, une telle quantité de trémolos, de crescendos et de sforzatos. Il ne lui a manqué, pour être familière à toutes les oreilles, que d'appartenir aux *Nozze* ou à *Don Giovanni*.

Jusqu'à la fin de sa vie Mozart continue à écrire des airs ou des ensembles plus ou moins destinés, selon le cas, tantôt à la scène, tantôt au concert, commettant plusieurs fois encore la naïveté de faire sentir sa supériorité musicale à ses collègues italiens en s'immisçant dans leurs opéras. C'est ainsi qu'il est impossible de considérer comme destinés au concert l'air « *Aspri rimorsi atroci* » et le bref récitatif qui en forme l'introduction (« *Così dunque tradisci* », K. 432); composés probablement pour la basse Karl-Ludwig Fischer, créateur du rôle d'Osmin, ils furent chantés au cours d'une représentation du *Temistocle* de Métastase. Chose curieuse, cet air est placé dans la bouche non d'un premier, mais d'un second chanteur, le confident du roi Xerxès, qui trahit son maître, et il traduit l'explosion des remords qui l'assaillent, une fois démasqué. La scène nous fait l'effet d'un horrible « mélodrame »; mais Mozart l'a prise très au sérieux, et le sombre morceau en fa mineur qu'il a écrit est d'une vigueur et d'une violence telles qu'aucun de ses opéras ne peut en fournir d'exemple et auxquelles seul un rôle principal peut prétendre. Une autre grande scène pour ténor, de la même époque, c'est-à-dire de la fin de 1783 (« *Misero! o sogno, o son desto?* » K. 431) me semblerait également avoir été composée à la même occasion — c'est Thémistocle en prison — si le caractère n'en était pas insuffisamment héroïque et lyrique à l'excès. On se croirait plutôt en présence d'un Florestan ou d'un Manrico, partagé entre l'horreur de sa situation et le tendre souvenir de sa bien-aimée et finissant par se répandre en imprécations contre le destin : — l'inspiration, tant au chant qu'à l'orchestre, en est véritablement géniale.

Peu de temps avant et quelques mois après l'achèvement des *Nozze*, en mars et en décembre 1786, Mozart écrit ensuite, sur le même texte, deux de ses plus remarquables pièces de concert pour une seule voix avec l'accompagnement d'un instrument obligé : la première est une « *Scena con rondo* avec violon solo pour le baron Pulini et le comte Hatzfeldt, destinée à mon opéra *Idomeneo* » (« *Non più, tutto ascol-*

tai », K. 490); la seconde, comportant modification du récitatif accompagné qui en forme l'introduction, est ce « *Recitativo con Rondo, composto per la Signora Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart* » (« *Ch'io mi scordi di te?* », K. 505), avec piano obligé, dont nous avons déjà mentionné dans cette étude la signification biographique. Les deux morceaux en question sont nés du même besoin artistique, ils sont comme deux bourgeons d'un même arbuste, et pourtant fort différents; ils pourraient également servir à démontrer combien Mozart était et combien peu il était formaliste. La destination du premier est quelque peu énigmatique. En mars 1786, Mozart exhuma de ses cartons son *Idomeneo* en vue d'une représentation privée chez le prince Karl Auersperg et il composa à cette intention, pour deux de ses nobles interprètes, M^{me} de Pufendorf et le baron Pulini, un duo (« *Spiegarti non poss'io* », K. 489) destiné à remplacer celui qui, primitivement, formait la scène 20 du second acte, et, d'autre part, la « *scena con rondo* » qui nous occupe. Mais tandis que, dans le duo, le baron Pulini fait le ténor, sa partie étant du reste effectivement notée en clé d'Ut IV^e, sa partie, dans l'aria, est une partie de soprano, difficile à imaginer dans la bouche d'un ténor. Mozart, en l'écrivant, pensait-il encore à l'Idamante de son opéra, qui était un rôle de castrat? Ou songeait-il déjà à Nancy Storace? Quoi qu'il en soit, le premier air, dont l'introduction est encore sous forme dialoguée, fait l'effet d'une ébauche du second; on a l'impression d'un morceau de concert parfaitement écrit, mais manquant un peu de caractère, à côté d'une page où Mozart a mis toute son âme. Dans la première version, le violon *concerte* avec la voix; mais, dans la seconde, c'est à un *dialogue* entre la voix et le piano que nous assistons, dialogue si intime, à la trame si serrée, qu'on sent l'intention à chaque mesure; dialogue si développé, par ailleurs, qu'on est tenté de parler à son propos d'un morceau de concert plutôt que d'un air proprement dit. On dirait que Mozart a cherché à retenir, pour lui-même, le souvenir de cette voix, qui n'était pas un soprano brillant, fait pour la virtuosité, mais qui était pleine de chaleur et de tendresse; et l'on dirait également qu'il a cherché à lui laisser, dans la

partie de piano, un souvenir du goût et de la profondeur qu'il mettait lui-même dans son jeu, de la profondeur du sentiment qu'il lui vouait :

Ex 95

Piu non reg-go a tan-te pe-ne l'al-ma mia
man-can-do va-ma-man-can-do va'

Il est peu d'œuvres d'art à la fois aussi personnelles et aussi chargées de sens artistique, et qui joignent à ce point l'intimité d'une lettre à tant de grandeur dans la forme. Peut-être en trouverions-nous encore un exemple chez Goethe, dans la *Trilogie de la passion* par exemple, qui traduit, elle aussi, un adieu sans retour.

Ce sont les chemins d'antan que Mozart retrouve en reprenant, après un intervalle de dix années, la scène « Alcandro, lo confesso » — « Non so, d'onde viene »

(K. 512, mars 1787), extraite de l'*Olimpiade* de Métastase, et qu'il avait jadis mise en musique pour Aloysia. Mais, cette fois, il se souvient que c'est dans la bouche d'un père qu'elle est placée, il pense également au caractère dramatique de la situation, et il écrit alors cette page pour la magnifique voix de basse de Karl-Ludwig Fischer, dans un style extrêmement majestueux, plein des contrastes les plus accusés dans le rythme, l'harmonie et le tempo. « Air monumental » ? Oui, sans doute, mais le terme acquiert ici un sens entièrement nouveau. Quelques jours plus tard il écrit encore un air « de père », pour une autre basse, celle de son jeune ami Gottfried von Jacquin (« Mentre ti lascio, o figlia », K. 513). Plus étendue encore que la précédente, cette page, à l'orchestration admirablement concertante, débute *pp* pour s'élever, par de sombres transitions harmoniques, jusqu'à un *ff* éclatant qui contraste avec l'accent interrogateur sur lequel s'achevait l'air composé pour Fischer. Et voici maintenant, contemporain des représentations de *Don Giovanni* à Prague, à la fin de l'automne 1787, un nouvel air écrit pour Josepha Duschek (« Bella mia fiamma » — « Resta, o cara », K. 528). Le caractère exceptionnel des moyens que Mozart y met en œuvre répond bien au caractère exceptionnel de la situation : ce n'est point là une œuvre pour le public mais bien plutôt ce qu'entre gens du métier on appelle communément un « morceau d'atelier ». A en croire le fils de Mozart, celui-ci aurait écrit l'air en question comme un défi aux moyens de Josepha. Anecdote fort plausible, si l'on considère que l'andante de cet air contient le passage suivant, fort scabreux pour une chanteuse du XVIII^e siècle, et qui réapparaît plus loin au demi-ton inférieur :

Ex 96

Quest'affanno, questo passo è terribile per me è terribile, terribile per me

Depuis le récitatif, qu'accompagne la sourde polyphonie de l'orchestre, jusqu'à la « strette » passionnée, tout l'air se déroule dans un climat d'intense agitation, qui répond bien au voisinage infernal de *Don Giovanni* : un héros marche au sacrifice en prenant congé de trois personnes, dont sa bien-aimée (Proserpine, sans doute, — car les noms de Cerere et d'Alfeo que nous rencontrons à la fin du récitatif, suggèrent une scène aux enfers). Mais l'intelligence de cette page grandiose ne nous sera entièrement accordée que le jour où nous pourrons rétablir la situation qu'elle traduit¹.

Quelques mois plus tard, le 4 mars 1788, Mozart sacrifie pour la dernière fois à la virtuosité de sa belle-sœur Aloysia sous forme d'un air (« Ah se in ciel, benigne stelle », K. 538), emprunté, pour le texte, au *Eroe cinese* de Métastase. Il s'agit là d'un véritable « concerto vocal », où seule apparaît la prodigieuse pratique que Mozart possédait de son métier... ce dont nous nous réjouissons, car il nous prouve de manière éclatante que tous les liens, même les plus secrets, qui avaient enchaîné Mozart à cette femme fatale, étaient alors rompus. Mais, de nouveau, nous le voyons se donner corps et âme à sa tâche, lorsqu'il s'agit de composer pour la basse Francesco Albertarelli, qui tenait le rôle principal dans les représentations viennoises de *Don Giovanni*, un air destiné à prendre place dans l'opéra *Le Gelosie fortunate* d'Anfossi. (Ce « dramma giocoso », joué d'abord à Venise en 1786, fut donné à Vienne le 2 juin 1788). L'air en question (« Un bacio da mano », K. 541) est apparenté au style bouffe de *Così fan tutte* : nous y voyons un spirituel Français, Monsieur Giraud (Girò), donner d'ironiques conseils à un amoureux quelque peu niais. Il doit sa célébrité au fait qu'il annonce déjà littéralement le troisième thème du premier mouvement de la symphonie *Jupiter*, ce qui prouve combien d'éléments de caractère bouffe hantent même cette symphonie, royale entre toutes. Mais cet air est, en outre, un chef-d'œuvre d'esprit, de vivacité, de brièveté et de sens scénique.

Durant les jours sombres qui forment désormais le reste

1. Le texte de cet air est extrait de la « festa teatrale » *Cerere placata* (acte II, sc. 5) de Niccolò Jommelli sur un livret de D. Michele Sarcone. (N.d.T.)

de sa vie, Mozart s'est contenté d'écrire pour ses chanteurs quelques morceaux de complaisance. A Aloysia succéda sa sœur aînée Josepha, qui avait épousé le violoniste Hofer et qui devait créer le rôle de la Reine de la Nuit dans la *Flûte enchantée* : c'est pour elle que Mozart écrivit l'« air en allemand » intitulé « Schon lacht der holde Frühling » (K. 580, septembre 1789). Celui-ci était destiné à prendre place dans une représentation en allemand du *Barbiere* de Paisiello, projetée au théâtre « auf der Wieden », où Josepha était engagée. Mais le projet, de toute évidence, ne se réalisa pas, et c'est ce qui explique le caractère fragmentaire et inachevé de la rédaction que nous a laissée Mozart. La première partie ressemble en tous points à une page destinée à Aloysia ; mais une seconde, en sol mineur, s'adresse visiblement à une chanteuse douée d'une sensibilité plus profonde et plus vraie — celle-là même qui devait chanter un jour le larghetto « Zum Leiden bin ich auserkoren » de la *Flûte enchantée*. C'est également à Josepha que semble avoir été destiné un autre air en allemand du mois de janvier 1789, de caractère sentimental, à en juger par le début (« Ohne Zwang, aus eignem Trieb », K. 569) ...mais il est perdu. Un certain pathétique empreint aussi le premier des trois morceaux écrits par Mozart pour Louise Ville-neuve, créatrice du rôle de Dorabella (« Alma grande e nobil core », K. 578, août 1789). Composé pour l'intermezzo *I due baroni di Rocca Azzurra* de Cimarosa, il traduit l'indignation d'une jeune dame dont Mozart, à l'orchestre, rit sous cape — c'est une page délicieuse. Quant aux deux autres airs (« Chi sa, chi sa, qual sia », K. 582, et « Vado, ma dove ? » K. 583), composés en octobre 1789, ils s'insèrent dans le *Burbero di buon core* de Vicente Martin, — ce même « Martini lo spagnuolo », ainsi que l'appelaient les Italiens, auquel Mozart a eu l'occasion, une autre fois encore, de faire partager son immortalité. Le texte du *Burbero*, arrangé par Da Ponte, a naturellement sa source dans le chef-d'œuvre de Goldoni, dont il n'était possible de tirer qu'une Commedia in musica mi-larmoyante mi-bouffonne ; d'où l'accent sentimental de ces deux airs, et le rythme syncopé, traduisant l'agitation, qui est la marque commune de leur accompagnement à tous deux. Le second s'enchaîne à un tempo di

minuetto d'un lyrisme extrêmement chantant : ce devait être une bien charmante petite personne que cette Mademoiselle Louise, et elle devait mettre bien du charme dans son interprétation et bien du goût — et non un vain brio — dans ses roulades !

Reste un air pour basse et contrebasse obligée (« Per questa bella mano », K. 612), écrit par Mozart au début de mars 1791 « pour MM. Görl et Pischlberger ». Franz Gerl devait être le créateur de son Sarastro ; quant à Pischlberger, qui faisait partie de l'orchestre du Freihaustheater, c'était un virtuose de son instrument, malgré le peu de souplesse de celui-ci, et la partie que Mozart lui a confiée constitue bien en effet un tour de force incroyable. Le texte, qui est une déclaration d'amour, n'est concevable que dans la bouche d'un ténor, aussi le morceau, avec la bonhomie de sa mesure à 6/8, a-t-il, à dessein ou non, un accent quelque peu parodique, encore souligné par les efforts de l'énorme instrument. Il y aurait de quoi s'attrister de voir Mozart se prêter de si bon cœur à de telles complaisances, si nous ne possédions encore un petit air pour basse (« Io ti lascio, o cara, addio », K. 621 a = K. Suppl. 245), contemporain de la *Clemenza di Tito*, et dont Constance, bien à tort, suspecta l'authenticité, mais qui, dans sa simplicité sincèrement sentie, termine la série des airs de Mozart avec plus de délicatesse et plus dignement que n'importe quel morceau de bravoure.

Mozart a-t-il composé des *lieder* allemands ? Oui et non. Il est certain qu'il a mis en musique des poèmes en langue allemande, mais sont-ce pour autant des *lieder* allemands à proprement parler ? C'est toute la question. Les deux « chansons » écrites au cours des mois qu'il passe à Mannheim en 1777-78 pour Mademoiselle Gustl (Augusta) Wendling : « Oiseaux, si tous les ans » et « Dans un bois solitaire », K. 307 et 308, sont beaucoup plus françaises que ses *lieder* ne sont allemands. Françaises, elles le sont en dépit de toutes les infractions à la prosodie, mais aussi et surtout par le caractère piquant de l'invention rythmique ; véritables petites scènes vivantes, elles feraient honneur à n'importe quelle partition de Philidor ou de Grétry. Elles montrent en effet l'une et l'autre une facture extrêmement

soignée, et le piano y accompagne chaque inflexion de la voix d'un vivant commentaire. Toutes deux sont de véritables bijoux, d'une forme parfaite, malgré toute la liberté dont elles témoignent et qu'elles doivent, la première à un prélude et à un postlude également brefs, la seconde à la reprise de la mélodie déjà utilisée pour la première strophe. Les vers, dont Augusta Wendling avait fait choix dans une anthologie, sont dus à Antoine Ferrand et à Houdart de la Motte : poésies typiquement anacréontiques, particulièrement la seconde avec son motif emprunté à l'antiquité décadente : « N'allez pas réveiller l'Amour ! » Ce que Mozart, ici, a réussi, ce n'est pas seulement un simple Boucher ou un simple Lancret — il y a en lui trop de gravité et de passion pour leurs badinages — mais un Watteau en musique.

Quant aux *lieder* en langue allemande, il en a, de son vivant, publié quatre, ou plutôt deux fois deux, et, détail caractéristique, c'est le titre d'*airs* allemands qu'ils portent. Plus précisément, ce sont des airs allemands pour chanter avec accompagnement de piano ; et non des *lieder* allemands, ni des *lieder* tout court. Mozart n'a pas écrit un seul lied véritable, si nous prenons pour terme de comparaison le lied de Schubert ou même d'autres contemporains de moindre renom, comme Zumsteeg, Schulz ou Zelter. Dans le lied de Schubert, le chant et l'accompagnement se font parfaitement équilibre : il ne s'agit ni d'une mélodie avec accompagnement de piano, ni d'une pièce pour piano avec une partie vocale. Schubert, avec son sens subtil de la poésie, n'a presque jamais mis en musique d'indifférentes rimaileries, de même qu'il n'a jamais choisi un texte comme prétexte à sa musique. Il élève le texte par sa musique, sans lui faire violence ni sans l'obscurcir. Mozart, lui, n'a ni connu la chance ni éprouvé le besoin d'associer, dans ses *lieder*, son propre nom à celui de grands poètes, ou même seulement de poètes authentiques. Un coup d'œil jeté, à ce point de vue, sur la série de ses *lieder* ne nous fait rencontrer, à une seule exception près, que des noms quelconques ou insignifiants, aujourd'hui complètement tombés dans l'oubli, comme ceux de Canitz, Günther, Uz, Weisse, Hermes, Miller, Ratschky, Blumauer, Schmidt, etc.,

et il faut cette pléiade de médiocrités pour nous arracher un soupir de soulagement au nom de poètes anacréontiques tels que Hagedorn et Hölty. Aussi ne saurait-on blâmer Mozart lorsqu'il ne respecte pas les textes dont il s'inspire. Car un poème n'est effectivement pour lui qu'un prétexte qu'il pare de sa musique, conservant dans le cristal de celle-ci les vers et les noms de tous ces poètes, comme l'ambre emprisonne la mouche. Et lorsqu'il écrit un lied, c'est, contrairement à Schubert, toujours un peu dans le style de l'air. Le lied de Schubert plonge ses racines mystérieuses dans le lied populaire, telle une rose, ennoblie, aux cent pétales, due à l'art consommé d'un habile jardinier et toujours parente, cependant, de l'humble rose sauvage éclore parmi les ronces. Le lied de Mozart, lui, est entièrement étranger à la chanson populaire. Comme toutes ses œuvres, il est une « quintessence de musique ». Il est plutôt apparenté à la canzonetta italienne ou à la romance française, nées elles-mêmes sur le terrain de l'opéra ou de l'opéra-comique. D'autre part, Mozart demeure également à peu près étranger aux expériences dont le lied est l'objet non seulement dans l'Allemagne du Nord, mais même dans son voisinage immédiat. C'est ainsi qu'Artaria, son éditeur, avait publié à la fin de 1785 les *Odes et lieder à chanter au piano*, de Gluck, recueil de sept pièces déjà répandues sous forme manuscrite depuis dix ans et que Mozart ne pouvait certainement pas ignorer. Elles portaient la marque d'une simplicité extrême et voulue et d'une entière subordination de la musique au texte du poète et à sa métrique antiquisante. Or le seul témoignage de l'influence exercée sur Mozart par les lieder en question est l'air dit « du portrait » chanté par Tamino, dont l'origine est due, de façon indubitable, aux « Jeunes Tombes » de Klopstock-Gluck. Mais, si le lied de Mozart exclut, ici, toute imitation, ce n'est pas par simple aversion pour la poésie « ampoulée » de Klopstock et la méthode rationaliste de Gluck. C'est que, aux yeux de Mozart, la poésie était au service de la musique. Et la musique, pour lui, n'était pas proprement « allemande », elle aurait plutôt été d'essence italienne ou française ; d'essence assurément mozartienne, en tout cas. Or il voulait garder son indépendance même sur le terrain du lied —

Mozart était à la fois et essentiellement dramaturge et compositeur de musique instrumentale — et ces deux aspects de son génie compromettaient le style de son lied. Aussi est-ce précisément sa nature de dramaturge authentique qui nous autorise à voir, à juste titre, dans ses opéras « allemands » : *Bastien et Bastienne*, *l'Enlèvement et la Flûte enchantée*, ses lieder les plus beaux et les plus authentiques.

Non qu'il ne soit possible de trouver, dans le lied mozartien également, toutes les étapes suivies par le genre au cours de son évolution. C'était, il est vrai, un genre bien nouveau encore que le lied, mais son histoire, en dépit de cette nouveauté, était déjà fort compliquée. Aussi bien n'est-il point utile de la suivre en détail : il nous suffira de dire qu'elle évoque l'idée d'une évolution quasi pathologique, qu'elle procède par crises comparables aux « âges » successifs de l'enfance. La première de ces crises, le premier stade, avait été celui du lied dansé, du lied de conception instrumentale ; stade marqué par l'adaptation à des danses telles que menuets, courantes, gîgues, sarabandes, de textes plus ou moins appropriés, et qu'on trouve surtout représenté, chez Mozart, par des lieder de jeunesse comme « An die Freude » (K. 53, de 1767), à l'allure d'andantino « symphonique », ou encore « O heiliges Band » (K. 148, de 1772), en forme de menuet lent (le texte sur lequel est écrit ce lied a beau être susceptible d'une interprétation maçonnique, il est absolument impossible de le dater de la période viennoise). La seconde et la troisième phases se situent, elles, dans l'Allemagne du Nord et se traduisent sous la forme d'un art apprêté, d'une part, et, de l'autre, sous celle d'une fausse naïveté. Le représentant du premier — et parfois aussi des deux autres — était Philipp-Emanuel Bach, dont la personnalité était familière aux Mozart. Léopold, le premier, lui avait rendu hommage sous forme de quelques lieder ; et si les trois lieder composés d'après Günther et Canitz (K. 149, 150 et 151) sont bien de Wolfgang-Amédée et non, comme les précédents, de Léopold¹, ils prouvent

1. Entre-temps, il a été établi que ces trois lieder, maintenant désignés K. Suppl. 260d, 260e et 260f, sont bien en réalité de Léopold. Cf. article de Ernst August Ballin in *Acta Mozartiana* VIII (1961), fasc. 2. (N.d.T.)

combien Mozart avait su pénétrer le style, voisin de la cantate, du lied tel que le concevait l'école de Berlin et de Hambourg. Quant aux ressources qu'offrait ce style, Mozart en a donné l'exemple peu avant de quitter Salzbourg, vers 1780¹, dans trois lieder (K. 390, 391 et 392), composés, de toute évidence, à la demande d'un éditeur d'almanachs et destinés à figurer dans un roman à la mode contemporain, le *Voyage de Sophie de Memel jusqu'en Saxe*, par J. T. Hermes. Les paroles en sont aussi insipides que le roman tout entier, et c'est la seule fois où Mozart nous apparaît victime de la « sensibilité » de son temps, comme en témoignent du reste les indications portées en tête de ces lieder : « Placidement et tranquillement », « Tristement mais avec calme », « Modéré, allant ». Indications auxquelles correspond, dans deux de ces lieder, le mode d'expression proprement dit, c'est-à-dire l'harmonie : chromatisme et accords diminués. Celui des trois qui réalise la concentration la plus grande est « An die Hoffnung » (K. 390, « Ich würd' auf meinem Pfad »), dont Mozart met en musique non la première strophe, mais la dernière, la seule où le sens des paroles et l'expression coïncident exactement : nouvelle preuve de la subtilité de son sens *dramatique*.

En 1781, Mozart arrive à Vienne. Désormais, s'il compose des lieder, ce seront des lieder spécifiquement viennois. L'histoire du lied, à Vienne, était encore plus brève que dans le reste de l'Allemagne. Car la vie musicale viennoise était tout entière dominée par la musique instrumentale italienne et par l'opéra italien ; le genre du lied n'existait pas à proprement parler : le peuple avait ses refrains des rues et, quant au lied, c'était la canzonetta qui, aux yeux des mélomanes avertis, en tenait lieu. Il faut attendre 1778 pour voir paraître le premier recueil de lieder proprement dits, dus à la plume d'un musicien de talent, Joseph-Anton Steffan, dont l'exemple est suivi par d'autres compositeurs mineurs tels que Johann Holzer, Carl Friberth, Léopold

1. Dans sa thèse *Die Klavierlieder Mozarts* (Bonn, 1943), E. A. Ballin relève combien ces trois lieder sont proches de certaines pages de *L'Enlèvement au Sérail* et en situe la composition au cours du second semestre 1781, donc à Vienne. (N.d.T.)

Hoffmann, Fr. A. Hoffmeister, l'ami de Mozart, et d'autres encore. 1782 et 1784 voient paraître les deux recueils de « lieder allemands » de Haydn, dont l'auteur lui-même faisait grand cas, bien à tort d'ailleurs. Mozart a suivi attentivement la publication de tous ces recueils qui, par le mélange d'italianismes et de tournures instrumentales qu'ils offraient, correspondaient bien à sa propre ascendance artistique. Il n'est à peu près aucun lied de Haydn qui puisse renier son origine instrumentale, et des lieder de caractère à la fois anacréontique et instrumental tels que « Die kleine Spinnerin » (K. 531, 1787) ou la délicieuse parodie d'un lied archaïsant avec basse continue (« Die Alte », K. 517) descendent en droite ligne de tels lieder de Haydn : « Eine sehr gewöhnliche Geschichte » (Banale histoire) ; « Die zu späte Ankunft der Mutter » (Le retard de la mère) ou encore « Lob der Faulheit » (Éloge de la paresse).

Mozart, lui, n'accordait pas la moindre valeur à ses lieder. Il n'y voyait que des œuvres secondaires, des paralipomènes, une manière de déchet de sa production lyrique et instrumentale. Nous en avons la preuve dans l'histoire de ses relations avec son jeune ami Gottfried von Jacquin. Voici ce qu'il lui écrit de Prague, à l'époque où l'on y représentait *Don Giovanni* (9 novembre 1787) : « ... Je reçois avec une joie imprévue votre seconde lettre... S'il est encore nécessaire de vous affirmer mon amitié par le lied en question, vous n'aurez plus désormais aucun motif d'en douter... : le voici... » Passage que précèdent des remontrances adressées sur un ton paternel à Jacquin, pour l'exhorter à renoncer à son existence frivole en faveur d'une affection plus profonde. Nous connaissons le cercle de jeunes gens des deux sexes au milieu desquels papillonnait Jacquin : c'est celui-là même pour lequel Mozart a composé ses charmants « lieder mondains », en forme de trios avec accompagnement de trois instruments à vent, sur des textes généralement empruntés à Métastase (K. 436, 437, 346, 438, 439, 539, 549, 562) ; et peut-être aussi, outre ces bluettes anacréontiques, toute une série de plaisanteries musicales plus corsées en forme d'ensembles ou de canons. La famille Jacquin a du reste publié chez Cappi, à Vienne, vers 1803, le lied envoyé par Mozart (« Das Traumbild », K. 530), concur-

remment avec cinq autres lieder de Gottfried lui-même et sous le nom de ce dernier (qui était mort en 1792), et ce, à n'en pas douter, en toute bonne foi. Car Mozart en avait cédé la paternité à Jacquin. Il y a plus : la bibliothèque de l'« Istituto musicale » de Florence possède un cahier manuscrit de six lieder ayant appartenu à Gottfried et dans lequel il s'est approprié non seulement « Das Traumbild », qui porte cette fois le titre « An eine Unbekannte », mais encore l'un des plus beaux lieder de Mozart, « Louise, als sie die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte » (K. 520); et il a même été jusqu'à le dédier expressément à l'une des belles pour qui il brûlait, Mademoiselle von Altomonte. Mozart a noté sur le manuscrit : « 26 mai 1787. Landstrasse... dans la chambre de Monsieur Gottfried von Jacquin ». Il l'a donc composé pour ainsi dire sous surveillance et immédiatement cédé à Jacquin, renonçant à le publier lui-même. Il s'agit du reste moins d'un lied que d'une scène conçue dans le mode dramatique, dans laquelle non seulement l'âme meurtrie de la jeune femme nous est révélée par les plaintes chromatiques en ut mineur qu'elle exhale, mais où nous voyons encore la flamme qui jaillit dans la cheminée; c'est un petit chef-d'œuvre de naturel et de perfection.

Mais il est quelques autres lieder, également composés au milieu de la période viennoise, à la paternité desquels Mozart n'a pas renoncé. Ce sont, dans le premier des deux cahiers de 1789 auxquels nous avons fait allusion, « Abendempfindung » et « An Chloe » (K. 523 et 524) ainsi que « Das Veilchen » et « Das Lied der Trennung » (K. 476 et 519). « An Chloe » est un rondino pour piano avec paroles; mais cette page a beau être absolument charmante, ce n'est pas un lied. Quant à « Abendempfindung », il s'en dégage un lyrisme délicat d'une profondeur de sentiment et d'expression et d'une perfection vocale telles que l'on oublie de se demander s'il s'agit d'une scène ou d'un lied, et si le style en est italien ou allemand. Et l'on retrouve la même profondeur et la même beauté dans « Das Lied der Trennung » (« Die Engel Gottes weinen »), encore que la forme en soit entièrement différente : il adopte en effet une disposition strophique mais, à partir de la cinquième strophe, la mélodie, l'accompagnement, l'expression témoi-

gnent d'une liberté et d'une perfection de plus en plus grandes. Mozart triomphe complètement de la sentimentalité larmoyante de ce texte à la mode du temps.

Une fois seulement, dans « Das Veilchen », Mozart a rencontré une poésie vraiment digne de ce nom; rencontre plutôt fortuite, du reste, puisqu'il en a trouvé le texte dans le *Recueil de lieder allemands* publié par Steffan en 1778, où elle était attribuée non à Goethe, mais à... Gleim. C'est le lied le plus connu et le plus célèbre de Mozart, et à juste titre. Mais est-ce bien un lied? La meilleure définition, peut-être, qu'on en puisse donner est qu'il donne nettement l'impression d'avoir été inspiré aussi bien au poète qu'au musicien par un événement particulier et personnel de leur existence. C'est une œuvre éminemment « de circonstance ». Le poème figure en premier lieu dans le premier singspiel de Goethe, *Erwin et Elmire*, et ce n'est que bien des années plus tard qu'il le recueille parmi ses ballades. Or *Erwin et Elmire* reflète, sous le jour printanier de la fiction, la liaison passionnée et douloureuse de deux amants telle que Goethe avait pu en observer l'exemple d'abord entre son ami Herder et la fiancée de celui-ci, puis entre lui-même et Lili Schönemann : nous y voyons un brave garçon mis au supplice par la pruderie et l'exubérance d'une jeune coquette qui, tout en l'aimant, se joue de son inclination. C'est toute son âme que ce brave garçon nous livre dans « La Violette ». Et lorsque, dans le singspiel de Goethe, ce lied remonte aux lèvres de la belle repentante en proie aux souvenirs, il lui semble, « chaque fois qu'elle l'achève, avoir absorbé un philtre empoisonné ».

Il en va probablement de même de la « Violette » de Mozart. Ce n'est point là un lied semblable à n'importe quel autre. Le poème rencontrait en Mozart une véritable parenté d'âme. Il constitue une scène lyrique, et le caractère lyrique, le courant de l'émotion musicale, aussi bien que le caractère scénique, la peinture sensible de l'anecdote, en sont également soulignés. Quelle grâce dans le début de ce lied, dans le prélude et les deux premiers vers; quelle force virile en marque la conclusion; avec quelle élégance elle s'avance dans la prairie, « d'un pas léger et le cœur gai », cette jeune bergère; quelle insouciance dans son chant (elle

est allée à l'opéra, la coquine!) Quelle simplicité et quelle profondeur de sentiment, aussi, dans la rêverie à laquelle s'abandonne l'humble fleurette, et quelle angoisse nous étirent à l'approche inéluctable de la catastrophe! Car c'est bien effectivement une catastrophe, symbolisée par les accords fortissimo de l'accompagnement et par le récitatif dépouillé de la voix. Et qu'il est émouvant l'épilogue spontanément ajouté — combien de fois on en a fait la remarque! — par Mozart : « Das arme Veilchen! — es war ein herzigs Veilchen. » Mozart a brisé la forme du lied, il l'a fait éclater; non point arbitrairement, faute d'avoir senti la pensée du poète ou d'avoir compris la forme du lied, mais poussé par une nécessité interne. Quant aux motifs profonds qui ont déterminé cette nécessité, nous en sommes, sur ce point, réduits aux hypothèses. Ils tiennent au plus secret de l'être et à l'expérience intime de la vie. Mozart, physiquement, était de petite taille et d'apparence insignifiante; en outre, il était depuis longtemps la proie d'un mal sans remède; et nombre de témoignages attestent que, tout en ayant fortement conscience de sa grandeur sur le plan artistique, il a beaucoup souffert de cet aspect insignifiant. Mais quoi qu'il en soit : ce lied, qui n'en est pas un, nous offre l'exemple d'un génie communiquant sa flamme à un autre génie. En ce domaine encore, comme en celui de l'air, Mozart a dit le dernier mot et atteint à la plus haute inspiration.

III. L'OPÉRA

« L'artiste ingénu, vraiment inspiré, se jette sur son œuvre d'art avec une insouciance enthousiaste et, quand elle est terminée, quand elle se présente à lui dans sa réalité, il tire de ses expériences la force véritable de la réflexion qui le préserve en général des illusions et, dans certains cas, lorsque, par enthousiasme, il se sent de nouveau poussé vers l'œuvre d'art, sa puissance perd alors tout pouvoir sur lui. Chez Mozart, considéré dans sa carrière de compositeur

d'opéra, rien n'est plus caractéristique que cette absence de choix qu'il apportait à ses travaux : il lui importait si peu de méditer sur les problèmes esthétiques inhérents à l'opéra, qu'il s'adonnait avec la plus grande insouciance à la composition de n'importe quel livret qu'on vînt lui offrir, sans même se soucier si ce livret était ou non convenable pour lui, musicien pur. Si nous rassemblons toutes ses observations et opinions esthétiques conservées çà et là, nous voyons que ses réflexions ne dépassent pas la fameuse définition qu'il donne de son propre nez. »

Ainsi s'exprime Richard Wagner dans la première partie d'*Opéra et Drame* (*Œuvres complètes*, III³, p. 246); les mêmes idées se trouvent encore reprises dans la suite de l'ouvrage et nous y reviendrons du reste nous-mêmes. Mais le passage ci-dessus constituerait à coup sûr l'une des citations les plus caractéristiques d'un livre qu'il vaudrait la peine d'écrire sous le titre « Mozart et la postérité¹ ». Or, souscrire à ce jugement de Wagner sur Mozart, prenant un libretto et le mettant en musique aussi ingénuement qu'un enfant croque la pomme qu'on lui donne, admettre que Mozart n'était capable d'écrire de bonne musique dramatique (Wagner dit : de « belle » musique) que sur une poésie qui s'y prêtât déjà à moitié d'elle-même (Wagner, qui ne peut se représenter l'acte de composer un opéra que sous la forme d'un acte sexuel, dit en propres termes : « ... à condition que l'inspiration lui fût communiquée par une flamme extérieure, qu'apparût au génie d'amour divin qui brûlait en lui un objet aimable qu'il pût embrasser avec une ferveur pleine d'abnégation ») — souscrire à ce jugement, disons-nous, équivaldrait à condamner tout net Mozart compositeur d'opéras. Encore ne faudrait-il pas croire que Wagner pense aux œuvres de jeunesse de Mozart : celles-là, il les ignorait. C'est bel et bien des opéras de sa maturité qu'il est question, depuis l'*Enlèvement* jusqu'à *La Clemenza di Tito*.

En réalité, ce jugement est aussi inexact que possible. Plus précisément, c'est justement aux œuvres auxquelles pensait

1. Un livre de Gernot Gruber portant précisément ce titre (*Mozart und die Nachwelt*) a paru à Salzbourg et à Vienne en 1985. (N.d.T.)

Wagner qu'il ne s'applique pas ; en fait, c'est un jugement *pro domo*, bien typique du XIX^e siècle. Quand on pense à toute la peine que s'est donnée Mozart pour choisir ses livrets et ses librettistes, à commencer par *Idomeneo* jusqu'à la *Clemenza* ; et aux innombrables conversations avec Da Ponte et Schikaneder qui ont précédé la mise au point définitive des *Noces*, de *Don Juan*, de *Così fan tutte*, de la *Flûte enchantée* ! Et pour quelles autres raisons Mozart a-t-il abandonné après une première ébauche une pièce comme *Il Regno delle Amazzoni* (K. 434), pourquoi n'a-t-il pas terminé la musique de tels livrets, *L'Oca del Cairo* (K. 422), par exemple, ou encore *Lo Sposo deluso* (K. 430), sinon parce que ces livrets ne satisfaisaient pas son sens dramatique ? Il n'est point de témoignage plus caractéristique du soin apporté par Mozart au choix de ses livrets et de son instinct dramatique que la lettre qu'il écrivit à son père (26 septembre 1781) sur la composition de l'*Enlèvement* :

« ... j'ai cru vous faire plaisir en vous donnant une petite idée de l'opéra.

L'opéra commençait par un monologue, et j'ai prié M. Stephanie d'en faire une petite ariette..., et aussi, après la petite chanson d'Osmin, au lieu de laisser bavarder ensemble les deux personnages, d'en tirer un duo... Nous avons destiné le rôle d'Osmin à M. Fischer, qui a certainement une excellente voix de basse (encore que l'archevêque m'ait dit qu'elle est trop grave pour une basse ; sur quoi je l'ai assuré qu'il chanterait plus haut la prochaine fois). Il faut utiliser un pareil artiste, d'autant qu'il a tout le public d'ici pour lui... Aussi, comme Osmin n'avait, dans le livret original, que cette seule petite chanson à chanter, et rien d'autre que le trio et le finale, je lui ai donné un air au premier acte, et un autre encore au second... Cet air, je l'ai entièrement suggéré à M. Stephanie... même, l'essentiel de la musique en était déjà achevé avant que Stephanie en sût un mot... Vous n'aurez ici que le début et la fin, qui doit être d'un bon effet... : la colère d'Osmin tournera de cette façon au comique, parce que j'y emploie la musique turque¹...

1. Consistant notamment en l'emploi de la petite flûte, du triangle, des cymbales et de la grosse caisse. (N.d.T.)

Dans le développement de l'air, j'ai fait briller ses belles notes graves (tant pis pour ce qu'en dira notre Midas de Salzbourg !). Le passage « Drum beyd Barte des Propheten », etc. est dans le même tempo que ce qui précède, mais avec des notes brèves..., et comme sa colère augmente toujours — alors qu'on s'imagine que l'air va finir — l'*allegro* assai..., qui est dans une tout autre mesure et un autre ton, ... doit faire juste le meilleur effet. Car l'homme qui se trouve dans une aussi violente colère excède toute règle, toute mesure, toute borne ; il ne se connaît plus... Et il faut qu'elle aussi, la musique, ne se connaisse plus. Mais comme les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'à exciter le dégoût, et comme la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille mais, pourtant, là encore, la charmer, et donc rester toujours de la musique, je n'ai pas choisi ici un ton étranger à celui de fa (qui est le ton de l'air), mais un ton apparenté : non le plus voisin, ré mineur, mais le plus éloigné, la mineur.

Maintenant, l'air de Belmont en La majeur : « O wie ängstlich, o wie feurig!... », savez-vous comment il est rendu?... Le cœur qui bat, plein d'amour, est déjà annoncé d'avance... par les deux violons à l'octave... Celui-là, c'est l'air favori de tous ceux qui l'ont entendu... et de moi aussi. Il est tout à fait écrit pour la voix d'Adamberger. On y sent le tremblement, l'irrésolution... ; on y sent la poitrine gonflée qui se soulève, — ceci exprimé par un *crescendo* ; on y entend la voix qui chuchote, qui soupire, — ceci est rendu par les premiers violons avec sourdine et une flûte, *unisono*...

Le chœur des Janissaires est, pour un chœur de Janissaires, tout ce qu'on peut souhaiter... bref et gai... tout à fait écrit pour les Viennois. L'air de Constance, je l'ai un peu sacrifié à l'agile gosier de Mademoiselle Cavalieri... « Trennung war mein banges loos und nun schwimmt mein Aug in Tränen... » j'ai cherché à l'exprimer, autant que s'y prête un air de bravoure à l'italienne. Le *hui*... je l'ai changé en *schnell*, ainsi : « Doch ! wie schnell schwand meine Freude » etc. Je ne sais à quoi pensent nos poètes allemands... Quand même ils ne comprendraient pas le caractère du théâtre, et

spécialement des opéras..., ils devraient bien, au moins, ne pas faire parler les gens comme s'ils poussaient des cochons devant eux... " Hui, Sau! "

A présent, le trio, c'est-à-dire le finale du premier acte. — Pedrillo a fait passer son maître pour architecte, afin de lui procurer l'occasion de se rencontrer au jardin avec sa Constance. Le bassa l'a pris à son service... Osmin, en sa qualité d'intendant, et parce qu'il ne sait rien de cela, qu'il est un rustre grossier et l'ennemi juré de tous les étrangers, fait l'impertinent et se refuse à les laisser pénétrer dans le jardin. Ce début, que je résume, est très court..., et le texte s'y prêtant, j'ai pu l'écrire assez bien pour trois voix. Mais alors commence, tout de suite, le ton majeur, pianissimo..., qui doit marcher très vite...; et la conclusion, alors, fera beaucoup de bruit. — C'est vraiment tout ce qui convient à un finale d'acte... Plus on fait de bruit, mieux cela va...; et plus c'est court, mieux cela va aussi... Il faut que les gens ne se refroidissent pas dans leurs applaudissements.

De l'ouverture, vous ne trouverez ici que 14 mesures... Elle est très courte...; elle passe sans cesse du *forte* au *piano*, la musique turque reprenant tout le temps à chaque *forte*... Elle module ainsi d'un ton à l'autre... et je crois qu'on ne pourra pas s'y endormir, eût-on passé toute une nuit sans sommeil.

Maintenant, je me trouve comme un lièvre dans du poivre... Voici plus de trois semaines que le premier acte est achevé... Terminés encore un air au second acte et le duo à boire (ceci per li signori Vienesi) dont le thème n'est autre que ma Retraite turque... Mais je ne puis rien composer de plus..., parce que toute l'histoire, pour l'instant, est remaniée — sur ma demande, à dire vrai. — A ce début du troisième acte figure un charmant quintette, mais c'est bien plutôt un finale... et j'aimerais mieux l'avoir comme conclusion du second acte. Pour pouvoir arranger cela, il faut un grand changement, et même combiner une intrigue toute nouvelle... et Stephanie a du travail par-dessus la tête. Il faut bien avoir un peu de patience! Tout le monde fait la moue quand il s'agit de Stephanie... il se peut que, même avec moi, il ne me montre ainsi d'amitié que lorsque je suis là..., mais il n'en arrange pas moins fort bien son livret pour

moi... et comme je le veux..., à un cheveu près...; et, par Dieu! je ne lui en demande pas plus... Ah! on jase au sujet de l'opéra; mais il faut bien qu'il en soit ainsi... »

Eh bien, voilà qui rend un autre son que la boutade de Mozart sur son nez ou que la comparaison avec l'enfant croquant sa pomme! Et n'est-ce pas encore Mozart qui disait que « dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit fille obéissante de la musique » ? (13 octobre 1781). C'est juste l'inverse de la théorie de Gluck et de Wagner; de Gluck qui, dans sa réforme de l'opéra, prétendait oublier qu'il était musicien; de Wagner qui — il le faisait imprimer en caractères gras — voyait le malheur de l'opéra dans le fait que celui-ci « ... faisait d'un moyen d'expression (la musique) un but, et réduisait le but de l'expression (le drame) à n'être, en revanche, qu'un simple moyen ». Mais, dans la pratique, Gluck et Wagner sont parfaitement d'accord avec Mozart. Que seraient en effet un Calzabigi, un Roullet ou un Guillard, sans Gluck, que serait le poète Richard Wagner sans le *musicien* Richard Wagner ? Il serait beaucoup plus juste de dire que ce n'est pas seulement dans l'histoire de l'opéra, mais également en chaque opéra considéré lui-même isolément que l'équilibre entre le « drame » et la « musique » varie constamment, qu'il est bien rare que le fléau de la balance soit horizontal, mais qu'un des deux éléments l'emporte toujours sur l'autre. Que serait le second acte de *Tristan*, où l'action s'immobilise, où le seul spectacle offert à nos yeux est une glauque pénombre d'où monte un double chant, où l'on ne voit rien — que serait ce second acte s'il n'y avait pas la musique! Nulle époque n'est en droit d'attaquer l'idéal qu'une autre s'est fait de l'opéra. Il faut s'efforcer de rendre justice à chacun.

Mais Wagner n'a pas tout à fait tort en ce qui concerne le Mozart qu'il ignore. Mozart a commencé très tôt sa carrière de compositeur d'opéras; il n'était alors qu'un enfant de douze ou treize ans, mais il lui faut attendre jusqu'à *Idoménée* c'est-à-dire attendre sa vingt-cinquième année pour commencer à prendre conscience du problème que pose l'opéra. Il serait du reste difficile de lui en faire grief, si l'on songe que Gluck approcha de la cinquantaine avant de le comprendre lui-même clairement — et encore, non sans le

secours d'autrui — et que son *Alceste* avait juste un an au moment où Mozart faisait ses premiers essais dans le genre de l'opéra. L'exemple le plus frappant de l'ingénuité et du respect juvéniles dont Mozart témoigne à l'égard des valeurs consacrées est peut-être la musique qu'il compose pour *La Betulia liberata* de Métastase que — fait significatif — le musicien le plus dévoué et le collaborateur le plus assidu de Métastase, Johann Adolf Hasse lui-même, s'était précisément *abstenu* de mettre en musique. C'est au cours de son premier voyage en Italie, après la représentation de *Mitridate* à Milan, que Mozart avait été chargé à Padoue, le 13 mars 1771, de mettre en musique l'oratorio de Métastase; l'exécution en fut-elle donnée à Padoue pendant le carême de 1772 ou même eut-elle jamais lieu? On l'ignore. Toujours est-il qu'en 1784 Mozart prie son père de lui en envoyer à Vienne la partition : « ... Je dois écrire cet oratorio pour la Société d'ici... (la « Tonkünstler-Societät¹ ») et peut-être pourrais-je bien en utiliser quelques morceaux, par-ci par-là ». (A sa sœur, 21 juillet 1784). On prétend même qu'il avait alors composé pour cette œuvre un chœur d'introduction et un quintette. Mais je n'y crois pas. Car, vers 1784, le moindre instant de réflexion eût obligé Mozart à reconnaître qu'il ne s'agissait pas là d'un texte qu'il pût mettre en musique une seconde fois, ni dans sa totalité, ni fragmentairement. Aussi bien un oratorio italien n'est-il pas un opéra, quoiqu'il semble en avoir absolument la forme. Un oratorio a deux actes, et non trois comme un opera seria; il accorde au chœur un rôle important; il s'adresse à l'imagination de l'auditeur et est susceptible d'évoquer des tableaux impossibles à représenter matériellement au théâtre, telle, par exemple, dans l'œuvre qui nous occupe, la scène où Judith exhibe le chef sanglant d'Holopherne. Seule la postérité a rendu possible semblables réalisations. Mais, de même que l'opéra, l'oratorio devait, lui aussi, présenter des événements et des hommes incarnant avec force et vraisemblance la tradition biblique, religieuse, divine. Haendel n'eût pu tirer aucun parti des oratorios de Métastase, même si le poète de la cour

1. Voir note p. 77.

impériale n'avait pas été catholique; et l'on peut penser qu'il ne dut avoir qu'un sourire méprisant pour *La Betulia liberata*, dont le sujet lui était familier et qu'il connaissait sans nul doute parfaitement. Pour Métastase, ce n'est pas Judith qui occupe le centre de l'action, et encore moins Holopherne, qui n'apparaît pas un seul instant. L'essentiel, pour lui, c'est la conversion d'un prince ammonite, Achior, qui, mécontent de l'attitude d'Holopherne à son égard, passe au camp des Juifs; qui dispute de questions religieuses avec le « *principe* » Ozia, chef de la ville assiégée, et que seul le forfait de Judith fait revenir de son scepticisme et de son incroyance.

« *Giuditta, Ozia, Popoli, Amici, io credo.
Vinto son io. Prende un novello aspetto
Ogni cosa per me... Tutto son pieno,
Tutto del vostro Dio. Grande, infinito,
Unico lo confesso...* »

Le premier acte nous montre Judith, parée comme une fiancée, quittant la Béthulie; au second, nous assistons à son retour et l'entendons raconter en détail comment, inspirée par son Dieu, elle a tranché la tête du barbare, s'y prenant en deux fois, dont elle nous fait le récit avec l'objectivité d'un médecin légiste déposant aux assises. Mais Achior persiste tout d'abord à ne voir dans ce récit que pure vantardise :

« *Inerme, e sola
Tanto pensar, tanto eseguir potesti!
E crederti degg'io ?* »

— et il ne s'avoue entièrement convaincu qu'en voyant effectivement Judith tirer du sac la tête sanglante qu'il reconnaît. A la suite de quoi Judith attaque un de ces « airs à parabole » dont Métastase s'était fait — hélas! — une spécialité renommée, et dans lequel elle excuse l'indécision d'Achior, le comparant à un prisonnier auquel il faut, après les ténèbres de son cachot, un certain temps pour s'accoutumer à la lumière :

« *Prigionier, che fa ritorno
Dagli orrori al dì sereno,
Chiude i lumi a'rai del giorno;
E pur tanto il sospirò.*

*Ma così fra poco arriva
A soffrir la chiara luce,
Che l'arriva, e lo conduce
Lo splendor, che l'abbaglio. »*

Tout cela, le jeune Mozart l'a mis en musique sans y rien retrancher ; mais il n'a pas été le seul : quelques dizaines de musiciens en possession des moyens de la maturité l'avaient précédé en cette voie et l'y ont suivi. Quant à la *façon* dont il l'a mis en musique, elle relève plus de l'histoire de son évolution musicale que de celle de son évolution dramatique. Quoi qu'il en soit, le sens du style qu'il y montre est proprement stupéfiant. Il écrit, dans le ton de ré mineur cher à Gluck, une grave sinfonia en trois parties, dont la dernière est thématiquement apparentée à la première, tandis que la seconde, de caractère chantant, met en œuvre plus de « travail » qu'il n'est d'usage dans une symphonie d'opéra ; il compose de magnifiques airs de style concertant, tout en ayant soin d'en abrégier la reprise, pour éviter de fatiguer les chanteurs ou de lasser l'attention de l'auditoire ; pour le récit, fait par Judith, du crime héroïque qu'elle a commis, il écrit l'un de ses plus longs Recitativi accompagnati, et non l'un des moins efficaces, assurément ; et surtout il écrit des chœurs pleins d'un profond sentiment religieux, le dernier notamment, chant alterné entre Judith et le peuple, sorte de vaudeville spirituel dans lequel il a utilisé avec beaucoup d'à propos le psaume « In exitu Israel ». Mais cette œuvre nous touche moins par ce qu'elle nous révèle du développement musical de Mozart que par ce qu'elle nous révèle de son développement dramatique. Et l'un des traits qui témoignent de sa grandeur, comme dramaturge, est précisément que, dix ans plus tard, il n'eût point mis un tel texte en musique ; — non que cette abstention eût été alors le fruit de réflexions théoriques ou esthétiques, non qu'elle lui eût davantage été dictée par

l'intention d'élargir le cadre traditionnel de l'opéra seria ; mais elle eût répondu à son instinct dramatique, à son besoin de vérité dramatique, à son désir de créer des personnages et de les caractériser musicalement.

Mais nous n'avons pas dit toute la vérité en disant simplement que, dans l'histoire de l'opéra, l'équilibre varie constamment entre la musique et le drame. Il ne varie pas seulement entre ces deux éléments. Qui donc était, en effet, dans l'opéra du xvii^e siècle, le personnage principal, celui dont la critique, s'il en avait existé une, eût fait sa première proie ? C'était le décorateur-machiniste, chargé de représenter le gouffre béant des enfers ou les merveilles des jardins enchantés d'Alcina, de faire descendre des airs Mercure, messenger des dieux, ou de réunir en une apothéose, dans l'hémicycle du ciel, l'Olympe tout entier. A partir du début du xviii^e siècle, ce fut le chanteur, plus précisément la Prima donna et surtout le Primo uomo, le castrat. Le nom le plus fameux de l'opéra du xvii^e siècle, ce n'était point, comme on pourrait le croire, celui de Cavalli, ni ceux de Cesti ou de Lulli, mais celui de Lodovico Burnacini, architecte de la cour impériale. La plus grande gloire du xviii^e siècle, ce n'était ni Haendel, ni Hasse, pas davantage Graun ou Gluck, mais le castrat Carlo Broschi, alias Farinelli. Le compositeur est au service du chanteur, et au service du compositeur le librettiste. Il est subordonné à tous les autres et occupe le dernier degré de la hiérarchie. Apostolo Zeno et Pietro Metastasio ne font point exception. Ce fut, pour les musiciens, un point important et une véritable aubaine que leurs livrets correspondissent si bien à l'idéal qui était alors celui de l'opéra ; mais il leur était parfaitement indifférent, et ils considéraient même comme plutôt gênant que les deux poètes officiels cherchassent de surcroît à donner à leurs livrets une valeur poétique ou littéraire. Sous ce rapport, Carlo Goldoni, à qui une seule tentative manquée avait, pour toujours, ouvert les yeux, était devenu par la suite un praticien beaucoup plus réaliste. Et, dans les livrets qu'il écrivait pour l'opéra seria, il servait ses musiciens exactement selon leurs désirs, sans aucune ambition littéraire. Aussi n'y aurait-il guère que de la pédanterie à prétendre juger de la valeur poétique d'un « dramma per musica » du

xviii^e siècle, et il y en aurait tout autant à vouloir juger de la valeur dramatique des opéras de jeunesse de Mozart. La question que nous avons à nous poser est de savoir quel en est l'élément dominant. Or cette prédominance continue à s'exercer en faveur des chanteurs et des chanteuses. Mozart remplissait les conditions dont dépendait le succès d'un opéra : il servait de son mieux le talent vocal de chacun. Et, lorsqu'il opérait un changement, ce n'était généralement pas par des raisons dramaturgiques que celui-ci était dicté. Ainsi, dans le premier opéra qu'il écrivit à Milan, il n'existe pas moins de six airs et un duo dont nous possédions des versions primitives. Et pourquoi ? Tout simplement parce que celles-ci ne satisfaisaient pas les exigences des chanteurs.

Ce qui est vrai de l'opéra seria l'est plus encore de l'opéra bouffe. Nous sommes stupéfaits d'apprendre que Mozart a écrit, à l'âge de douze ou treize ans, un opéra bouffe, *La Finta Semplice*. Mais les personnages d'un opéra bouffe étaient des types conventionnels auxquels le musicien devait se conformer. Nous sommes loin, ici, de la comédie de caractère. La parenté de l'opéra bouffe avec la Commedia dell'arte, la parenté de ses personnages avec Pantalon et Zanni, avec Gratiano et le Capitano Spaventa, avec Rosaura et Léandre est manifeste. Cette parenté, du reste, n'est pas le propre de l'opéra bouffe, on l'observe aussi dans la comédie ; elle n'affecte pas seulement la *fiaba* de Carlo Gozzi, mais se retrouve également dans la comédie de caractère de Goldoni ; et cela, si nettement dirigées contre la Commedia dell'arte qu'aient pu sembler la lutte menée par Goldoni, ses intentions, et la mission qu'il lui était réservé de jouer dans l'histoire littéraire. La Commedia dell'arte n'a pas influencé seulement la comédie italienne, mais également la comédie française. *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais n'est-il point issu de la Commedia dell'arte, avec ses personnages traditionnels ? Bartholo, « tuteur de Rosine », n'est-ce point Pantalon ? Figaro, n'est-ce point Arlequin ? Don Basile, n'est-ce point Graziano ? Quant à Rosine et Almaviva, ne sont-ils point Rosaura et Léandre ? N'importe quelle troupe de comédiens trouvait ici un rôle tout fait pour chacun de ses membres ; d'où la possibilité, par conséquent, de trans-

former en livrets les drames ou les comédies de Beaumarchais. Dans l'opéra bouffe vers 1770, chaque interprète ne fait que changer de nom et de masque, mais non de rôle. Rien, à ce propos, n'est plus caractéristique qu'une lettre adressée, de Saint-Petersbourg, en 1781, par Giovanni Paisiello, le rival de Mozart, à son ami le célèbre abbé Galiani, de Naples. Faute de trouver en Russie un librettiste, Paisiello, en désespoir de cause, avait remis en musique une fois de plus la vieille *Serva padrona* de Pergolèse et il réclamait, par l'intermédiaire de Galiani, un livret de son ancien acolyte G. B. Lorenzi. Mais, Lorenzi étant souffrant, Galiani propose un remplaçant. A quoi Paisiello répond en formulant ainsi ses conditions (on trouvera le texte de cette lettre dans : A. della Corte, *Paisiello*, Turin, 1922, p. 70) : Avant tout, faire court... plus c'est court, mieux cela vaut ; *un seul* acte plutôt que deux, car il ne faut pas que le tout excède une heure et demie. Pas plus de quatre ou cinq rôles « dont voici en détail les caractères, car ce sont ceux dont dispose la troupe du tsar :

Un buffo caricato, excellent dans les rôles de vieillard, de père, de tuteur jaloux, de philosophe.

Un second buffo caricato.

Un ténor lyrique... utilisable aussi, cependant, dans les rôles comiques, et bon chanteur.

Nous avons également une chanteuse bouffe, qui s'accommode de n'importe quel rôle caricatural.

En outre, une autre chanteuse de demi-caractère, sensiblement aussi bonne que la première ; cette remarque afin que le librettiste en tienne compte dans la répartition des numéros chantés, de façon que nulle des deux ne puisse se prétendre désavantagée... »

Voilà les conditions à observer. Le drame est lié aux catégories auxquelles appartiennent les interprètes et le compositeur se règle sur les interprètes.

Comprend-on à présent que, du point de vue extérieur et formel, l'enfant prodige qu'était Mozart ait pu, à treize ans, composer un opéra bouffe ? Pour le livret, on ignore qui le lui a fourni. Il passait pour être dû à la plume de Marco Coltellini, originaire de Montepulciano en Toscane, successeur de Métastase à Vienne depuis 1769 et, sur le terrain de

l'opera seria, adepte de la réforme prônée par Gluck et Calzabigi. Léopold, lui aussi, le considérait comme l'auteur du livret. En réalité, celui-ci était de Goldoni et avait déjà été porté à la scène une première fois à S. Moisé de Venise en 1764, soit quatre ans auparavant, avec une musique de Salvatore Perillo. Le livret original avait alors paru sans nom d'auteur, et l'opéra lui-même, qui avait été un échec, n'avait pas franchi les limites de Venise. Il est donc parfaitement possible que Coltellini, de connivence avec Afflisio, intendant du théâtre impérial, qui était une crapule achevée, se soit paré des plumes d'autrui. Il s'est contenté de remplacer quelques airs par d'autres de son cru et seul le troisième acte comporte assez de modifications, parfois heureuses, en particulier l'extension donnée au finale, pour justifier à un certain point la présence du nom de Coltellini à côté de celui de Goldoni. Ce n'est qu'en 1794, soit un an après la mort de ce dernier, que la pièce fut imprimée sous le nom de son auteur véritable.

Elle fait peu d'honneur au poète de *La Locandiera* ; mais il nous faut nous en occuper un peu. Les personnages sont au nombre de sept : 1° Don Cassandro, riche seigneur des environs de Crémone, rustre brutal, vaniteux, avare et mysogyne, qui traite comme un chien le n° 2, son frère cadet Don Polidoro, en quoi, du reste, il n'a pas tort, car Polidoro est un idiot fini. Leur sœur, Donna Giacinta (3), est amoureuse de Fracasso (4), capitaine hongrois cantonné sur le domaine ; quant à sa femme de chambre Ninetta (5), elle est, de même, amoureuse du sergent Simone (6), ordonnance de Fracasso. Les deux frères sont opposés au double mariage. Pour triompher de leur résistance, les deux couples conviennent que Rosina (7), sœur de Fracasso, dont on attend la visite, séduira les deux frères afin d'obtenir leur consentement. Elle s'y emploie sous le masque de la « feinte simplicité », et tout l'opéra consiste en une suite de scènes burlesques qui ne sont autre chose que des variations ou des variantes de scènes identiques de la *Commedia dell'arte*. Faut-il ajouter que Cassandro et Polidoro ne sont ni plus ni moins que Pantalone, à ce détail près que celui-ci, en l'occurrence, s'est scindé, tel le balai de l'apprenti sorcier, en deux personnages, dont l'un incarne son despotisme,

l'autre sa stupidité ? Giacinta est la pupille craintive ; Fracasso, le Capitano amoureux ; Ninetta la soubrette Serpina ; Simone, Arlequin ou Zanni en tenue militaire, avec la gloutonnerie qui les caractérise. Le seul personnage nouveau est Rosina, la « niaise », l'« ingénue », dont le modèle est l'immortelle Agnès de *L'École des Femmes* ; mais ici, traitée avec un manque total de finesse et sans la moindre logique, elle est mêlée aux situations bouffonnes les plus ineptes et se résout effectivement à épouser ce butor de Cassandro. Quelques-unes de ces situations bouffonnes sont des scènes typiques de la *Commedia dell'arte* : l'idiot amoureux qui veut épouser séance tenante son adorée ; le prétendant ivre (Cassandro), exilé par sa dame dans le coin opposé de la pièce et réduit à la pantomime pour se faire comprendre ; l'assaut d'escrime entre un bravache et un poltron ; l'explosion de la soubrette en mal de mari, où l'on reconnaît la main de Goldoni :

Sono in amore,
Voglio marito,
Se fosse il primo
Che passerà.

Je brûle d'amour,
je veux un mari
serait-ce le premier
qui passera.

Guai chi mi stuzzica
O mi maltratta :
Gli salto agli occhi
Come una gatta,

Malheur à qui voudra me taquiner
ou me maltraiter :
je lui bondirai au visage
comme une chatte,

E l'unghie adopero
Con tanto sdegno,
Che forse il segno
Gli resterà.

J'userai de mes griffes
avec une telle fureur
qu'il s'en souviendra
toute sa vie.

Cet air est justement de ceux que Mozart a dû mettre en musique à deux reprises, sans nul doute parce que la première version ne satisfaisait pas la chanteuse ; on ne voit du reste pas bien pourquoi, car, dans l'un et l'autre cas, l'enfant s'est très bien tiré d'affaire. Mais, tout compte fait, on avouera qu'il ne s'agit point là d'un « *dramma giocoso* », d'un joyeux drame, d'une comédie en musique, faisant

appel à la psychologie, à l'intelligence des caractères, mais simplement de catégories musicales à saisir. Tâche d'autant plus ardue pour Mozart que la plupart des airs ne découlent même pas de la situation et qu'ils ne correspondent même pas toujours aux caractères; sans compter qu'il ne comprenait pas toujours bien le sens du texte et mettait parfois en musique — si l'édition des œuvres complètes est correcte — des paroles absolument dénuées de sens. Cette ganache de Polidoro chante un air (n° 7) emprunté par Mozart à son propre singspiel spirituel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (L'obligation du premier Commandement), de 1767; il s'est contenté de l'abrégé. Le fier-à-bras Fracasso, lui, chante un grand air (n° 25) qui conviendrait mieux à un opera seria... mais il répondait à une exigence du ténor Laschi. Au second acte, au début d'un changement de scène, Rosina chante un air en Mi majeur (n° 15, « Amoretti che ascosi »); musicalement, c'est le plus beau de tout l'ouvrage, mais il y fait figure de hors-d'œuvre typique. D'une façon générale, d'ailleurs, Rosina est favorisée, vocalement, par rapport aux autres personnages, et elle est la seule à pouvoir satisfaire son penchant pour les roulades. Le personnage qui montre le plus d'unité est Giacinta, amoureuse inquiète et sentimentale; il semble du reste que Mozart, en dehors de nombreux ouvrages de Galuppi, ait également connu dès ce moment la *Buona figliuola* de Duni (1760) ou celle de Paisiello (1764), pièces dont le sujet avait fait époque et qui avaient marqué l'introduction de la sentimentalité dans l'opéra bouffe. Le rôle de Giacinta comporte même un air en ut mineur presque trop sérieux, nullement bouffe en tout cas (n° 24, étranger au livret de Goldoni), et qui confère à la situation un accent exagérément dramatique; bref, ce qui manque d'une façon générale à Mozart, c'est l'aisance, sauf en ce qui concerne la partie instrumentale; de sorte que la sinfonia constitue l'élément le plus séduisant de tout l'opéra. Aussi bien a-t-il tiré de celui-ci le meilleur parti qui se présentait à lui : celui de s'abandonner à son inspiration musicale, d'écrire des morceaux de caractère neutre lorsque le texte ne lui offrait nulle prise, et d'en utiliser les possibilités lorsqu'il s'en présentait, en particulier dans les scènes caricaturales, que son espièglerie d'enfant et la précocité de

ses dons d'observation mettaient à sa portée. La scène du duel est, à ce point de vue, un petit chef-d'œuvre; la mimique en est pleine d'éloquence; l'orchestre utilise toutes les ressources « pittoresques » du texte, qu'elles soient d'ordre spirituel ou expressif (n° 8), ou encore poétique, comme c'est notamment le cas de l'air en écho qui porte le n° 9. Avec cela, Mozart connaît déjà parfaitement les caractères essentiels du style bouffe : extrême brièveté, contrastes bien accusés entre les deux parties d'un air, nécessité d'éviter un *da capo* stéréotypé, invention de motifs piquants pour l'accompagnement. Quant aux ensembles — c'est-à-dire le quatuor conventionnel de l'introduction et les trois finales — il ne s'agissait point encore d'y opposer les sentiments ou les caractères et pour ce qui est de la succession et de l'alternance des différents tempi, elles ressortaient déjà nettement du livret lui-même; Mozart ignore encore totalement le pouvoir que possède la musique de peindre *simultanément* des sentiments contraires et des caractères opposés. Et la scène du duel même, dont nous avons dit les qualités, n'est encore qu'un simple dialogue et non un duo véritable. Très caractéristique également est le « recitativo secco », plein de gestes brefs; et, si nous connaissions mieux l'histoire de l'opéra bouffe avant 1768, peut-être serions-nous en mesure de nommer le modèle dont s'est directement inspiré l'enfant.

Mais notre propos n'est point ici de mettre en lumière des rapports et influences historiques ou personnels. Pas plus que d'analyser d'autres œuvres dramatiques du jeune Mozart, comme le singspiel spirituel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (K. 35), la *Musique funèbre* (*Grabmusik*, K. 42), la comédie scolaire en latin *Apollo et Hyacinthus* (K. 38), compositions dans lesquelles le jeune maître montre sa dette à l'égard du vénérable Johann-Ernst Eberlin et sacrifie à la tradition locale baroque de Salzbourg. Le musicien montre ses qualités de dramaturge non seulement dans sa façon de composer un opéra, mais encore dans le choix des sujets qu'il juge dignes d'être mis en musique. Aussi *La Finta Semplice*, bien qu'elle n'ait jamais été représentée sur les lieux auxquels elle était destinée et qu'elle n'ait connu, à Salzbourg, qu'une exécution certainement des plus provin-

ciales, ne fut-elle pas tout à fait perdue pour Mozart ; elle constitua en tout cas pour lui un excellent exercice de style bouffe. Mais ce qui le distingue — et le distingue *seul*, de cent compositeurs italiens contemporains, sans excepter les plus illustres, tels Paisiello, Piccini, Guglielmi, Sarti, Cimarosa, c'est que, une fois parvenu à maturité, il a cessé de s'accommoder indéfiniment de livrets sans queue ni tête.

a. *Opera seria*

Le premier opera seria de Mozart, *Mitridate, Rè di Ponto*, a été représenté à Milan le 26 décembre 1770. La « scrittura », la commande de cet opéra est le résultat de l'admiration suscitée par l'enfant au début de cette même année chez le comte Firmian, gouverneur général de Lombardie. Firmian n'a d'ailleurs pas manqué de demander en haut lieu, à Vienne, l'autorisation de tenter l'expérience avec le petit prodige. Ainsi Mozart aurait donc quand même reçu de la maison de Habsbourg, au début de sa carrière, des marques de faveur plus importantes que de simples baisers et des habits de cour défraîchis. Je suppose que la commande est également liée à la célèbre appréciation portée sur l'enfant par Johann-Adolf Hasse, le compositeur d'opéras italiens le plus illustre d'alors, dans deux lettres (des 30 septembre et 4 octobre 1769) adressées à l'abbé Ortes, de Venise. Hasse était au courant des projets de voyage en Italie de Léopold ; et il est probable que ce dernier n'a pas dissimulé son désir de procurer à son fils le couronnement suprême d'un tel voyage, sous la forme d'une « scrittura ». Et, circonspecte, la cour de Vienne chercha à s'assurer du succès de l'entreprise en prenant l'avis de Hasse.

Mozart était au milieu de sa quinzième année lorsqu'on lui communiqua le livret, déjà mis en musique quelques années auparavant (en 1767) par Quirino Gasparini, de Turin. Les modèles ne lui manquaient certes pas : Jean-Christien Bach, Hasse, Guglielmi, Piccini, Jommelli — dont l'*Armida abbandonata*, entendue à Naples à une époque décisive, avait commencé par lui plaire beaucoup (29 mai 1770 : « è ben scritta e mi piace veramente » — « elle est

bien écrite et me plaît réellement ») ; il est vrai que quelques jours plus tard (5 juin), sans doute sous l'influence de Léopold, et tout en reconnaissant toujours la beauté de l'ouvrage, il le déclarait « cependant trop sage et trop suranné pour le théâtre ». Léopold redoutait de voir son fils s'éloigner par trop de la veine « populaire » et imposer aux chanteurs milanais des difficultés excessives.

C'est une œuvre singulière que ce premier opera seria de Mozart. Dans le cas de *La Finta Semplice*, Mozart, s'il avait eu dix ans de plus, se serait refusé à mettre en musique un tissu d'inepties aussi misérable et aussi décousu. Pour *Mitridate* n'importe quel homme de sens — et ce n'était pas le cas de Léopold, que son ambition démesurée aveuglait — aurait dû dire à l'enfant : « Laisse cela ! C'est une tâche au-dessus de tes forces. Attends d'avoir acquis plus de maturité, car c'est le meilleur livret d'opera seria qu'il te sera jamais donné d'avoir entre les mains ! » Et cela eût été vrai. L'auteur de l'adaptation italienne, Vittorio-Amadeo Cigna Santi n'y était que pour fort peu de chose. Aussi bien mentionne-t-il loyalement, dans son livret, après l'« *argomento* », c'est-à-dire le scénario, la source dont il s'est inspiré : « Veggasi la tragedia del francese Racine, che si è in molte parti imitata ». — « Voyez la tragédie de Racine, utilisée ici en maint endroit. » Ce n'était pas la première fois que le *Mithridate* de Racine, presque centenaire (il datait de 1673) à l'époque où Mozart composait le sien, faisait les frais d'un livret. Apostolo Zeno en avait utilisé le sujet en 1728 et Leopoldo Villati l'avait arrangé en 1751 pour Karl-Heinrich Graun. Et, dans tous les cas, il était au moins resté quelque chose de la majesté, de la noblesse, de la passion vraie, de la noble humanité du modèle. Pour la mort de Mithridate, il était évidemment impossible de la supprimer, et cette mort a beau permettre d'envisager la perspective d'un double hyménée, il n'en demeure pas moins que l'un des principaux personnages tragiques continue à vivre et qu'on ne saurait proprement parler d'un véritable « happy end ». Mithridate, il est vrai, est un despote asiatique ; mais l'issue malheureuse de sa lutte contre Rome lui vaut notre sympathie et nous ne saurions équitablement faire grief à cet homme grisonnant de la réticence qu'il met à abandonner

sa fiancée Aspasia à ses deux fils Xipharès et Pharnace. Si le premier est d'une blancheur éclatante, Pharnace, lui, a l'âme noire; mais sa noirceur n'est pas absolue, ce qui permet la réconciliation par quoi s'achève la pièce. L'action se déroule avec simplicité et logique et, point important entre tous, presque tous les airs sont des airs *d'action*, nés directement de la situation, et non, comme chez Métastase, des sentences prétentieuses et bien tournées, interchangeables à volonté. Seul est manqué le troisième acte, à la fois languissant (à l'heure du péril suprême, Mithridate, au lieu de s'enfuir, chante un air), et précipité. Car c'est précisément le propre de l'opéra seria d'être un genre soumis, dès l'origine, à la malédiction d'Apollon, et qui exclut la possibilité d'approcher, à l'intérieur même de ses propres limites, la perfection.

Mozart est trop jeune pour mettre à profit les avantages offerts par ce livret. Ce n'est naturellement pas au drame lui-même qu'il pense, mais aux chanteurs, et cela est inévitable, vu l'obligation qui s'imposait à lui, de les captiver. De plus, il commence par composer tous les récitatifs, puis, en second lieu seulement, tous les airs (et récitatifs accompagnés), ce qui suppose qu'il avait du moins fixé à l'avance le ton de chaque morceau. Il compose des numéros stéréotypés, tout spécialement ceux de style néo-napolitain destinés à Mithridate lui-même; c'est ainsi que celui-ci termine le premier acte avec un air (n° 9) presque bouffe. Mozart doit écrire pour quatre chanteurs de tessiture presque identique: deux femmes tenant les rôles de soprano et deux castrats chantant, l'un un rôle de soprano, l'autre un rôle de contralto; et il a beau donner à une cantilène toute l'originalité et toute la finesse possibles, ce sont toujours de la virtuosité et des roulades qu'attendent le chanteur aussi bien que les auditeurs. Mozart ne montre pas la moindre *audace*; même dans les récitatifs, même dans la partie orchestrale, presque toujours réduite à un accompagnement sommaire. Mais, à côté de morceaux de concert, à côté d'airs à longues ritournelles, il s'en trouve également d'autres dans lesquels Mozart exploite l'étincelle dramatique qui s'offre à lui, dans lesquels la passion refuse de se contenir. L'air sur lequel Mithridate fait son entrée (n° 7)

dépasse de loin l'exercice d'un simple métier: le héros vaincu foule le sol natal, en proie à une émotion intense; ce premier air empêche, à lui seul, de voir en lui un monstre théâtral. Pour l'air en sol mineur d'Aspasia (n° 4), on en a toujours admiré la force extraordinaire et l'ascendant direct. Le Romain Marzio, lui, ne chante qu'un air, superflu en soi (n° 21), mais bien à l'image de son caractère par le rythme de marche militaire sur lequel il repose. Quant au duo qui termine le second acte, quelle beauté il possède et quel effet il produit à cet endroit! Et les connaisseurs ont dû se dire: que de notes superflues! N'importe quel compositeur italien eût écrit une musique plus simple, et aussi d'un effet plus sûr. Mais quel talent!

Entre *Mitridate*, qui fut le premier opéra seria écrit par Mozart à Milan, et *Lucio Silla*, qui fut le dernier, se place la composition, toujours à Milan, d'un intermède. Il s'agit d'une « *serenata teatrale* » ou « *festa teatrale* » intitulée *Ascanio in Alba* et dont le comte Firmian avait, par ordre de l'impératrice, confié la composition à l'enfant à l'occasion des fêtes données pour le mariage de l'archiduc Ferdinand avec la princesse Maria-Ricciarda-Beatrice de Modène. Auparavant, ce genre de sérénade se trouvait intercalé entre les trois actes d'un opéra seria; mais, pour un mariage impérial aussi solennel que celui-là, on ne jugea pas trop de lui consacrer une soirée spéciale précédant la représentation de l'opéra lui-même. Celui-ci était le *Ruggiero o vero l'eroica gratitudine* de Métastase, mis en musique par J. A. Hasse, dont il fut la dernière œuvre. Et Léopold Mozart de s'empresse, tout le premier, de souligner la supériorité de l'œuvre de son fils sur celle du vieux maître (19 octobre 1771): « ... Bref, je suis bien obligé de dire que la serenata de Wolfgang a enfoncé l'opéra de Hasse d'une façon qu'il m'est impossible de décrire... »

Mozart la composa en quatre semaines, au cours du mois de septembre 1771, commençant par la sinfonia, véritable symphonie bouffe passant sans transition au ballet; puis ce fut le tour des récitatifs et des chœurs, enfin celui des airs. La tâche qui s'offrait à lui convenait du reste parfaitement à son âge et à son génie. Il s'agissait en effet d'une composition uniquement décorative, consistant purement et simple-

ment à aligner, sous le meilleur revêtement musical possible, chœurs, danses et récitatifs ; *recitativi secchi* aussi bien que *recitativi accompagnati*. Le poète, Giuseppe Parini, le célèbre auteur du *Giorno*, qui comptait une foule d'ennemis et auquel seul le comte Firmian accordait sa protection, eut d'ailleurs bien du mal à étirer l'action pour que la pièce emplît toute la soirée. Le spectacle fait, pour ainsi dire, assister les époux princiers à leur première rencontre, représentée sous la forme d'une mascarade héroïque et pastorale : Ferdinand est Ascanio, petit-fils de la déesse Vénus, et Maria-Beatrice est la bergère Silvia, issue de la race d'Alcide. La seule complication de l'action, dont le point culminant est marqué par un évanouissement de Silvia, résulte de l'interdiction faite par Vénus à son petit-fils de se faire connaître dès le début comme l'heureux élu. Le mouvement de l'ensemble n'est, lui non plus, rien moins que dramatique. L'air le plus long est confié au faune, rôle (de soprano) d'une parfaite inutilité. Au reste, Mozart peut écrire de longs *recitativi accompagnati* pleins de péripéties, des airs remplis de roulades pour les sopranos et donner également à son cher Manzuoli l'occasion de mettre en valeur toute la beauté et la chaleur de son organe en même temps que l'art consommé avec lequel il savait « spianar la voce ». L'ouvrage comporte aussi un trio, mais sans grande importance. Le seul problème nouveau qui se posait au jeune compositeur résidait dans les chœurs des nymphes et des bergers, dont « cinq sont dansés en même temps ». Ces chœurs sont harmonieux et presque entièrement homophones ; l'un d'entre eux (le sixième) doit être répété jusqu'à satiété. L'ensemble fait penser à un Gobelin où les bergers jouent les héros et où les héros prennent des attitudes de bergers.

C'est un problème identique qui devait se poser à Mozart à Salzbourg quelques mois plus tard. Hieronymus Colloredo avait été, en mars 1772, élu prince-archevêque, et c'est pour les fêtes données à l'occasion de son avènement que Wolfgang met en musique le *Sogno di Scipione* de Métastase, écrit en 1735 pour une occasion toute différente : l'anniversaire de l'impératrice Élisabeth. Ce poème, version « dramatique » du *Somnium Scipionis* de Cicéron, est l'une des

productions les plus désolantes du poète officiel de la cour impériale. Scipion Émilien s'est endormi dans le palais de Massinissa ; durant son rêve lui apparaissent alors les déesses de la Constance (Costanza) et de la Fortune (Fortuna), lesquelles réclament qu'il décide sur-le-champ à laquelle des deux il entend remettre le soin de régler son existence. La Fortune se montre particulièrement impotente. La Constance, elle, lui apprend qu'il se trouve dans la région de l'empyrée où séjournent ses ancêtres défunts ; accessoirement, il reçoit quelques notions sur le mécanisme de la musique des sphères. Au reste, les bienheureux aïeux en question ne tardent pas à se produire dans un chœur ; son père adoptif, Scipion l'Africain, l'instruit de l'immortalité de l'âme et des récompenses qui attendent les justes dans l'au-delà, tandis que son propre père, Paul-Émile, lui fait voir la terre comme une simple étincelle au milieu de l'univers, lui démontrant ainsi la vanité des choses. Aussi bien, Scipion voudrait-il être admis immédiatement en compagnie des bienheureux, mais on lui fait remarquer qu'il a encore, auparavant, un devoir à remplir : sauver Rome. Naturellement, il se décide pour la Constance ; à la suite de quoi la Fortune, au milieu de la foudre et du tonnerre, révèle son caractère de véritable furie. Scipion s'éveille et une « *licenza* », apostrophe à l'adresse de l'archevêque, tire la morale de l'histoire.

Pour Mozart, la composition de ce misérable livret fut uniquement affaire de métier. L'attrait de la représentation scénique lui faisait autant dire totalement défaut ; aussi écrit-il des airs plus longs que ceux d'*Ascanio*, d'une virtuosité plus grande (et, par conséquent, de caractère plus provincial) encore, traitant également plus somptueusement l'orchestre de Salzbourg, qu'il connaissait mieux que celui de Milan. Le chœur des bienheureux héros se distingue même par le soin particulier apporté à sa facture. Mais Mozart ne tente pas le moins du monde de caractériser la Fortune ; tout son rôle reste purement décoratif. Mais pourquoi a-t-il, par la suite, récrit l'air de soprano contenu dans la « *licenza* » ? On n'a pas connaissance, en effet, que cette œuvre de circonstance ait jamais été reprise.

C'est à l'approche de son dix-septième anniversaire que

Mozart écrit son dernier opéra destiné à l'Italie : *Lucio Silla*, représenté à Milan à la Noël de 1772 et dédié, lui aussi, au couple archiducal. Le livret, cette fois, était dû à un poète de Livourne, Giovanni de Gamerra (1743-1803), qui avait commencé par être abbé avant d'embrasser le métier des armes et en était alors à ses débuts dans la carrière littéraire ; homme de précaution il commença par soumettre son élucubration au jugement de Métastase qui, après lui avoir suggéré quelques modifications, lui accorda en effet son « entière approbation ». Ce serait lui faire trop d'honneur que de narrer en détail l'action de son livret. Lucio Silla, dictateur romain, désire épouser Giunia, fille de Caius Marius, fiancée au proscrit Cecilio. Ce dernier est revenu en secret à Rome, et la fin du premier acte fait les deux jeunes gens se retrouver sur la tombe de Marius. Le second nous fait assister à la conjuration ourdie contre Silla et à laquelle prend part, outre Cecilio, son ami Cinna, aimé lui-même par Cecilia, sœur de Silla. Le complot échoue, Cecilio est arrêté. Troisième acte : Cecilio doit mourir et Giunia est prête à partager son sort. Mais à la fin, après un pathétique réquisitoire contre Silla prononcé par Giunia en présence du Sénat et du peuple assemblés, Silla montre soudain une générosité absolue, bien dans la tradition métastasienne, le dictateur fait place au citoyen, et aucun obstacle ne s'oppose plus au double mariage.

Le livret contient deux airs de Silla non mis en musique par Mozart, manifestement pour de simples raisons matérielles. Le ténor Bassano Morgnoni à qui l'on avait été contraint, par nécessité, de confier le rôle de Silla, était en effet à ce point novice que Mozart n'osa pas lui écrire plus de deux airs ; encore sont-ils l'un et l'autre les plus conventionnels de tout l'opéra. Aussi a-t-il concentré toutes ses forces sur les deux chanteurs de premier ordre dont il disposait pour les rôles de Giunia et de Cecilio : Anna de Amicis et Venanzio Rauzzini. Pour la De Amicis, il compose quelques airs (n° 4, 11, 16) d'un tel éclat et pleins d'une telle virtuosité qu'il les reprend en 1777 et 1778 pour Aloysia et qu'en 1783 encore il fait chanter le dernier à Vienne par Thérèse Teyber ; mais, à côté de ces morceaux de parade, il en est un autre (n° 22), en ut mineur, d'une simplicité et d'une

brièveté de forme absolues, sans la moindre virtuosité, et d'une telle profondeur de sentiment qu'il pourrait encore figurer honorablement dans le rôle de Donna Anna. Rauzzini, lui, bénéficie pour sa part de quelques morceaux lyriques d'une égale beauté, et tous deux se partagent un duo dont l'éclat et la sensualité annoncent certaines pages de *Così fan tutte*. C'est également pour ces deux interprètes que Mozart écrit la plus belle scène de l'opéra : celle de leur rencontre, la nuit, sur la sépulture de Marius. On y trouve l'un des *recitativi accompagnati*, pleins d'expression, dont l'œuvre offre de nombreux exemples et un *lugubre canto* du chœur ; nous avons là une des rares scènes de l'opéra seria où l'ambiance scénique s'anime réellement. Une autre incursion dans le domaine tragique est constituée par le trio de la fin du second acte, qui oppose les deux amants au dictateur menaçant non seulement sur le plan dramatique, mais également sur le plan musical... de même que s'opposeront plus tard Leonora et Manrico, d'une part, et le comte Luna, de l'autre. Ce trio forme le germe d'un finale plus grandiose encore... Mais, dans l'ensemble, l'ouvrage est d'une extrême indigence et fort inégal. Ces défauts ne tiennent pas aux nombreux airs des « seconds chanteurs », parmi lesquels l'interprète du rôle de Cecilia avait un goût marqué pour le style bouffe et désirait visiblement briller dans des passages *staccati*. Ils ne tiennent pas non plus au faux héroïsme qui ne correspondait plus au goût de Mozart, mais au fait que celui-ci se trouvait à présent à l'égard du genre *seria* dans une situation fautive. La musique qu'il écrit est en effet bien trop belle, trop riche, trop surchargée, de conception trop instrumentale. Il s'acquitte d'une tâche purement musicale ; l'air a pris pour lui le caractère d'une page symphonique avec chant principal. En fait, il eût pu y trouver matière à une douzaine de symphonies. C'est le sentiment que les auditeurs ont, manifestement, éprouvé de façon instinctive. Léopold s'étend longuement (2 janvier 1773) sur le mauvais sort réservé à la première représentation. Mais les suivantes — plus de vingt, paraît-il — n'obtiennent pas non plus de succès durable. L'ouvrage ne dépasse pas le cadre de Milan, nulle autre scène ne l'accueille. En 1774, Anfossi écrit pour Venise un nouveau *Lucio Silla* ; en 1779, c'est Gamerra qui

remanie son livret à l'intention de Michele Mortellari, de Turin. Mozart, dès lors, n'aura plus jamais l'occasion d'écrire d'opéra pour l'Italie.

Ce que nous avons dit de *Lucio Silla* : que Mozart eût pu trouver dans les airs de cet opéra matière à une douzaine de symphonies — est encore plus vrai du « *componimento drammatico* » qu'il fut chargé d'écrire à Salzbourg en avril 1775 pour les fêtes données à l'occasion du passage de l'archiduc Maximilien-François, fils cadet de l'impératrice. Il s'agissait d'*Il Rè pastore*, l'un des derniers ouvrages de Métastase. Et celui-ci, après l'avoir achevé, avait beau écrire à un ami, le comte di Cervellon (6 décembre 1751) : « Non ho mai scritto alcuna delle mie opere con facilità uguale e della quale io abbia meno arrossito » — « Il n'est aucune de mes œuvres que j'aie écrite avec autant de facilité et dont j'aie moins sujet de rougir » ... ce poème est pourtant l'une de ses élucubrations les plus faibles. Nous y voyons deux couples d'amoureux débiter, en discussions à perte de vue sur le thème « raison d'État et amour », de véritables torrents de nobles pensées et nous gratifier d'un flot sirupeux de belles maximes sur les devoirs d'un souverain. Les airs, de caractère mi-héroïque, mi-pastoral, n'ont guère de rapport avec l'action. Il ne reste à Mozart d'autre parti que d'écrire de belle musique, de conception très instrumentale, ici encore. Mais, cette fois, cette musique est moins symphonique que concertante, conçue pour les « *voci principali* » de trois sopranos — l'un de ceux-ci (Tamiri) fort mal partagé, à vrai dire — et de deux ténors. C'est en effet l'année où Mozart compose ses cinq concertos pour violon, et bien des airs, où la *seconda parte* fait simplement fonction de développement, ressemblent en tous points à des mouvements de concertos en miniature. Il est du reste un air (n° 3) pour lequel Mozart a emprunté, tel quel, le thème principal du concerto pour violon en Sol. D'autres sont des andantinos d'une extrême séduction, où la voix tient le rôle du solo obligé. Deux autres encore font rivaliser avec la voix tels instruments solistes concertants : la flûte dans un air héroïque d'Alessandro, le violon dans un air lyrique chanté par Aminta (« *L'amero, saro costante* ») ; ce dernier, déparé par une cadence de mauvais goût que lui a adjointe le

siècle, a acquis une grande popularité. Un joli duo — comme la conclusion du premier acte, un « vaudeville » — journalière du tutti alternant avec des soli — celle du second. La distance qui, à deux ans et demi d'intervalle à peine, sépare cette œuvre des opéras milanais et de la *Giulia* est incommensurable. Le seul opéra avec lequel on puisse peut-être constater encore un rapport est *Ascanio in Alba*, dont nous avons souligné l'allure décorative. Mais ce *pastore* est empreint d'une inspiration entièrement nouvelle, plus chaleureuse, plus vivante, plus personnelle, moins schématique. Il se signale à chaque page non seulement par plus de brièveté, mais par une richesse et aussi une vigueur d'expression accrues ; il est visible que Mozart a, alors et déjà, cessé de se complaire aux « longueurs du style salzbourgeois ». C'en est fini, lorsqu'il en écrit encore, ces longues ritournelles orchestrales, et c'est ici qu'apparaît sa première véritable ouverture en un seul mouvement, d'inspiration thématique, sans plus rien de commun avec la *Sinfonia*. Il l'a du reste encore fait exécuter à Mannheim au cours d'une « académie » donnée chez Cannabich en janvier 1778, en y adjoignant probablement le premier air, *Andantino*, en guise de second mouvement, et un finale composé spécialement pour la circonstance.

Cinq années au cours desquelles Mozart, continuellement en quête d'un opéra, en est réduit à composer quelques *bauches* et succédanés dramatiques — cinq années s'écoulent sans que se présente la moindre commande d'opéra. En désespoir de cause, Mozart en vient même à se mettre, de son propre chef, à la composition d'un « opéra allemand », *Leide*, qui lui semble encore avoir le plus de chances d'être porté à la scène. C'est alors que se présente, après le retour de Paris, la grande occasion. Karl-Theodor commande un opéra seria pour le carnaval de Munich de 1781 et, comme le dit le compte rendu local après la représentation de l'ouvrage, le 29 janvier, il s'agit en l'occurrence d'une production cent pour cent salzbourgeoise : la musique est en effet de Wolfgang-Amadeus Mozart, organiste à la cour de Salzbourg, le livret est dû à la plume de l'abbé Gianbattista Varesco, chapelain à la cour de Colloredo, et la traduction allemande jointe au livret a pour auteur Andreas Schacht-

ner, trompettiste à la cour de Salzbourg et ami de la famille Mozart.

C'est ici que se produit, pour la première fois, l'événement qui marque l'éclosion complète de l'instinct dramatique de Mozart : le conflit entre le compositeur et le librettiste. Le sujet que Varesco avait à traiter n'était pas mauvais et, de plus, il était familier à chacun sous sa forme biblique : l'histoire de Jephté qui, s'en revenant de guerre, fait le serment de sacrifier à Dieu le premier être vivant qu'il rencontrera en foulant le sol natal ; or, la première rencontre qu'il fait est celle de sa propre fille. Dans l'opéra, la fable est naturellement transposée en Grèce : Idoménée, roi de Crète, rentre en son pays après la destruction de Troie, d'où il a déjà envoyé, entre autres captifs, Ilia, fille de Priam. Poursuivi, jusqu'au terme de sa traversée, par la colère de Poséidon, il fait, au cours de la dernière tempête qui le surprend en vue des côtes crétoises, le serment fatal, et rencontre son fils Idamante auquel, une fois qu'ils se sont mutuellement reconnus, il n'ose révéler le terrible secret. Arbace, son confident, lui conseille d'éloigner Idamante de ces lieux où tant de périls le menacent en lui confiant mission d'accompagner à Argos la sœur d'Oreste, Électre (qui se trouve, Dieu sait pourquoi, en Crète). Mais Poséidon n'entend pas se laisser bernier. Au moment du départ, il déclenche une nouvelle tempête et envoie un monstre marin qui décime la population — pauvre Crète, décidément ! — plus cruellement encore que ne le fit jadis le Minotaure. Idamante a beau tuer la bête, le grand prêtre insiste catégoriquement pour que soit révélé le nom de la victime. Force est bien à Idoménée de s'y résoudre, et il est prêt à sacrifier son fils... lorsqu'Ilia, soudain, s'interpose et s'offre à mourir à sa place. Ce dévouement apaise le courroux divin : une voix souterraine ordonne l'abdication d'Idoménée au profit d'Idamante et l'union de celui-ci avec Ilia. La pauvre Électre voit ainsi déçues toutes ses espérances.

La source dont s'était inspiré Varesco était une « tragédie lyrique » d'Antoine Danchet, mise en musique, en 1712, par Campra ; et le livret doit effectivement beaucoup au modèle français. La versification en peut être métastasienne, l'architecture et l'esprit, eux, ne le sont nullement. Jamais

Métastase n'a fourni à un musicien l'occasion d'écrire une scène aussi grandiose que le naufrage d'Idoménée sous les yeux de son peuple angoissé, sinon, peut-être, l'incendie de Carthage qui termine sa *Didone abbandonata* ; jamais il n'a à ce point traité le chœur en *acteur*, jamais il ne l'a mêlé aussi intimement à l'action ; mais il ne se fût point fait faute, quant à lui, d'introduire dans le drame quelque fantoche, afin de ne pas laisser Électre bredouille au dénouement ; quel coup de maître c'eût été pour lui, par exemple, d'unir Électre et Idoménée !... Il ne s'ensuit pas pour autant que le livret soit bon. Mais ce qui est certain, c'est que Mozart, qui avait maintenant vingt-cinq ans et, derrière lui, les expériences de Mannheim et de Paris, ne l'eût point mis en musique s'il ne l'avait pas trouvé utilisable. Il cherche à le rendre plus utilisable encore, en quoi il a bien du mal avec le poète, ainsi que le montrent clairement les lettres qu'il adresse à son père à partir du 8 novembre 1780. Car Varesco était un personnage vaniteux et entêté et il parvint effectivement à obtenir que la première édition de son œuvre fût publiée sans coupures. Mais cela n'a pas empêché Mozart de procéder en toute liberté aux modifications qu'il jugeait utiles. Son principe est la brièveté ; il ne cesse de gémir : « C'est vraiment bien trop long ! » (24 novembre 1780). Peu lui chaut qu'un air ait à tout prix une *seconda parte* « ... nous n'avons... absolument pas besoin de seconde partie... ce n'en sera que mieux » (29 novembre) ; loin de lui la pensée de mettre en musique toutes les strophes dont Varesco gratifie les chœurs. Mais son attention s'étend aux moindres détails, à la sonorité de certaines voyelles, par exemple, ainsi qu'aux points les plus importants : l'appropriation de la musique aux jeux de scène et l'impression d'ensemble.

On a fait cette remarque que Mozart, dans *Idomeneo*, s'était rapproché de l'opéra français en général et de Gluck en particulier, et il est incontestable que la part importante dévolue au chœur, que la conclusion du premier acte par une chaconne, c'est-à-dire par une grande scène chorale de caractère décoratif, que l'introduction de marches et la musique de ballet sont des éléments spécifiquement « français » ; similitude, également, entre les événements décisifs déterminés, chez Mozart, par une voix souterraine avec

accompagnement de trombones et, dans l'*Alceste* de Gluck, par un oracle. Mais, en fait, jamais Mozart n'a montré plus d'indépendance que dans *Idomeneo*. Il a écrit cette œuvre en proie à une véritable ivresse musicale. Pour la première fois il peut travailler « en pleine pâte », pour la première fois il tient en mains tous les fils d'un opéra ! Du côté des chanteurs, sa satisfaction n'est pas sans quelques nuages : l'âge de Raaff, dont Idoménée sera le dernier rôle, lui impose des égards pénibles ; Panzacchi (Arbace), sans être aussi âgé, a déjà, lui aussi, ses manies ; quant au castrat Del Prato (Idamante), c'est un novice sans aucune souplesse. Des dames, par contre (Dorothea et Liesel Wendling, interprètes respectives d'Ilia et d'Électre), il n'a qu'à se louer. Et surtout : il a à sa disposition le premier orchestre du monde ! « ... venez donc bientôt entendre... et admirer l'orchestre ! » écrit-il à son père, à peine arrivé à Munich (8 novembre 1780). Aussi cette partition, qu'on ne se lasse pas d'étudier et qui fera toujours l'enchantement de tout vrai musicien, nous fait-elle assister à une véritable explosion d'invention musicale. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement d'ordre musical qu'est cette invention, elle s'exerce à la fois sur le plan musical et dramatique. Seulement nous ne le remarquons plus, la forme de l'opéra seria nous étant devenue étrangère. En tout cas, *Idomeneo* n'a à peu près plus rien de commun avec les *opere serie* ou *feste teatrali* antérieurement composés par Mozart ; il aurait fallu, alors, que Mozart renonçât au genre tout entier. Il aurait pu, certes, sacrifier Électre, mais c'eût été renoncer à quelques-uns des plus beaux airs, par exemple à celui de la fureur, en ut mineur (n° 29), digne de la Reine de la Nuit. Il lui aurait fallu également supprimer le personnage entièrement superflu d'Arbace, qui, pressentant vaguement le sort réservé à la Crète, chante, entre autres, l'air suivant :

*« Se colà ne'fati è scritto,
Creta, o Dei ! s'è rea, or cada,
Paghi il fio del suo delitto,
Ma salvate il prence, il re. »*

*Deh d'un sol vi plachi il sangue,
Ecco il mio, se il mio v'aggrada,
E il bel regno che già langue,
Giusti Dei ! abbia mercè. »*

Page qui, transposée de la voix au violoncelle, formerait l'un des plus beaux andantes de concerto jamais écrit par Mozart¹.

Mais seuls quelques numéros de l'opéra témoignent d'une conception aussi purement instrumentale ou formelle. Ce qui en fait précisément le caractère distinctif, c'est l'absence de tout élément convenu, traditionnel, schématique. Pour Raaff, Mozart écrit bien encore un air héroïque de coupe classique. (« Fuor del mar », n° 12), mais il lui donne cependant l'allure d'un morceau de parade d'un éclat inouï. L'orchestre suit les splendides arabesques des voix avec une mobilité, un soin, une sensualité qu'on ne se lasse pas d'admirer. Parfois Mozart met en vedette tels solistes de l'orchestre : ainsi, dans l'air d'Ilia « Se il padre perdei » (n° 11), la flûte, le hautbois, le basson et le cor. Seul Berlioz, peut-être, a atteint par la suite à la richesse de couleurs de certaines scènes : la dernière du second acte, par exemple, qui débute par une idylle en forme de barcarolle en Mi majeur, à laquelle succède un merveilleux trio, et s'achève par la tempête et la fuite du peuple (en ré mineur). Mozart ne recule devant aucune audace : il n'hésite même pas à nous présenter un naufrage avec deux chœurs en opposition, un sur la scène et l'autre dans le lointain. Quant au quatuor (n° 21) dans lequel Idamante s'apprête à quitter son pays, — quatuor qui avait suscité les objections de Raaff — Mozart le maintient comme le morceau probablement le plus profond et le plus senti de tout l'opéra. C'est véritablement le premier grand « ensemble » dans l'histoire de l'opéra seria. Les numéros de Mozart, désormais, sortent du « tout venant ». Sans doute avons-nous aujourd'hui l'impression que Mozart a, dans *Idomeneo*, réuni par le fil d'une intrigue

1. Il a du reste fourni lui-même un exemple de transcription analogue en utilisant le duo n° 8 d'*Apollo et Hyacinthus* dans l'andante de sa symphonie K. 43. (N.d.T.)

dramatique un chapelet de ses meilleurs morceaux de concert — recitativi accompagnati, airs et ensembles — introduits par une ouverture pompeuse, pathétique, et reliés par des scènes chorales et des intermèdes instrumentaux. Mais, pour l'époque, c'était, dans le genre de l'opéra, un drame d'une liberté et d'une audace sans précédent.

C'est d'ailleurs une de ces œuvres que même un génie supérieur comme Mozart ne peut écrire qu'une fois en sa vie. C'est véritablement un opera seria à part. S'il ne fit pas une plus vaste carrière, c'est précisément que son exécution n'était alors possible qu'à Munich. Mozart veut le transplanter à Vienne et pense à l'y faire exécuter dans une traduction allemande, ainsi que Gluck en avait usé avec quelques-uns de ses opéras, mais il doit y renoncer. Il semble que l'ouvrage ait été exécuté en concert privé en 1786, enrichi de quelques morceaux de caractère résolument concertant (K. 489 et 490). Moyennant quoi Mozart, comme toujours, comme, par la suite, pour *Don Giovanni* et *Figaro*, n'a fait que porter infiniment préjudice à son œuvre; seule la suppression du personnage d'Arbace constitue sans doute une amélioration. Mais, même à Vienne, cinq ans plus tard et avec une maturité accrue de cinq années, il ne trouve rien à changer à l'essence musicale de l'ouvrage. La légende veut qu'*Idomeneo* soit, de toutes ses œuvres, celle qu'il a le plus estimée et aimée. Et c'est un sentiment que tout vrai musicien ne peut que partager.

Dix années s'écoulaient ensuite sans que Mozart écrive le moindre opera seria; — Vienne, en dépit et peut-être précisément à cause de Gluck, ne s'intéressait plus à l'opéra italien de forme sérieuse. Gluck avait été obligé d'imposer littéralement son *Alceste* aux Viennois; sans doute l'ascendant de sa personnalité et de sa renommée européenne lui permit-il, au cours des années qui suivirent immédiatement 1780, de faire représenter en allemand ses opéras parisiens; cependant ce n'est pas à Vienne, mais dans l'Allemagne du Nord, principalement à Berlin, que s'affirma véritablement le succès de ceux-ci. Les fêtes, à la cour impériale, se faisaient rares; l'impératrice-mère Marie-Thérèse était morte en 1780 et depuis lors l'empereur, veuf et sans enfants, était bien trop économe pour faire face aux

dépenses entraînées par l'opera seria, avec ses décors et ses castrats.

C'est alors qu'une commande est faite à Mozart, au cours de l'été dont l'année verra sa mort. Les États de Bohême le chargèrent, par l'entremise de l'impresario Guardasoni, d'écrire l'opéra destiné à être représenté au cours des fêtes organisées pour le couronnement de Léopold II comme roi de Bohême. Il avait pour ce travail un délai de quatre semaines; le livret imposé, *La Clemenza di Tito*, de Métastase, était l'une des plus anciennes manifestations de loyalisme (1734) du poète officiel. La première représentation eut lieu le 6 septembre 1791. Elle n'obtint de succès ni auprès de Leurs Majestés Impériales, ni auprès du public. La tradition nous a rapporté le jugement lapidaire porté par l'impératrice : « Una porcheria tedesca » — « Une porcherie germanique ». Quant au correspondant à Prague des « *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* » de Kunzen et Reichardt (IX, p. 70), il écrit : « Le grand opéra italien : *La Clemenza di Tito*, sur une musique de Monsieur le Maître de Chapelle Mozart, représenté ici à l'occasion des fêtes du couronnement, n'a pas obtenu le succès auquel pouvait s'attendre ce compositeur, par ailleurs si en faveur en notre ville. »

Mais cette appréciation ne s'applique qu'à la première représentation. Le 7 octobre, Mozart, probablement informé par le ménage Duschek ou par le clarinettiste Stadler, peut écrire à Constance : « ... le même soir » (30 septembre) « ... on a donné à Prague, pour la dernière fois, le *Tito*... et avec un succès extraordinaire. — Bedini a chanté mieux que jamais. — Le duo en La des deux jeunes filles a été bissé... et volontiers..., si l'on n'avait ménagé la Marchetti, on eût bissé également le rondo... Le Stodla » (Stadler, dans les airs n° 9 et 23) « (ô miracle bohême !... écrit-il) a reçu des bravos du parterre et même de l'orchestre... »

Il est d'usage de parler de *La Clemenza di Tito* avec une certaine commisération et d'en traiter d'une façon expéditive en la désignant comme une production hâtive et portant les marques de la fatigue. Hâtive, certes elle l'était : il y avait même si peu de temps à perdre que Süssmayer dut se charger de la composition des récitatifs *secco*, ce qui

s'ébruita rapidement ; le correspondant de Prague lui-même est au courant de ce détail, que Niemetschek (p. 74) a confirmé. Quant à la fatigue, elle ne se sent pas davantage que dans la *Flûte enchantée* et dans le *Requiem*, auxquels Mozart travaillait à la même époque. Les contemporains et Mozart lui-même avaient une tout autre opinion de *La Clemenza di Tito*. Le succès, au cours du siècle qui suivit, ne cessa de croître et, de tous les opéras de Mozart, *Titus* fut le premier à s'imposer à Londres et à résister victorieusement aux mutilations auxquelles les autres, jusqu'à une époque toute récente, furent exposés. Et Mozart lui-même ? Voici ce qu'il notait dans son agenda musical : « *La Clemenza di Tito...* ridotta a vera opera dal Signore Mazzolà, Poeta di S:A:S l'Elettore di Sassonia » : « ... arrangée en véritable opéra par Signore Mazzolà, poète de Son Altesse Sérénissime l'Électeur de Saxe ». Voilà un hommage qu'il n'a rendu à Da Ponte ni pour les *Nozze* ni pour *Don Giovanni* ou *Così fan tutte* ; seule la *Flûte enchantée* a valu, à Schikaneder également, l'honneur d'une mention.

Le sentiment de gratitude que Mozart, de toute évidence, nourrissait à l'égard de Caterino Mazzolà, n'était pas injustifié. Il lui eût été en effet impossible, vers 1791, de mettre encore en musique « sans en rien retrancher » un livret de Métastase, ainsi qu'il l'avait fait dans sa jeunesse pour *La Betulia liberata*, *Il Sogno di Scipione* ou *Il Rè pastore*. Et ainsi que l'avaient fait avant lui, pour *La Clemenza di Tito*, Caldara, Hasse, Gluck, Galuppi, Jommelli, Giuseppe Scarlatti, Anfossi, entre tant d'autres. Le livret de Métastase, conformément aux usages qui régissaient l'opéra seria en 1734, n'est pas autre chose qu'une suite d'airs de sortie, reliés par de longs récitatifs, et sans même le moindre duo. L'adaptation qu'en a faite Mazzolà, loin d'être un monument d'irrévérence, nous offre bien plutôt un témoignage de son audace et de son habileté. « Les trois actes primitifs sont réduits à deux, les interminables récitatifs secco abrégés, quantité d'anciens airs remplacés par de nouveaux, plus propres à être mis en musique ; enfin, on a ajouté tous les ensembles, c'est-à-dire les trois duos, les trois trios, ainsi que le quintette et le sextette qui forment respectivement le finale du premier et celui du second acte. » (Apparat

critique de l'édition des *Œuvres complètes*, V, 111). On pourrait ajouter que Mazzolà a fourni à Mozart l'occasion d'écrire cette page grandiose, aussi bien sur le plan musical que sur le plan scénique, que constitue la conclusion du premier acte, avec l'incendie du Capitole et, dans le lointain, le chœur du peuple épouvanté. Naturellement Mazzolà n'a pas pu, du livret écrit pour la cour par Métastase, faire un chef-d'œuvre. Titus reste un pantin magnanime, renonçant aux fiancées qu'il a élues dès qu'il apprend qu'elles sont déjà engagées, et déchirant des arrêts de mort déjà signés. Vitellia, qui aime Titus en secret et, se croyant dédaignée, ourdit la conjuration dirigée contre lui, reste une marionnette partagée entre la rancune et les remords. Sextus, qui l'aime et dont elle fait l'instrument de l'attentat, reste un pantin amoureux et en proie au repentir. Quant à Servilia, sœur de Sextus, et son amant Annius, ami de Titus et de Sextus, ce ne sont, eux aussi, que deux marionnettes. A ces personnages vient encore s'ajouter, naturellement, l'inévitable « confident » de Titus, Publius, chef des prétoriens. De ces fantoches, il est impossible de faire de véritables êtres pétris de chair et de sang en se contentant de simplifier le mécanisme de l'action ou d'abrégier le dialogue. Mazzolà a même, en plusieurs endroits, gravement endommagé la mécanique de l'action, toujours mue, chez Métastase, par des rouages délicats. Moyennant quoi il a réalisé un livret cent fois plus efficace.

Livret qui ressortit, du reste, à la forme de l'opéra bouffe ; non à son *esprit*, naturellement. Deux actes, comme dans un opéra bouffe ; et la conclusion du premier obéissant exactement au principe de l'opéra bouffe, c'est-à-dire maintenant l'action en *suspens*. Plus d'airs, mais des ensembles ; progression foudroyante de l'action ; expression, dans les ensembles, de sentiments opposés. Le principe de Mazzolà, comme celui de Mozart, était la brièveté (brièveté répondant du reste peut-être aux directives de la cour). C'est ainsi que Mozart ne compose que deux airs d'une certaine étendue, celui de Sextus (n° 19), le plus célèbre de l'ouvrage, et le rondo et l'air de Vitellia (n° 23), introduisant directement, avec un effet d'une puissance saisissante, la « Marche au supplice » formant la dernière scène. L'obligation de

faire court était même si impérieuse que Mozart dut, visiblement, renoncer à mettre en musique un air de Titus destiné à prendre place entre les scènes 7 et 8 du second acte. Quant au célèbre duettino de vingt-quatre mesures chanté par Sextus et Annius (n° 3), il a la forme d'un petit lied — élément absolument inusité dans un opera seria. Les airs, eux non plus, ne comportent pas de ritournelle; la première partie en est rarement répétée; presque tous visent à produire un effet de gradation rapide. Les ensembles sont tous destinés à marquer l'opposition des différents caractères : ainsi en est-il dans le trio (n° 10) où Vitellia, sur qui Titus a jeté son dévolu, exprime son trouble, tandis qu'Annius et Publius, témoins de la scène, se méprennent complètement sur ses sentiments. Ou, mieux encore, dans le trio (n° 14) où Sextus, arrêté par Publius, prend congé de Vitellia, cependant que le sbire, tout en le pressant d'en finir, est incapable de maîtriser sa compassion. Il n'est pas jusqu'aux éléments décoratifs : marches, chœurs — qui, outre leur brièveté, ne soient tous, eux aussi, empreints d'un effet et d'une couleur saisissants. La hâte et l'urgence de la commande ont contraint Mozart à une extrême simplicité; simplicité, également, de l'orchestration, aussi bien que de l'élément « concertant » : le seul soliste auquel Mozart donne généreusement l'occasion de briller est en effet Stadler, dans les deux airs avec clarinette et cor de basset déjà mentionnés. Quant à l'ouverture, à la fois solennelle et caractéristique, elle a pris place à côté de celle de la *Flûte enchantée*.

Mozart a fait ce qu'il a pu. Répétons-le : ce n'était pas un révolutionnaire, il ne voulait pas faire éclater le cadre de l'opera seria, il s'est contenté de l'élargir jusqu'à ses limites. Il avait sous les yeux l'exemple de Gluck, mais il ne l'a pas suivi, ne voulant pas sacrifier la *musique* au point où Gluck, faisant de pauvreté vertu, l'a sacrifiée. Mais pourquoi chercher à excuser Mozart de n'avoir pas laissé, sur le plan de l'opera seria, d'œuvres aussi « immortelles » que les *Nozze* ou la *Flûte enchantée*? Quel autre musicien du XVIII^e siècle a laissé, dans ce genre, des œuvres égales à celles-ci? Quel opéra de Gluck est encore réellement vivant, vivant au point que nous puissions le goûter sans faire appel

au « sens historique » ou sans une disposition d'esprit particulière? C'est que l'opera seria, vers 1790, était déjà une création artificielle, une sorte de vestige pétrifié d'un art suranné. Il lui fallait évoluer; il prend d'abord la forme du « grand opéra héroïque », comme chez Spontini, puis celle, tout simplement, du « grand opéra », comme dans l'*Euryanthe* de Weber, *La Muette* d'Auber, le *Guillaume Tell* de Rossini, les opéras de Meyerbeer et le *Rienzi* de Wagner. Et seuls de très grands musiciens, doublés de très grands hommes, comme par exemple Wagner et Verdi, ont réussi dans une certaine mesure à l'humaniser.

b. Opéra bouffe

À la fin de l'été de 1774, Mozart est chargé d'écrire un opéra bouffe pour Munich; Munich n'est d'ailleurs pas encore la résidence brillante de l'électeur Karl-Theodor, pour laquelle il composera *Idomeneo*, mais celle, plus modeste, de ce Maximilien-Joseph qui, trois ans plus tard, n'aura pas d'« emploi vacant » pour lui. Mozart écrit l'ouvrage en partie à Salzbourg, en partie à Munich entre septembre 1774 et janvier 1775; la première représentation en eut lieu le 13 janvier. Sans doute, le lendemain, Mozart écrivait-il à sa mère, demeurée à Salzbourg : « ... Dieu soit loué : C'est hier, 13, que mon opéra est monté in scena : et il a si bien réussi qu'il m'est impossible de décrire à maman le bruit qu'on a fait. D'abord, toute la salle était tellement bondée de monde que beaucoup de personnes ont dû s'en retourner. Après chaque air, il y avait une effrayante explosion d'applaudissements et de cris : *Viva maestro!* Son Altesse, la princesse-électrice, et la princesse douairière (qui étaient vis-à-vis de moi), me disaient aussi *bravo!* Quand l'opéra fut terminé, pendant l'intervalle de repos qui le sépare du ballet, ce ne furent qu'applaudissements et bravos, cessant parfois un moment pour reprendre de plus belle et ainsi de suite... » Mais, en réalité, l'ouvrage n'avait pas obtenu plus de succès que, deux ans auparavant, *Lucio Silla*. Nulle scène italienne ne s'en soucia et ce n'est que durant l'hiver de 1779 qu'une troupe allemande ambulante,

celle de Böhm, alors de passage à Salzbourg, s'y intéressa et le promena dans toute l'Allemagne du Sud et de l'Ouest, arrangé en « singspiel », c'est-à-dire avec des dialogues parlés remplaçant les récitatifs, et dans une traduction allemande fidèle et assez habile due au comédien Stierle. (Le manuscrit autographe du premier des trois actes a d'ailleurs été perdu dans ces circonstances ; il est cependant possible, fort heureusement, de procéder à sa restitution intégrale, exception faite des récitatifs.) *La Pseudo-jardinière* fut encore donnée à Francfort-sur-le-Main en 1789 sous le titre d'« opéra-comique ». Le poète souabe Chr. Fr. Daniel Schubart, également journaliste et musicien, qui avait assisté à l'une des représentations munichoises, écrit dans sa *Chronique d'Allemagne* à la date du 27 avril 1775 : « J'ai également entendu un opéra bouffe de ce prodigieux génie nommé Mozart ; il est intitulé : *La Finta Giardiniera*. Des flammes géniales y jaillissent çà et là, mais ce n'est point encore ce feu calme et paisible qui brûle sur l'autel, faisant monter vers le ciel des nuages d'encens... dont le parfum charme les dieux... » Schubart, manifestement, voyait en Mozart un tenant du « Sturm und Drang ». A moins, encore, qu'il n'ait été purement et simplement dérouté par l'abondance de musique que Mozart avait mise dans son œuvre ; ... car tel était bien l'effet produit par la musique de Mozart sur la plupart des contemporains.

Si Mozart, en choisissant, en 1768, le livret de *La Finta Semplice*, avait eu quatre ans de retard sur les productions les plus récentes des librettistes, cette fois, avec *La Finta Giardiniera*, il est littéralement sur leurs talons. Le texte, anonyme mais probablement de Calzabigi, l'ancien collaborateur de Gluck, en avait été mis en musique par Pasquale Anfossi six mois seulement avant que Mozart ne se mit lui-même à l'ouvrage. Et l'opéra d'Anfossi, d'abord représenté à Rome au Teatro delle Dame, avait obtenu un vif succès : dès 1775, il avait non seulement conquis toute l'Italie mais était déjà parvenu jusqu'à Dresde. Mozart, naturellement, connaissait parfaitement la partition d'Anfossi. Et il eût été un nigaud de ne pas l'utiliser, en toute simplicité, comme « tremplin ». De fait, il l'a suivie pas à pas, ainsi qu'on peut le constater en comparant les deux ouvrages, se contentant

de laisser libre cours à cette inspiration étonnante qui n'appartient qu'à lui, là où Anfossi ne déploie guère qu'un métier facile. Il saisit l'occasion d'écrire pour de meilleurs chanteurs et un meilleur orchestre qu'on en trouvait communément chez les bouffons italiens. Il y a dans sa partition des pages si ravissantes que d'aucuns ont cru qu'il y avait apporté, après 1775, d'importants remaniements, ou bien encore qu'il l'avait utilisée comme point de départ des *Nozze* ou de *Don Giovanni*. Hypothèses, du reste, aussi fausses l'une que l'autre. Aucun numéro de la partition, à l'exception de quelques récitatifs écrits pour la version allemande, n'a été composé après coup ou modifié. Et l'ouvrage rappelle encore, malgré tout, *La Finta Semplice* bien plus qu'il n'annonce *Figaro*. Mozart, lorsqu'il l'écrit, en est encore, pour ainsi dire, à l'âge de la plus parfaite innocence. Il faudra encore plusieurs années pour qu'il jette au panier des livrets comme celui-là. Mais il est, pour l'instant, si violemment possédé par la *musique* que, cette fois encore, il l'avale tel quel sans sourciller.

Le livret en question appartient à un tout autre genre que celui de *La Finta Semplice*. Le texte imprimé contient du reste une curieuse distinction entre les personnages, qui vaut d'être citée textuellement :

Parti serie

Arminda, Gentildonna Milanese Amante del Cav. Ramiro, ed ora promessa sposa al Contino Belfiore, Il Cavaliere *Ramiro*, Amante di Arminda, dalla stessa abbandonato.

Parti buffe

La Marchesa *Violante* Amante del Contino Belfiore creduta morta sotto nome di *Sandrina* in abito di Giardiniera.

Il *Contino Belfiore* primo amante di Violante, ed ora d'Arminda. *Serpetta* Cameriera del Podestà innamorata del medesimo.

Don Anchise Podestà di Lagonero, Amante di Sandrina. *Roberto* servo di Violante, che si finge suo cugino sotto

nome di *Nardo* da Giardiniero, Amante di *Serpetta* da lei non corripo.

Cette distinction entre *parti serie* et *parti buffe* marque un nouveau stade dans l'évolution de l'opéra bouffe. *La Finta Semplice* était encore purement et simplement dans la lignée de la *Commedia dell'arte*. Mais cette fois, dans *La Finta Giardiniera* un élément nouveau se mêle à la bouffonnerie : c'est l'élément tragique — si toutefois il est permis d'appliquer ce terme à l'opéra bouffe. Le Podestà, c'est toujours, naturellement, Pantalón, ce vieux fou amoureux, ici encore, de tous les tendrons ; magistrat, il est gonflé de son importance ; bref, une véritable caricature. Quant à la soubrette *Serpetta*, coquette, sans cœur, insolente, et à laquelle le titre de Madame la Podestà ne déplairait pas, elle est, naturellement, de la même race que la « *Serva padrona* », mais elle est plus une entité, un type, qu'un personnage réellement vivant ; de même que *Nardo*, qui s'apparente à *Polichinelle*, fait ici plutôt figure d'*honnête* lourdaud. Mais que dire, parmi les sept personnages, des quatre autres ? Du Contino qui, dans un accès de jalousie, a si grièvement blessé *Violante*, sa fiancée, qu'il la croit morte ? De *Sandrina*, qui continue d'aimer le meurtrier et cherche à découvrir le lieu de sa retraite en se « faisant passer pour jardinière » au service du Podestà ? Situation rien moins que divertissante, obligée qu'elle est de se défendre contre les assiduités du vieil imbécile et de supporter la haine de la soubrette. Elle appartient bien davantage aux *parti serie* qu'*Arminda*, nièce du Podestà, personne vaniteuse, capricieuse, méchante et brutale, qui préfère le Contino à son ancien amoureux *Ramiro* et fait purement et simplement disparaître sa rivale *Sandrina*. Quant à *Ramiro*, il est rangé du bon côté : c'est l'amoureux constant et fidèle jusque dans son désespoir.

On le voit, la division ne correspond pas à l'essence tragique ou comique des personnages, mais à la catégorie à laquelle, par convention, appartiennent les interprètes. Et, pour affligeante que soit la constatation, il n'en est pas moins vrai que Mozart a respecté ces catégories sans la moindre hésitation. Il songe aux interprètes, à la conven-

tion, au lieu de sonder le cœur de ses personnages. C'est ainsi que *Sandrina* chante un air en forme de rondo suivi d'une seconde partie *allegro* (forme que Mozart affectionne) : « *Noi donne poverine* » (n° 4), air qui ressortit parfaitement au rôle de soubrette et que l'on imaginerait fort bien dans la bouche de *Zerline* ou de ses pareilles. Le Contino, lui, meurtrier par jalousie, énumère dans un air burlesque (n° 8, « *Da sirocco a tramontana* ») ses nobles ancêtres, dont la lignée remonte à *Caracalla* et à *Numa*. Même le Podestà ne prend pas ce fou au sérieux. Un autre air du Contino (n° 15, « *Cara pupille* ») débute par des accents amoureux et d'un sentiment sincère, mais la conclusion tourne irrésistiblement au burlesque. Le second acte ne contient qu'une seule scène dont l'effet soit véritablement saisissant. *Ramiro* apporte au Podestà une lettre de Milan, dans laquelle le Contino est désigné comme le meurtrier de *Violante-Sandrina* ; le Podestà se voit alors dans l'obligation de soumettre le Contino, dans un *recitativo secco* fort comique, à un interrogatoire au cours duquel le coupable fait aussi piètre figure qu'un voleur à la tire pris en flagrant délit. *Sandrina* le sauve en déclarant qu'elle est en réalité *Violante*, qu'elle n'a pas été tuée mais seulement blessée... sur quoi le Contino, ravi, lui déclare de nouveau son amour. La comédie, dès lors, pourrait être finie... Si *Sandrina*, reniant soudain de nouveau son identité, ne repoussait son malheureux amant, le plongeant ainsi dans un état voisin de la démence. La fin du second et le début du troisième acte sont pleins de véritables scènes de folie entre les deux amants ; dans le finale du second, par exemple, ils s'imaginent être des bergers, puis se prennent pour *Méduse* et *Hercule*, avant de terminer par une danse — tout cela sous les yeux ébahis des cinq autres personnages. Il faut attendre le troisième acte pour les voir revenir de leur égarement.

La scène où *Pamina*, dans la *Flûte enchantée*, perd l'esprit, n'a-t-elle pas aussi quelque chose de comique — tout au moins pour la part qui revient à *Schikaneder* ? Il faut à ce propos nous souvenir que le XVIII^e siècle trouvait extrêmement comiques les manifestations de la démence ; c'est ainsi, également, que, dans *La Rencontre imprévue* de Gluck, le peintre *Vertigo*, dont le cerveau est dérangé, doit consti-

tuer un élément de bouffonnerie qui nous répugne. On sait, de reste, le goût de l'opéra seria, au début du XIX^e siècle, pour les roulades de *Lucie de Lammermoor* et de l'Elvira des *Puritains*.

Il règne, dans cet opéra bouffe de *La Finta Giardiniera*, un curieux mélange de l'élément « sérieux » et de l'élément « bouffe ». Mélange impossible en vérité. Lorsque, dans *Don Giovanni*, la pauvre Donna Elvira se trouve dans une situation comique, lorsque, par exemple, elle prodigue en pure perte à Leporello, qui s'est chargé du rôle de Don Juan, les trésors de sa tendresse, sa méprise la rend doublement tragique à nos yeux. Dans *La Finta Giardiniera*, de telles situations sont tout simplement choquantes. Et, faute de personnages réellement vivants, Mozart est naturellement incapable d'écrire de grands ensembles; seuls, d'ailleurs, l'introduzione et les finali lui en fourniraient l'occasion; car, en dehors d'un duo et d'un trio, toute *La Finta Giardiniera* n'est faite que d'airs de sortie; elle appartient donc, du point de vue purement dramatique même, à un genre suranné. L'introduzione et les finali sont *dialogués*, et non contrapuntiques, comme le seront plus tard ceux des trois grands « opère buffe » composés à Vienne. Mozart, d'ores et déjà, réalise l'unité des différentes scènes qui les composent au moyen d'un accompagnement utilisant obstinément les mêmes motifs, et l'un de ceux-ci, dans le premier finale, est déjà empreint d'une majesté toute symphonique :

Ex. 97

Chaque personnage parle, autant que faire se peut, à sa manière, mais l'un après l'autre; et seul, naturellement, le second finale traite les deux groupes — cinq contre deux — en opposition.

Mais, après avoir dénoncé le défaut essentiel inhérent à cet opéra, c'est-à-dire le *fait* même que Mozart l'ait mis en musique, on ne peut qu'exprimer son admiration pour la *façon* dont il l'a mis en musique. Que d'esprit dans les airs caricaturaux : celui du Podestà (n° 3, « Dentro il mio petto »), dont l'instrumentation prend un tour facétieux, ou encore le n° 17 (« Una damina »), dont la grandiloquence et la boursofflure semblent faire une esquisse du grand air de Bartolo dans les *Nozze*; et celui où Nardo imite les styles italien, français et anglais (n° 14)! Quelle inspiration dans les « grands » airs, celui d'Arminda en sol mineur, par exemple (n° 13, « Vorrei punirti indigno »)! Quelle profondeur de sentiment dans les pages où l'âme de Mozart est agitée : dans la tendresse de l'air chanté par Sandrina (n° 13, « Geme la tortorella »), ou dans sa grande scène en ut mineur et la mineur (n° 21, « Crudele fermati »), digne de n'importe quel opéra seria, ou plutôt de n'importe quel *authentique* grand opéra! Et tout musicien, supposé qu'il connaisse la nature particulière de l'ouvrage et en admette, comme inhérentes, les faiblesses internes, y trouvera d'un bout à l'autre un perpétuel sujet d'enchantement.

Ce n'est qu'après son installation à Vienne que Mozart cultive de nouveau le genre de l'opéra bouffe. Il est heureux qu'il ne l'ait fait qu'une fois parvenu à pleine maturité; et qu'il n'ait plus gaspillé son génie à des sujets nuls ou médiocres. Il a derrière lui l'expérience d'*Idomeneo* et de l'*Enlèvement*.

Après l'achèvement de l'*Enlèvement*, il se met tout d'abord à la composition d'un autre opéra allemand, dont il ne nous reste plus que des fragments (K. 433, 435) et dont le caractère semble avoir été beaucoup plus burlesque; un opéra bouffe en langue allemande, pour ainsi dire. Mais il l'abandonne bientôt, la perspective semblant s'être offerte à lui de conquérir la nouvelle troupe italienne de Vienne par un véritable opéra bouffe. En tout cas, son désir de créer une œuvre de ce genre acquiert tant de force qu'en dépit de toutes les expériences que lui avait values la composition d'*Idomeneo*, il met, cette fois encore, son espoir dans le chapelain de la cour de Salzbourg, après avoir en vain « ... parcouru une bonne centaine de livrets... et même plus...

mais je n'en ai à peu près pas trouvé un seul dont je puisse être satisfait...; ou du moins, il devrait être, ça et là, très modifié... et en admettant qu'un poète voulût bien se charger de cette opération, il lui serait peut-être plus facile d'écrire un livret tout neuf... Et un nouveau... est bien toujours meilleur, en somme... » — « ... C'est pourquoi j'ai pensé que si Varesco n'est plus fâché avec moi à propos de l'opéra de Munich... il pourrait m'écrire un livret nouveau, à 7 personnages... Basta! Vous saurez mieux que personne si la chose est éventuellement faisable. — Il pourrait, en attendant, noter ses idées et puis, à Salzbourg, nous les travaillerions ensemble... Le plus nécessaire, là-dedans, c'est que la pièce soit vraiment *comique* dans l'ensemble... et, s'il est possible, qu'on y mette *deux bons rôles de femme de même importance*... L'une devrait être seria, l'autre mezzo caractère, mais, *comme importance*, il faudrait que les deux rôles fussent tout pareils. — Pour la troisième femme, elle peut être tout à fait buffa, ainsi que tous les hommes, si c'est nécessaire... » (à son père, 7 mai 1783).

Il semble que Mozart songe encore à des catégories, à des rôles types, dont les interprètes types se trouvaient à Vienne. Mais, au nombre de ces interprètes, il y avait Benucci, futur créateur du rôle de Figaro, et celui-ci était bien autre chose qu'un simple Arlequin ou Pantalon. Or le malheur voulut que Mozart ne se montrât pas, vis-à-vis de Varesco, plus exigeant que s'il s'agissait simplement de faire une autre *Finta Giardiniera*. Aussi le livret, cette fois, fut-il bien plus médiocre encore. Lors de sa venue à Salzbourg au cours de l'été de 1783, Mozart discuta avec Varesco du plan d'ensemble de l'opéra; Varesco en rédigea tout le premier acte et Mozart, que l'impatience aveuglait, se mit immédiatement à la composition, au point que, au moment de regagner Vienne, il pouvait déjà emporter l'ébauche d'une partie de cet acte. Puis, des hésitations lui viennent. Le 6 décembre, il écrit à son père : « ... encore trois airs qui manquent, et le premier acte de mon opéra est achevé... Pour l'aria buffa, le quatuor et le finale, je puis dire que j'en suis tout à fait content et que j'en ai une vraie joie... Aussi serais-je fâché si j'avais dû composer pour rien une pareille musique; je veux dire, si l'on ne faisait pas ce qu'il est

absolue nécessité de faire... » Suit alors toute une série de suggestions en vue de profondes modifications; suggestions de deux autres lettres, datées du 10, puis du 24 décembre, viennent encore compléter. Le plus surprenant de l'affaire est que Mozart ne se rende toujours pas entièrement compte de l'absurdité générale dont témoigne l'élucubration de Varesco. Pourtant, dès le 6 décembre, il avoue à son père : « ... Du reste, je dois vous dire que si je n'ai rien objecté à cette histoire d'oe, c'est que deux hommes de plus de lumières et de pénétration que moi, je veux dire vous et Varesco, n'y ont rien vu qui les arrêtât... » Mais la véritable raison est que Mozart se fait de l'opéra bouffe une idée fautive. « ... plus l'opéra italien est comique, mieux cela vaut »! (6 décembre). « ... je suis très curieux de connaître votre bonne invention pour amener Biondello dans la tour... Pourvu qu'elle soit comique, nous lui accorderons volontiers un peu d'in vraisemblance... » (24 décembre). Puis il n'est plus autrement question de l'ouvrage. Ou bien Varesco fut incapable, ou bien il ne se montra pas disposé à opérer les changements suggérés par Mozart; à moins encore que ce dernier, à mieux réfléchir aux possibilités d'exécution de la pièce, ne se soit lui-même avisé qu'il perdait son temps à travailler à une telle ineptie. Sans doute les réponses de Leopold nous renseigneraient-elles sur ce point... mais Constance les a détruites.

Point n'est besoin d'analyser en détail le livret de Varesco, dont le plan est entièrement conservé. Ici encore, il suffira de présenter les personnages :

Don Pippo, Marchese di Ripasecca innamorato di Lavina, e credutosi vedovo di
Donna Pantea, sotto nome di *Sandra*, sua moglie.
Celidora, loro unica figlia destinata sposa al Conte Lionetto di Casavuota, Amante di
Biondello, Gentiluomo ricco di Ripasecca.
Calandrino, Nipote di Pantea, Amico di Biondello, ed Amante corrisposto di
Lavina, Compagna di Celidora.
Chichibio, Maestro di casa di Don Pippo, Amante di *Auretta*, Cameriera di Donna Pantea.

L'action, comme plus tard — mais quelle différence! — celle de *Così fan tutte*, consiste essentiellement en une gageure. Don Pippo, vieillard imbécile, tient enfermées dans une tour sa fille Celidora et la suivante de celle-ci, Lavina, et il promet la main de Celidora à Biondello, qui l'aime, s'il réussit à parvenir jusqu'à elle dans le délai d'un an. Un premier essai pour entrer dans la tour au moyen d'un pont échoue : Don Pippo surprend les amoureux au dernier moment (Finale du 1^{er} acte). Calandrino, ami de Biondello et habile mécanicien, épris de son côté de Lavina, construit alors en secret une oie artificielle et l'adresse par mer à Pantea, qui doit venir, sous un déguisement, à Ripasecca, afin d'exhiber cette merveille à la foire annuelle. Leur projet est d'y dissimuler Biondello ; Don Pippo, se disent les conjurés, ne privera pas de ce spectacle prodigieux les pauvres prisonnières, et Biondello gagnera ainsi son pari. Après cent complications plus insensées les unes que les autres, le plan réussit et le dénouement réunit quatre couples plus ou moins heureux. Tel est le sujet de *L'oie du Caire*, — *L'Oca del Cairo*.

Deux duos, quelques airs (y compris même, pour un air de Don Pippo incomplètement conservé, le récitatif d'introduction), un quatuor et le finale du premier acte présentent une ébauche tellement soignée des parties vocales et de la basse que c'eût été, pour Mozart, l'affaire de quelques jours seulement de compléter l'orchestration en remplissant les portées vides. Il avait lieu d'être satisfait de son travail. Le duo d'introduction, scène de jalousie suivie de réconciliation entre Aretta et Chichibio, serait digne, par sa fraîcheur et son charme, de Suzanne et de Figaro ; il est évident que Mozart, en écrivant la partie de Chichibio, songeait à Benucci ; aussi bien son air « Ogni momento » (n° 3) est-il également un chef-d'œuvre de volubilité, et l'on ne peut s'empêcher de penser, en l'écoutant, au « barbiere di qualità » de Rossini. Le quatuor, lui, écrit pour deux sopranos et deux ténors, peint la tendre union de deux couples d'amoureux remplis d'espoir et de résolution ; il est plein d'une émotion intérieure profonde. Quant au finale, réunissant les sept personnages (Pantea, naturellement, ne se joindra à eux que plus tard), il mérite tout notre respect :

c'est le premier grand finale bouffe de Mozart, il témoigne d'une architecture magistrale, marquée par une gradation sans cesse croissante et que vient encore couronner, pour terminer, un chœur ; il oppose de la façon la plus nette les deux partis en présence : d'un côté Don Pippo furieux et ses acolytes, de l'autre les trois couples amoureux, chacun d'eux « caractérisé » lui-même de façon très précise. L'étude de ces pages et de telles autres ébauches qui nous ont été conservées ne peut, cette fois encore, que nous faire regretter que Mozart n'ait pas terminé cet ouvrage.

La raison pourquoi il ne l'a pas terminé est peut-être aussi qu'il avait reçu entre-temps, ou même qu'il avait secrètement apporté à Salzbourg un autre livret, *Lo Sposo deluso* — *La rivalità di tre donne per un solo amante*. On ignorait jusqu'alors l'auteur de ce livret, mais il est autant dire certain que celui-ci n'est autre que Lorenzo da Ponte. Premier contact de Mozart avec le librettiste des *Nozze*, de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte*, grâce à la musique desquels il devait partager l'immortalité de Mozart.

Da Ponte avait sept ans de plus que Mozart. Venu au monde en 1749 au ghetto de Ceneda, en Vénétie, il portait alors le nom de Emmanuele Conegliano. Son père, Geremia, était tanneur maroquinier ; quant à sa mère, Ghella (Rachel) Pincherle, il semble qu'elle soit morte en 1754 en donnant le jour à un frère cadet de notre Emmanuele-Lorenzo. Le 29 août 1763, le père se fit baptiser avec ses fils Emmanuele, Baruch et Anania par l'évêque de Ceneda, Lorenzo da Ponte ; il échangea alors son prénom de Geremia pour celui de Gasparo, tandis qu'Emmanuele, Baruch et Anania adoptaient ceux de Lorenzo, Girolamo et Luigi ; quant au nom de famille Conegliano, il fut abandonné, en l'honneur du bienfaiteur et selon un antique usage, pour celui de da Ponte. Le bon évêque se chargea aussi des frais entraînés par l'éducation de ses trois filleuls, décision nécessaire, puisque le père, quelques jours après le baptême, se remaria avec une chrétienne qui devait lui donner dix autres enfants, trois fils et sept filles. Pour Lorenzo, il fréquenta les séminaires de Ceneda et de Portogruaro, reçut l'ordination en 1770 puis 1771, et dit sa première messe le 27 mars 1773. Désormais abbé, il occupa à Portogruaro

divers postes d'enseignement, avant de venir à Venise à l'automne de 1773. Ce n'était du reste sans doute pas son premier séjour en cette ville. Nous le trouvons, l'année suivante, professeur « di grammatica inferiore » à Trévise, fonction qu'il occupe près de deux ans. Congédié, il retourne alors à Venise, où il s'adonne à des occupations littéraires et à des aventures galantes, heureux comme un poisson dans l'eau au milieu des eaux troubles de la république corrompue. Le lecteur curieux de suivre ces aventures les trouvera dans ses *Mémoires* — on lira si possible le texte original, ou encore des éditions comportant les corrections nécessaires, telle l'excellente édition allemande de Gustav Gugitz (Dresde, 1924) — et il ne s'ennuiera pas¹. Trois années durant, Da Ponte peut poursuivre cette existence, jusqu'au jour où le scandale provoqué par sa liaison avec une femme mariée le contraint à s'enfuir précipitamment : il est condamné à quinze ans d'interdiction de séjour à Venise et en Vénétie sous peine, au cas où il serait repris, de sept ans de réclusion. Cette perspective n'ayant rien pour lui plaire, il gagne l'Autriche, séjourne quelques mois à Görz et, très sagement, ne se risque à Vienne qu'en décembre 1780, quelques jours après la mort de Marie-Thérèse, qui l'eût certainement expulsé aussi rapidement que son ami Casanova. Avec une déférence mêlée de joie, il chante sa mort dans un sonnet qu'imprime le noble von Trattner. Mais le moment n'est pas encore venu pour lui de se fixer à Vienne. L'hiver 1780-81 le voit à Dresde, où Mazzola, poète officiel de la cour, le protège et l'initie à la « dramaturgie de l'opéra ». Puis il revient à Vienne, peut-être dans l'espoir de succéder à Métastase, auquel il ne manque pas de rendre visite, et qui meurt en avril 1782. C'eût été en vérité une étrange succession que Joseph II lui-même, tout grand réformateur qu'il fût, n'eût pas approuvée. Mais une autre perspective s'offre à Da Ponte. La résurrection de l'Opéra

1. Mentionnons ici, parmi les éditions françaises, la plus récente, parue en livre de poche. Établie, présentée et annotée par Jean-François Labie, elle comporte, outre les *Mémoires* eux-mêmes, les livrets — texte italien original et traduction — des trois grands opéras composés par Mozart ainsi que plusieurs essais. Collection « Pluriel », Librairie générale française, 1980. (N.d.T.)

italien de Vienne, qui rouvre ses portes le 12 avril 1783 avec *La Scuola de' gelosi* de Salieri, fait naître en lui les mêmes espoirs qu'en Mozart. Salieri le recommande, et c'est ainsi que, le 1^{er} mars 1783, l'abbé Lorenzo da Ponte est installé dans les fonctions de poète attaché au théâtre, aux appointements de 600 florins. L'un de ses premiers exploits est de fournir une traduction italienne de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, imprimée, concurremment avec la traduction allemande d'Alxinger... à l'usage des amateurs de théâtre viennois ignorant l'allemand! Naturellement, c'est pour Salieri qu'il écrit son premier livret, *Il Ricco d'un giorno* (1784) qui n'obtient aucun succès.

Dès le 7 mai 1783, Mozart écrit à son père : « ... nous avons ici un certain abbate da Ponte, comme poète... Il a, en ce moment, pour la correction des ouvrages, un travail fou, au théâtre... Il doit, per obbligo, écrire un tout nouveau livret pour Salieri... Ce ne sera pas prêt avant deux mois... Et puis, il m'a promis d'en faire un nouveau pour moi... Mais qui sait, au fond, s'il pourra tenir sa parole... ou s'il le voudra!... Vous savez fort bien que Messieurs les Italiens sont très aimables en face!... Suffit! Nous les connaissons!... S'il s'entend avec Salieri, de ma vie je n'aurai de livret... »

Mais Da Ponte semble cependant bien avoir tenu parole, et si réellement il s'est mis à travailler pour Mozart aussitôt après avoir achevé le livret du *Ricco d'un giorno*, Mozart a dû avoir le *Sposo deluso* en mains à son retour de Salzbourg et il a pu en commencer alors la composition. Le fait qu'il n'y fasse nulle allusion dans les lettres qu'il adresse à son père au mois de décembre s'explique pourtant : Varesco, en effet, eût immédiatement cessé de travailler à l'*Oie du Caire* s'il avait appris que Mozart s'occupait déjà d'un autre livret. Quant au silence que Da Ponte, dans ses *Mémoires*, garde sur cette première collaboration avec Mozart, il ne présente pas non plus grand mystère. Indépendamment du fait que les dits *Mémoires*, écrits à un âge fort avancé (1823-1827), sont pleins d'omissions et d'inexactitudes — intentionnelles ou involontaires — le *Sposo deluso* n'est point un fleuron dont sa production ait lieu de s'enorgueillir. On peut objecter qu'il est encore d'autres livrets de Da Ponte qui ne font point honneur à leur auteur ; mais ce dernier n'était pas dépourvu

d'ambition littéraire. Ici encore, la meilleure idée que l'on puisse donner de ce curieux opéra bouffe est de reproduire la liste des personnages, à laquelle Mozart a ajouté, de sa propre main, les noms des chanteurs qu'il avait en vue pour les différents rôles :

Primo buffo caricato :

Sempronio, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Emilia. Signore Benucci.

Prima buffa :

Emilia, giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Sempronio, ma fida amante di Annibale. Signora Fischer (= Nancy Storace).

Primo mezzo carattere :

Annibale, ufficiale Toscano, molto coraggioso ed amante di Emilia. Signore Mandini.

Seconda buffa :

Laurina, nipote di Sempronio, ragazza vana, ed innamorata di Annibale. Signora Cavallieri.

Secondo buffo caricato :

Fernando, sprezzator delle donne ed amico di Sempronio. Signore Bussani.

Secondo buffo mezzo carattere :

Geronzio, tutore di Emilia, che poi innamorasi di Metilde. Signore Pugnetti.

Terza buffa :

Metilde, virtuosa di canto e ballo, anch'essa innamorata di Annibale e finta amica di Laurina. Signora Teiber.

Quel parti Shakespeare n'eût-il pas tiré de ces sept caractères ! Le centre de l'action est occupé par Emilia et Annibale, deux êtres fiers et passionnés, qu'un malentendu a séparés ; et Emilia est convaincue de la mort d'Annibale.

Bien à contrecœur, elle est conduite à Livourne par son tuteur Geronzio, qui prétend la donner en mariage à un vieux fat nommé Sempronio. Là, elle retrouve Annibale, en butte aux sollicitations matrimoniales de la sotte Laurina et de Metilde, comédienne rusée : d'où les plus belles scènes de jalousie. Fernando, lui, est la parfaite réplique du Bénédict de Shakespeare, dans *Much Ado About Nothing*. Le livret de Da Ponte n'est guère autre chose qu'une production hybride tenant de la Commedia dell'arte et de la comédie d'intrigue ; le dénouement, naturellement, nous montre le pauvre Sempronio berné (« il sposo deluso »), tandis qu'Annibale, objet de la « rivalité de trois femmes », épouse celle qu'il aime, non sans que satisfaction soit également donnée à Laurina et à Metilde, en la personne, respectivement, de Fernando le misogyne, et du vieux Geronzio. Comme toujours chez Da Ponte, c'est le premier acte qui est le meilleur. Il contient notamment une scène charmante : à son arrivée dans ce trou de province qu'est Livourne, la fière romaine Emilia ne trouve pas l'accueil dû à son rang et exprime sa mauvaise humeur dans un air où Mozart, effectivement, a donné un magnifique exemple de style pseudo-héroïque (« Nacqui all'aura trionfale »), et que l'on pourrait comparer à l'air « Come scoglio » chanté par Fiordiligi dans *Costi fan tutte*. Après cet air, elle affecte obstinément la plus parfaite indifférence pour ce pauvre idiot de Sempronio, préférant se voir fiancée à n'importe quel autre plutôt qu'à lui. Le lever du rideau nous fait le surprendre mettant la dernière main à sa toilette, sous les risées de Laurina, d'Annibale et de Fernando ; c'est un grand quatuor, d'une écriture fort délicate, encore que d'une longueur peut-être excessive. Après un ravissant andantino, profondément senti, il reprend le triomphal allegro de l'ouverture. Nous trouvons encore, à l'état d'ébauche, un air ironique de Fernando, contempteur du beau sexe, page vraiment unique qu'on imaginerait parfaitement dans la bouche d'un jeune Don Basilio ; puis un trio, entièrement écrit, réunissant Emilia, Annibale et Sempronio, et constituant, cette fois encore, une page de premier ordre. Emilia et Annibale, qui viennent de se retrouver inopinément, cherchent à maîtriser leurs sentiments tandis que le vieux prétendant exprime son embarras

avec, entre autres, une phrase mélodique qui annonce littéralement l'air de Bartolo. C'est un morceau à la fois passionné et comique, bref et dramatique, et témoignant, dans la peinture des trois personnages, d'un coup d'œil extrêmement juste.

Mais, sitôt achevés ces quatre morceaux, Mozart a dû se rendre compte qu'il lui était impossible de continuer ainsi et que sa conception du style « bouffe » lui faisait faire fausse route. Cette route, il ne la suivra plus qu'une fois, en composant l'introduction d'un livret de Giuseppe Petrosellini, *Il Regno delle Amazzoni*, représenté, sur une musique d'Agostino Accorimboni, à Parme à la fin de décembre 1783, puis également à Florence. Nous voyons là une preuve du désarroi auquel il était en proie, car le livret de Petrosellini est plus absurde encore que celui du *Sposo deluso* : il n'est, pour s'en convaincre, que de parcourir le quintette qui forme la scène initiale et où un amoureux supporte de fort mauvaise grâce la compagnie de deux vieux fous, l'un archéologue, l'autre météorologue. Mozart donne à cette scène un début fougueux et de style concertant ; mais nous sommes bien aise de le voir y mettre un terme au bout d'une centaine de mesures, avant même que les deux autres personnages viennent compléter le quintette, évitant ainsi de gaspiller son génie inutilement.

Nous voici parvenus à un point décisif. Depuis longtemps, les immenses facultés musicales de Mozart maîtrisent les formes qui marquent le triomphe suprême de l'opéra bouffe : les ensembles, trios, quatuors et finales où chaque personnage exprime à sa manière son caractère particulier et dans lesquels il lui est possible de montrer sa science du contrepoint. Mais il ne trouve pas le sujet propre à mettre ces qualités en valeur. C'est alors que se produit un coup de chance, qui ne peut se comparer qu'à la révélation des œuvres de Bach procurée à Mozart deux ans auparavant par van Swieten : le 23 août 1784 est représenté au Burgtheater, sur une musique de Paisiello, *Il Rè Teodoro in Venezia* de l'abbé Giovanni-Battista Casti. Mozart assiste à la première. Sa production, cette fois, ne subit pas de crise semblable à celle suscitée en 1782 et 1783 par la révélation du *Clavier bien tempéré* et de l'*Art de la Fugue*. Mais elle subit néan-

moins un profond ébranlement, dépassant les proportions d'une simple atteinte superficielle : il lui faut en effet surmonter le choc émotif que le livret de Casti n'avait pu manquer de produire en lui.

Sur ce Casti, les manuels d'histoire littéraire et les dictionnaires italiens se montrent fort chiches de renseignements. Seule la récente *Enciclopedia italiana* termine timidement l'article qu'elle lui consacre en suggérant qu'il valait peut-être mieux que sa réputation. C'est dans l'« enfer » des bibliothèques que ses œuvres sont conservées et il est plus facile de se documenter sur la vie et les ouvrages de tel poète à la gloire historiquement consacrée, fût-il le plus fastidieux, que sur l'un des esprits les plus vifs et les plus subtils de l'Italie du XVIII^e siècle. Ce siècle était moins prude que le XIX^e, et Goethe, par exemple, assistant à Rome à la lecture d'une des *Novelle galanti* de notre poète, n'a pas laissé d'y trouver plaisir. Da Ponte a tout ensemble détesté et admiré Casti — forcé qu'il était de reconnaître en lui un esprit supérieur qui lui barrait la route. Extérieurement, il y avait peu de différence entre eux, sinon que Casti était l'aîné d'environ vingt-cinq ans. Abbé lui aussi, son état, pas plus que Da Ponte, ne l'a empêché de devenir l'amant d'une marquise ; mais l'homme, en lui, était d'une tout autre envergure que chez Da Ponte, et il avait sur celui-ci l'avantage d'une longue expérience de poète et d'homme du monde. Il est d'abord, en 1764, à Florence, Poeta di Corte de l'archiduc Léopold ; en 1769, Joseph II, conquis par le charme de sa conversation, l'attire à Vienne, où il devient l'ami et le mentor du jeune Kaunitz, fils du tout-puissant premier ministre ; en 1778, il se rend pour quelques années à Saint-Petersbourg où il est choyé par la grande Catherine — ce qui ne l'empêche pas, dans son *Poema tartaro* de dévoiler ses faiblesses de la façon la plus abominable, ingratitude qui, en retour, le frustre de la protection de Joseph II. Il passe à Vienne les années 1782 à 1786, date à laquelle il regagne l'Italie en compagnie du comte Fries, futur dédicataire du quintette en Ut majeur, op. 29, de Beethoven. Après un voyage au Levant, il revient en 1790 à Vienne où, grâce à la faveur de Léopold et du comte Rosenberg, il est nommé successeur effectif de Métastase au titre de « Poeta Cesa-

reo ». Il n'en est pas moins expulsé de Vienne en 1796, et termine sa carrière à Paris, où il achève son œuvre maîtresse, *Gli animali parlanti*, et meurt le 7 février 1803. Il s'en faut que tous ses livrets soient imprimés ou même conservés. Le meilleur et le plus spirituel est probablement *Catilina*, opéra bouffe dans lequel Cicéron est dépeint sous les traits d'un politicien sans scrupules, et qui constitue une anticipation de tous les effets parodiques exploités par Offenbach. Quant à la haine que Da Ponte lui portait, notre homme la lui a bien rendue : l'une de ses *Novelle galanti* contient, sur *Don Giovanni*, trois vers d'une ironie féroce.

C'est au *Candide* de Voltaire que Casti avait emprunté le sujet de son *Rè Teodoro* : il s'agit du chapitre dans lequel *Candide* et son vieil ami Martin dînent avec une demi-douzaine — pas moins ! — de majestés déchues. Le héros de la pièce est un personnage historique ; c'est ce baron westphalien Theodor von Neuhoff, qui, en qualité de souverain élu, avait effectivement régné pendant un certain temps sur la Corse, avant de mourir à Londres, emprisonné pour dettes : on peut encore voir à Soho la dalle sous laquelle il fut enterré, près du portail de Sainte-Anne. Ce sont les événements qui précèdent cette fin tragi-comique que Casti met en scène : il nous montre Théodore se lamentant sur son sort dans sa prison de Venise après la faillite de ses projets, pourtant secondés par les efforts de son fidèle majordome, en vue d'épouser la fille d'un riche aubergiste. Dans ce livret qui, en dépit de certains petits défauts, révèle la main d'un maître, ce ne sont plus des marionnettes que nous trouvons, mais des personnages véritables, encore que non entièrement dépourvus d'un certain caractère caricatural. Celui, tragi-comique, de l'ex-roi, obligé de jouer les amoureux ; celui du rigide mais fidèle intendant ; celui de l'aubergiste vénitien, immensément fier à la pensée d'avoir un vrai roi pour gendre ; ceux de la fiancée récalcitrante et de son amant, qui arrive du reste à faire emprisonner son rival cousu de dettes. Viennent, au second plan : un pacha flegmatique, également déchu de son trône et qui passe son exil à Venise aussi agréablement que possible ; enfin la sœur de Théodore, qui s'est faite courtisane et est actuellement la maîtresse du pacha, figure

et demeurant intelligente et sympathique. C'étaient là d'autres personnages que les vieillards idiots, les soubrettes riponnes, les jardinières déguisées, les innocents de village, les oies du Caire dont Mozart, pour son malheur, avait dû jusqu'alors faire sa pâture. Aussi la pièce dut-elle produire sur lui, ainsi que sur Da Ponte, l'effet d'un véritable coup deoudre.

Elle n'était du reste pas la seule de son espèce. On avait en effet, le 25 novembre 1785, représenté à Vienne *La Villanella rapita*, opéra bouffe de Francesco Bianchi. Celui-ci était, dans ce genre, l'un des nombreux compositeurs « internationaux » de l'époque et sa pièce, qui avait affronté les feux de la rampe à San Moisé de Venise au cours de l'automne de 1783, avait remporté un succès absolument extraordinaire. Le livret en était dû à la plume de Giovanni Bertati, dont nul admirateur de Mozart ou de Cimarosa ne devrait manquer de révéler le nom, attendu que, sans lui, nous ne posséderions ni *Don Giovanni*, ni le *Matrimonio segreto*. Sa naissance (il vécut de 1735 à 1815) le place à peu près entre Casti et Da Ponte. Destiné, comme eux, à la prêtrise, il a, lui aussi, préféré la carrière de librettiste, et la plupart de ses productions ont été écrites pour le Teatro Giustiniani di San Moisé. Le sort a voulu qu'il succédât à Da Ponte dans les fonctions de poète de l'Opéra Italien de Vienne ; mais il n'y demeura également que peu de temps, de 1791 à 1794, et retourna ensuite à Venise.

Albert Schatz, auteur d'un bio-bibliographie de Bertati (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, V, 270), dresse comme suit le bilan de son activité : 66 livrets en trente-cinq ans, ayant fourni le sujet de 91 opéras à 45 compositeurs, les plus célèbres de leur temps. Quarante et un de ces opéras « débordèrent le cadre qui les vit naître, mais trois seulement sont parvenus à s'intégrer véritablement au répertoire... » Or, l'un d'entre eux est justement *La Villanella rapita* ; seulement ce n'est certes pas à la musique de Bianchi qu'il le doit, mais bien au livret qui, par la hardiesse des critiques sociales qu'il renferme, ne le cède en rien à tels autres écrits « annonciateurs de la Révolution » ; trait doublement surprenant pour un opéra bouffe. C'est que le genre, aussi bien, permettait précisément de dire quantité

de choses qui, exprimées sous forme de pamphlets ou de livres, eussent conduit leur auteur en prison. La pièce met en scène un comte, qui a jeté son dévolu sur une jeune paysanne de son domaine, Mandina, fille du paysan Biagio et promise au jeune Pippo, lequel veille jalousement sur sa fiancée. Le comte décide alors d'enlever Mandina le jour de la noce. Il enivre, à l'aide de drogues, toute la compagnie et, tandis qu'elle est sous l'effet du narcotique, il emmène la fiancée à son château où elle se réveille le lendemain matin dans un lit somptueux et aperçoit, à côté d'elle, des vêtements de dame flambant neufs. Mais Pippo et Biagio n'entendent pas avaler l'affront que leur a infligé l'aristocrate. Ils pénètrent dans le château, Pippo sous un déguisement, et enlèvent à leur tour la jeune fille ; les menaces du comte, au finale du second acte, restent vaines : Pippo et Mandina sont déjà mariés. On le voit, les personnages des *Nozze* et de *Don Giovanni* se profilent déjà à l'horizon : le comte de Bertati est proche parent d'Almaviva, à cela près qu'il est encore plus brutal et dénué de scrupules ; Pippo est le modèle de Masetto, Mandina celui de Zerlina, aussi ingénue et facile à séduire. Il n'est pas jusqu'aux dialogues des paysans où l'on ne sente déjà un peu le grondement annonciateur de l'éruption de 1789.

Pour la représentation à Vienne de *La Villanella rapita*, et pour l'amour de la charmante chanteuse Céleste Coltellini (fille du poète Marco Coltellini, elle épousa plus tard à Naples le riche banquier suisse Mörkofer ou Meuricoffre) — Mozart ajouta deux scènes de sa composition : un trio (« Mandina amabile », K. 480) et un quatuor (« Dite almeno, in che mancai », K. 479). Le premier, pour mieux dire, débute par un simple duo : le comte offre une bourse à la jolie fille qui, dans sa candeur, ne se tient plus de joie devant tant d'amabilité, mais Pippo interrompt la roucoulade et le trio traduit les sentiments fort différents des personnages : la stupéfaction de Mandina, le triomphe secret du comte, la méfiance et la fureur de Pippo. Quant au quatuor, qui n'est également, pour commencer, qu'un trio, il dépeint la scène où le père et le fiancé, ayant pénétré dans le château, surprennent Mandina dans une situation suspecte : reproches, protestations mêlées de larmes, grossière-

tés et menaces du comte attiré par le bruit et, finalement, accord de tous pour différer jusqu'à un moment plus calme la décision à prendre. Comme à l'habitude, Mozart n'a pas tenu le moindre compte de la musique de Bianchi. Les deux ensembles sont d'une richesse musicale inouïe, d'une maîtrise dans l'art de caractériser les personnages qui n'appartenaient qu'à Mozart. Et le duo entre Mandina et le comte, pour être moins célèbre que celui, en *La majeure* également, entre Zerline et Don Juan, n'en a pas moins la même suavité pleine de séduction :

Ex. 98

Mandina
Quante mone - te, quante mone - te! tutto per me?

Il Conte
Clarinetta
Prendilo, tientelo,

Toute la musique y est chargée d'une telle intensité que l'explosion est imminente ; il ne manque plus que la grande occasion. Elle se produit avec *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, représenté à Paris en 1784, au prix de maintes et maintes difficultés, et qui avait immédiatement éveillé dans toute l'Europe un immense retentissement. Qu'on n'aille pas objecter que *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais était écrit depuis 1775 et que Paisiello, à Saint-Petersbourg, en avait tiré en 1782 un opéra bouffe — non, du reste, sans s'excuser de sa hardiesse. *Le Barbier de Séville* était de toute façon prédestiné à fournir le sujet d'un opéra bouffe et Beaumarchais, aussi bien, l'avait primitivement conçu sous la forme d'un opéra-comique. Le vieillard berné, qui veut épouser sa pupille, le comte amoureux sous son déguisement, le valet rusé, revêtant, ici, les fonctions de barbier — ce sont bien là des personnages typiques de la *Commedia dell'arte* et il ne fallait pas moins que le génie de

Rossini et sa bouffonnerie endiablée pour sauver le sujet et en faire un opéra immortel. Pour distinguer *Le Barbier de Séville* d'un opéra bouffe ordinaire, il eût fallu conserver le dialogue incisif, spirituel, étincelant, de l'original ; au lieu de cela, le comparse de Paisiello, G. Petrosellini, l'a affadi au point de le tuer complètement.

Non, avec *Le Mariage de Figaro* il s'agissait de tout autre chose. Sans doute, on a fait remarquer à juste titre que Suzanne a encore quelque ressemblance avec Colombine, que Figaro rappelle encore un peu Arlequin, que Don Bartolo et Marcelina sont des personnages purement bouffes. Mais que dire de la comtesse ? du comte ? de Chérubin ? Que dire, dans leur rôle infime, de la petite Barberine et de son père le jardinier Antonio ? Et de l'intrigant Basile ? Il fallait du courage pour découvrir dans cette œuvre les virtualités d'un opéra bouffe et pour les réaliser — et ce courage, seules des pièces comme celles de Bertati et de Casti ont pu le donner à Mozart et à Da Ponte. Aussi bien ces deux derniers avaient-ils parfaitement conscience de la grandeur et du caractère insolite de leur exploit. Rien de plus fréquent, en tête d'un livret d'opéra, qu'une fade dédicace à l'adresse de telle autorité, de tel grand, ou de telle tête couronnée ; rien de plus rare, par contre, qu'une préface. Or, à son livret original, devenu rarissime (je n'en connais, pour ma part, que deux exemplaires), Da Ponte joint la note suivante :

« La durée assignée par l'usage à une représentation dramatique, la limitation du nombre des personnages, à laquelle on est tenu par ce même usage, ainsi que quelques autres égards et considérations relatifs aux costumes, au lieu et aux spectateurs, m'ont déterminé à donner de cette excellente comédie non une traduction, mais plutôt une imitation ou, pour mieux dire, un extrait.

C'est pourquoi j'ai été amené à réduire de seize à onze le nombre des personnages qui la composent, deux d'entre eux pouvant être joués par le même acteur, et à omettre, outre un acte tout entier, maintes scènes fort charmantes ainsi que nombre de saillies spirituelles dont la pièce abonde, et que j'ai dû remplacer par des canzonettes, airs, chœurs et

autres pensées ou paroles susceptibles d'être mises en musique et pour lesquelles on est tributaire de la poésie, la prose ne s'y prêtant absolument pas. Néanmoins, en dépit de tout l'effort et de tout le soin apportés par le compositeur et par moi-même pour faire bref, cet opéra n'est pas l'un des plus courts qui aient été portés au théâtre. Nous espérons qu'on voudra bien nous en excuser en considération de la complexité de l'action, de sa longueur et de sa noblesse, du nombre élevé des morceaux de musique rendus nécessaires afin de ne pas fatiguer les interprètes et pour atténuer ce que de longs récitatifs peuvent avoir de fastidieux et de monotone. Pussions-nous être ainsi parvenus à peindre fidèlement et avec diversité les divers états d'âme qui s'y manifestent et à réaliser notre intention d'offrir un genre de spectacle nouveau, en quelque sorte, à un public au goût si raffiné et au jugement si judicieux. »

Le Poète. »

(« Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ; ed alcune altre prudenti viste, e convenienze dovute ai costumi, al loco, e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di quella eccellente comedia, ma una imitazione piuttosto, o vogliamo dire un estratto.

Per questo sono stato costretto a ridurre a undeci attori i sedeci che la compongono, due de' quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad omettere, oltre un intiero atto di quella, molte graziosissime scene, e molti bei motti, e saletti ond'è sparsa, in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri, e parole di musica suscettibili, cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano. Ad onta però di tutto lo studio, e di tutta la diligenza e cura avuta dal maestro di cappella, e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la molteplicità de' pezzi musicali, che si son dovuti fare, per non tener di soverchio oziosi gli attori, per scemare la noja, e monoto-

nia dei lunghi recitativi, per esprimere tratto tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro particolarmente di offerire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato, e di sì giudizioso intendimento.

Il Poeta. »)

« Une imitation... un extrait ! » Vraiment, Da Ponte n'a pas trouvé le mot juste pour caractériser la nature de son adaptation. Nous parlerions plutôt d'une transfiguration de la pièce de Beaumarchais. D'une simplification qui, sans rien ôter à l'original de la vie qui l'anime, l'idéalise en le transposant sur un plan plus pur : celui de la musique. J'ignore si l'on peut encore tirer du magasin aux accessoires romantique *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, maintenant que l'on a le *Rigoletto* de Verdi. Mais, de même que l'*Othello* et *Les joyeuses commères* de Shakespeare demeurent à côté des deux opéras de la vieillesse de Verdi, le *Mariage* de Beaumarchais demeure, lui aussi, à côté des *Nozze* de Mozart. Il conserve à jamais son esprit révolutionnaire et la vivacité de son dialogue. Mais l'ouvrage de Mozart et de Da Ponte est quelque chose de tout différent : c'est une « *Commedia per musica* » (tel est, en effet, le titre que porte le livret, et non plus celui d'« *opera buffa* »), une comédie à laquelle ne laisse pas de se mêler également l'accent de préoccupations sociales, mais cependant une comédie plus gaie, plus légère, plus humaine, plus divine aussi que celle de Beaumarchais. Et ce fut bien, effectivement, pour les Viennois, « un genre de spectacle nouveau, en quelque sorte ». Aussi bien le succès de l'ouvrage, lors de sa création, le 1^{er} mai 1786, ne semble-t-il pas avoir été sensationnel, en dépit d'une distribution brillante comprenant, entre autres, la Storace (Suzanne), Laschi (la comtesse), Benucci (Figaro) et Mandini (le comte). Ce n'est qu'à Prague qu'il s'affirma réellement. Les exigences posées aux auditeurs étaient par trop insolites. En 1788, on donna l'ouvrage à Florence au cours de deux soirées consécutives et, pour la première représentation en Italie, à Monza, près de Milan, durant l'automne de 1787, l'archiduc fit récrire les 3^e et 4^e actes par Angelo Tarchi, sans nul doute parce qu'ils lui semblaient trop

longs. N'en soyons point indignés : lors de la reprise de l'œuvre à Vienne à la fin de l'été 1789, Mozart lui-même en a usé à son égard avec la désinvolture la plus cruelle. Tout comme, en des endroits capitaux, il a fait violence à son *Don Giovanni* pour sa représentation à Vienne. Ici comme pour n'importe lequel de ses opéras, la règle est toujours la même : c'est la version primitive qui est la meilleure.

Les *Mémoires* du ténor irlandais Michael O'Kelly qui, lors de la première représentation, chantait les rôles de Basilio et de Don Curzio, nous apprennent quelle page de son opéra Mozart lui-même préférait : c'était le sextuor du troisième acte, où Don Bartolo et Marcellina se révèlent comme le père et la mère de Figaro et, d'ennemis mortels qu'ils étaient, se métamorphosent en anges gardiens. Suzanne, survenant inopinément au milieu de leurs effusions familiales, se méprend sur la situation jusqu'au moment où, instruite à son tour, elle se joint à la félicité qu'éprouve le trio à voir l'intrigue dénouée — félicité que le comte... et Don Curzio — sont seuls à ne pas partager. C'est une scène de caractère typiquement bouffe que ce retour de l'enfant prodigue, scène aussi vieille que la comédie de Plaute et de Térence, reprise et variée à l'infini dans cent comédies. Le plus beau, c'est que deux des personnages, Bartolo et Marcellina, n'étaient auparavant que de simples caricatures — notamment Bartolo avec son air « La vendetta... » (n° 4), le plus bel air bouffe qui soit. Mais voici qu'ils s'humanisent à présent. Et quel accent de *vérité* dans la joie des deux amoureux, quelle *vérité* dans la tendresse de ces parents de fraîche date, et quelle *vérité* aussi dans l'amertume du comte mystifié ! Telle est bien d'ailleurs la signification historique des *Nozze* que, grâce à l'habileté de Da Ponte et au génie musical de Mozart, l'ouvrage n'appartient plus à la catégorie de l'*opera buffa*, mais que, pour employer un mot cher entre tous à Wagner, il opère la « rédemption » de l'*opera buffa* en l'élevant au rang de la comédie musicale. Il n'y a plus rien de bouffe dans le rôle des personnages principaux. Quelle explosion de passion dans le récitatif et l'air du comte (« *Vedrò, mentr'io sospiro* », n° 17) à l'idée qu'un valet va goûter un bonheur qui reste refusé à un homme de sa qualité ! Quelle touchante figure que celle de la comtesse,

dans chacun de ses propos ! Et Figaro, dont le premier air (la cavatine « *Se vuol ballare* ») forme pour ainsi dire le leitmotiv de tout l'opéra : « La ruse contre la violence », avec quelle concision inouïe, quelle force dans l'expression, quelle drôlerie dans le symbole ! Figaro, dont l'air militaire achève en apothéose un finale déjà glorieux ! Et Suzanne, quelle intelligence, quelle grâce elle joint à une féminité authentique ! Quant à Chérubin, dont on a dit justement — je crois que c'est Kierkegaard — qu'il était Don Juan enfant, ses sentiments à l'égard du beau sexe tout entier, en la personne de toutes ses représentantes, sont résumés en deux airs immortels ! On saisit toute la grandeur, absolument unique, de Mozart, en imaginant ce qu'un compositeur italien eût fait de ces deux airs ; notamment de l'intermède que forme l'arietta « *Voi che sapete* ». Ayant toujours la possibilité de tirer parti du chant populaire, un Italien eût placé ici quelque morceau napolitain ou vénitien. Mozart, lui, n'avait pas à sa disposition la ressource de semblables résonances ; il tirait tout de son propre fonds. Il est caractéristique, à cet égard, qu'à l'exception du fandango du troisième acte, il ait renoncé à tout élément espagnol, à toute couleur locale : il n'en a nul besoin.

L'admiration s'accroît encore lorsqu'on pense aux ensembles. Le duo de la lettre entre Suzanne et la comtesse, avec son sublime « *écho* » ; le petit prestissimo entre Suzanne et Chérubin, avant que le page ne saute par la fenêtre ; l'introduction, dans laquelle les deux amoureux vaquent à toutes sortes de préparatifs de mariage que le symbolisme musical traduit également ; le duo de Suzanne avec le comte, dans lequel Suzanne, anticipant sur la psychanalyse de Freud, fait des réponses si fausses aux questions dont le comte la presse ! Mais c'est à coup sûr dans les grands ensembles et dans les deux grands finali que Mozart triomphe : celui, principalement, du deuxième acte qui, en mille mesures, passe du duo au septuor ; septuor où ne s'opposent pas seulement deux groupes — d'une part la comtesse, Suzanne, Figaro, de l'autre le comte, Marcellino, Bartolo, Basilio — mais où chaque personnage est caractérisé avec l'art le plus subtil. Mozart apporte ici à manier le contrepoint des caractères et des sentiments une maîtrise

que peu ont égalée et que nul n'a surpassée. Qu'on essaie, dans le quintette des *Maîtres chanteurs*, d'isoler les voix de Magdalene et de David de l'euphorie générale en Sol bémol sur laquelle s'achève la scène : on n'y arrivera pas. Mozart, lui, ne commet jamais de ces fautes-là, jamais il ne sacrifie un caractère. Et si, d'aventure, la voix est traitée dans un style neutre, c'est l'orchestre qui, par sa mobilité, fournit le commentaire le plus subtil. Ce commentaire déborde parfois le cadre scénique pour plonger dans les profondeurs de l'âme ou s'élever à des hauteurs métaphysiques. Ainsi, avant que Suzanne, dans le finale du deuxième acte, sorte du cabinet où elle se cache, Mozart intercale — *molto andante* — une mesure qui traduit son hésitation ; court instant de tristesse à la pensée du monde et des hommes, sentiment passager de mélancolie devant la vanité de toutes choses. Est-ce trop dire ? Je ne le crois pas. Il est vrai que ces choses-là ne peuvent que se sentir et jamais se démontrer.

Da Ponte a indiqué combien lui-même et Mozart se sont efforcés à la brièveté, à la concision. Cela est vrai. Il n'y a dans les *Nozze*, si volumineuse qu'en soit la partition, nulle longueur. Les deux seuls airs qu'on y puisse supprimer sont celui de Marcellina et celui de Basilio au début de l'acte IV, l'un et l'autre écrits par Mozart pour être agréables aux deux « seconds chanteurs » ; le second (« *In quegli anni* », n° 25) présente au demeurant un caractère fort curieux que les commentateurs, jusqu'à présent, n'ont guère expliqué. Autrement, l'ouvrage tout entier, chacun des quatre — ou plutôt des deux fois deux — actes offre une suite homogène d'airs, d'ensembles, de récitatifs, de chœurs, sans parler de la magnifique marche solennelle qui achève l'acte III et de l'ouverture qui forme le début, prestissimo, de cette « folle journée ». Une fois la pièce achevée, après le quatrième acte et son quiproquo qui a amené le « *Deh vieni non tardar* » de Suzanne et la scène où les deux amoureux se reconnaissent, sans doute ne sommes-nous nullement tranquilisés pour l'avenir sur le bonheur conjugal de la pauvre comtesse, mais nous savons du moins à coup sûr que Mozart et Da Ponte ont doté le monde d'une pièce témoignant d'une connaissance profonde des hommes et d'une gaieté supérieure.

Don Giovanni est le fruit du succès remporté à Prague par

les *Nozze*. Déjà, en 1783, peu après sa création à Vienne, l'*Enlèvement au Sérail* avait été représenté à Prague; et, en décembre 1786, donc quelques mois seulement après Vienne, le public de Prague avait, à son tour, fait connaissance de *Figaro* grâce à la troupe de Bondini et lui avait réservé un accueil sans précédent : « l'enthousiasme... fut sans exemple; les oreilles ne s'en lassaient pas... Les airs de Figaro remplissaient les rues, les jardins, et il n'était point jusqu'au harpiste de brasserie qui ne fût obligé d'y aller de son « Non più andrai » pour captiver l'attention de ses auditeurs » (Niemetschek, p. 26). On comprend que Mozart, que les Viennois, lors de la première des *Nozze*, n'avaient pas particulièrement gâté, ait voulu jouir de son triomphe et se soit rendu à l'invitation de Bondini à Prague. Il y séjourna avec Constance du 11 janvier jusqu'en février 1787 et conclut avec Bondini un contrat aux termes duquel il s'engageait à écrire, moyennant la somme de 100 ducats, un nouvel opéra pour la saison suivante.

Le temps pressait. Mozart et Da Ponte s'emparèrent d'un sujet des plus anciens, mais qui leur tomba sous la main dans sa version la plus récente : le *Convitato di pietra* de Giovanni Bertati, qui, sur une musique de Giuseppe Gazzaniga, venait d'être représenté à Venise pour le carnaval. Sans doute Mozart dut-il sentir, cette fois encore, par une sorte d'illumination, que c'était là la pièce qu'il lui fallait, celle qu'il fallait aussi à Da Ponte qui, en même temps que *Don Giovanni*, avait encore deux autres livrets sur le métier. Or, en travaillant pour Mozart, il pouvait dans une large mesure avoir recours à l'ouvrage de Bertati. Dire qu'il a pillé ce dernier de la façon la plus éhontée serait d'ailleurs aussi juste qu'inexact : car si, d'une part, Da Ponte s'est bien servi, dans toute la mesure du possible, du modèle que lui offrait Bertati, de l'autre la notion que le XVIII^e siècle se faisait de la propriété intellectuelle était toute différente de celle que nous en avons aujourd'hui et, en fait, Da Ponte, dans son *Don Giovanni*, a surpassé de loin Bertati.

Ce n'est point aux divagations de Søren Kierkegaard sur *Don Juan* ou à tels autres livres des XIX^e et XX^e siècles qu'il faut s'en rapporter pour apprécier à leur valeur l'audace et le mérite de Mozart à la pensée de mettre *Don Giovanni* en

musique. Il importe bien plutôt de connaître l'opinion du XVIII^e siècle sur le sujet en question. Goldoni l'a formulée dans ses *Mémoires* (1787, t. I, p. 39) :

« Tout le monde connoît cette mauvaise Piece espagnole, que les Italiens appellent *Il Convitato di Pietra*, et les François *Le Festin de Pierre*.

Je l'ai toujours regardée, en Italie, avec horreur, et je ne pouvois pas concevoir comment cette farce avoit pu se soutenir pendant si long-temps, attirer le monde en foule, et faire les délices d'un pays policé.

Les Comédiens Italiens en étoient étonnés eux-mêmes; et soit par plaisanterie, soit par ignorance, quelques-uns disoient que l'Auteur du *Festin de Pierre* avoit contracté un engagement avec le diable pour le soutenir.

Je n'aurois jamais songé à travailler sur cet Ouvrage; mais ayant appris assez de François pour le lire, et voyant que Molière et Thomas Corneille s'en étoient occupés, j'entrepris aussi de régaler ma Patrie de ce même sujet, afin de tenir parole au diable avec un peu plus de décence.

Il est vrai que je ne pouvois pas lui donner le même titre; car, dans ma Piece, la Statue du Commandeur ne parle pas, ne marche pas et ne va pas souper en ville; je l'ai intitulée *Don Jouan*, comme Molière, en y ajoutant, ou le *Dissolu*.

Je crus ne devoir pas supprimer la foudre qui écrase Don Jouan, parce que l'homme méchant doit être puni; mais je ménageai cet événement de manière que ce pouvait être un effet immédiat de la colère de Dieu, et qu'il pouvoit provenir aussi d'une combinaison de causes secondes, dirigées toujours par les loix de la Providence.

Comme dans cette Comédie, qui est en cinq actes et en vers blancs, je n'avois pas employé d'Arlequin, ni d'autres masques italiens, je remplaçai le comique par un Berger et une Bergère... »

Cette « tragicommedia » de Goldoni, *Don Giovanni Tenorio*, par laquelle s'acheva, au théâtre de San Samuele, le carnaval de 1786, est probablement la plus médiocre de toutes les versions inspirées par ce sujet, pour cette raison même que Goldoni, en le traitant, prétendait le « sauver ». C'était à l'origine, en Espagne, ce qu'on appelle une « commedia di cappa e spada », c'est-à-dire une pièce

improvisée pleine d'aventures amoureuses dénuées de tout scrupule, de duels, de meurtres ayant pour héros central le personnage de Don Juan. Mais c'était en même temps une pièce tout empreinte de pathétisme religieux : le héros atteint à un degré si infernal dans la frivolité et à une telle grandeur dans l'audace qu'il ne ressortit plus à la justice terrestre. Il faut alors que la justice divine intervienne en la personne de la victime de Don Juan : le Commandeur, dont la statue accepte l'invitation à souper formulée par le présomptueux meurtrier, et livre celui-ci aux enfers ; d'où le titre *Il Convitato di pietra*, « Le convive de pierre ». Transposé en Italie et en France, le sujet perd de son caractère moral ou religieux et s'enrichit d'éléments burlesques, incarnés en la personne du valet de Don Juan : Pasquariello, Arlequin, Leporello ou, chez Molière, Sganarelle ; mélange d'astuce, d'effronterie, de lâcheté, de gloutonnerie et de cent autres traits de caractère propres aux « domestiques », bref un type éternel de la comédie.

C'est aussi aux instincts les plus primitifs du spectateur que s'adresse un tel sujet : au plaisir qu'il prend au spectacle de l'audacieuse frivolité d'un grand seigneur, des réactions de ses victimes féminines, des effronteries de son valet, au frisson d'horreur que lui cause l'intervention de la justice supra-terrestre, se terminant par une descente aux enfers accompagnée de tous les effets de théâtre possibles et imaginables. Goldoni, et avec lui une partie de la société cultivée du Siècle des Lumières, y voyaient un aliment propre, tout au plus, au gros public. Quant à Gluck, il en a fait l'argument d'un ballet (1761) qui est un chef-d'œuvre de *stylisation*, mais dont le comique, naturellement, est entièrement absent. Ce ballet est réduit à la formule dramatique la plus simple, mais non la plus habile, malgré sa simplicité, le convive de pierre y apparaissant deux fois, sans que la première de ces apparitions soit suivie d'aucune conséquence particulière. Mozart a fort bien connu le ballet en question, mais les impressions qu'il en a retirées sont d'ordre plus musical que dramatique. Il est vrai que l'on pouvait risquer dans un ballet mainte audace que des formes dramatiques plus ambitieuses proscrivaient. Quoi qu'il en soit, Bertati et Gazzaniga éprouvèrent le besoin de

disculper leur *Convitato di Pietra* en faisant précéder l'unique acte dont il se compose d'un « Capriccio » dramatique qui nous introduit au sein d'une troupe de comédiens (c'était du reste là, depuis la satire de Marcello *Il Teatro alla moda*, l'un des sujets favoris de la Comédie italienne) : les affaires vont mal, la faillite est imminente ; c'est alors que l'impresario, homme avisé, propose à ses acteurs de reprendre la vieille histoire du convive de pierre, qui attire toujours la foule. Et c'est ainsi que les choses se passent.

Sans doute saisit-on à présent quel courage et quelle compréhension des virtualités du sujet il fallait pour donner au livret et à la musique de *Don Giovanni* la forme d'un grand opera buffa. Da Ponte commença tout d'abord par suivre étroitement Bertati. Il suffit, pour avoir la preuve de la dépendance où il est de son modèle, de confronter, chez l'un et chez l'autre, l'« Air du Catalogue » :

*Dell'Italia, ed Allemania
Ve ne ho scritto cento, e tante.
Della Francia, e della Spagna
Ve ne sono non sò quante :
Fra Madame, Cittadine,
Artigiane, Contadine,
Cameriere, Cuoche, e Guattere ;
Purchè basta che sian femmine,
Per doverle amoreggiar.*

*Vi dirò ch'è un'uomo tale,
Se attendesse alle promesse,
Che il marito universale
Un dì avrebbe a divertir.
Vi dirò ch'egli avrà tutte,
Che sian belle, ò che sian brutte :
Delle vecchie solamente
Non si sente ad infiammar.*

Telle est la version de Bertati ; voici à présent celle de Da Ponte :

*Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio,*

*Un catalogo egli è che ho fatto io ;
Osservate, leggete con me.*

*In Italia seicento e quaranta,
In Lamagna duecento e trent'una,
Cento in Francia, in Turchia novant'una,
Ma in Ispagna son già mille e tre.*

*V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, principesse,
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.*

*Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza,
Nella bruna la costanza,
Nella bianca la dolcezza ;
Vuol d'inverno la grassotta,
Vuol d'estate la magrotta ;
È la grande maestososa,
La piccina è ognor vezzosa...,
Delle vecchie fa conquista,
Pel piacer di porle in lista ;
Ma passion predominante
È la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella :
Purchè porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa !*

Indépendamment du fait que, chez Bertati, l'air se poursuit par un duo, ce qui lui ôte son effet foudroyant, — on dirait un croquis à côté d'une épure. Certes, Da Ponte est tributaire de Bertati ; mais la comparaison révèle qu'il n'est point de phrase à laquelle il n'ait donné un tour plus spirituel, plus frappant, plus vigoureux, que chaque personnage individuel témoigne d'un coup d'œil plus pénétrant, plus subtil, d'une plus grande plasticité. La part de Mozart y est du reste évidente. C'est ainsi que, sans Mozart, cet air du

catalogue, précisément, n'eût jamais renfermé les deux vers sur la prédilection de Don Giovanni pour les tendrons, qui correspondent, dans la partition, à un *pianissimo* d'un caractère si sinistre. Ici encore, on pense à l'adage : *facile inventis addere* ; mais la tâche n'est aisée qu'à qui a la main légère. Plus heureuse encore est l'initiative de Mozart et Da Ponte réduisant de dix à huit le nombre des personnages. On trouve en effet chez Bertati une victime de plus à Don Giovanni : Donna Ximena ; et Don Giovanni a également un second valet, le cuisinier Lanterna. Bondini n'ayant à sa disposition que sept acteurs, les rôles de Masetto et du Commandeur devaient être confiés à un seul et même chanteur. Mais le véritable exploit dont s'accompagne le remaniement du livret est la création de Donna Anna. Chez Bertati, elle disparaît dans l'ombre du couvent après le meurtre de son père, pour ne plus reparaitre. Chez Da Ponte et Mozart, par contre, elle est, des trois figures de femmes, la plus grande et la véritable adversaire de Don Giovanni. Il n'est point, dans l'ouvrage, de personnage sur lequel le *xix^e* siècle se soit plus complètement mépris que celui de Donna Anna. L'un la trouve froide et revêche ; l'autre — le poète romantique allemand E. T. A. Hoffmann, par exemple — croit expliquer sa nature énigmatique par l'hypothèse qu'elle aime Don Giovanni. C'est naturellement absurde ; mais ce qui est certain, c'est qu'elle est victime du héros, que Don Giovanni, à la faveur de la nuit et sous le déguisement de Don Ottavio, est arrivé à ses fins, et que, au moment où le rideau se lève, Donna Anna, elle, est parvenue à l'effroyable certitude qu'elle a été abusée. La chose, au *xviii^e* siècle, ne faisait de doute pour personne. Il va de soi que, dans le fameux recitativo accompagnato où elle désigne Don Giovanni à Don Ottavio comme le meurtrier de son père, elle ne peut dire toute la vérité à son fiancé : aussi bien le « respiro » de ce dernier a-t-il toujours eu un caractère tragi-comique pour tout auditeur initié. Dès lors, tout s'explique : l'indifférence de Don Giovanni à son égard, maintenant qu'il l'a possédée, comme Donna Elvira et tant d'autres ; son désir de se voir vengée par Don Ottavio (la Sainte Hermandad se chargeait du reste, en Espagne, de poursuivre les assassins) ; son refus de lui appartenir, en

dépit de l'amour qu'elle lui voue ; et, dans le finale même, une fois le séducteur mort, l'année d'attente qu'elle impose encore à la patience de Don Ottavio. Il est du reste possible que Da Ponte se soit inspiré, pour le personnage de Donna Anna, de la pitoyable et rudimentaire tragicommedia de Goldoni. Le trait le plus curieux de cette dernière est en effet que Donna Anna y déteste Don Ottavio, qu'on lui impose comme fiancé. Et la morale par quoi s'achèvent les deux ouvrages montre bien, elle aussi, que la pièce de Goldoni n'était pas inconnue à Da Ponte :

*« Che l'uom muore qual visse, e il giusto cielo
Gli empî punisce, e i dissoluti abhorre. »*

(Goldoni)

*« Questo è il fin di chi fa mal,
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual. »*

(Da Ponte)

Transformant la pièce en un acte de Bertati en un grand opéra bouffe en deux actes, il est un point important sur lequel Da Ponte et Mozart en étaient réduits à eux-mêmes. Chez Bertati, en effet, la scène où Donna Elvira délivre Zerlina des griffes du séducteur est immédiatement suivie de la scène du cimetière, puis du festin, avec la mort de Don Giovanni. Or, la propriété de Da Ponte ne s'étend pas seulement au grand finale du 1^{er} acte ; il lui fallait également pourvoir à l'action de toute la première moitié — la plus importante — du second acte. Nous savons comment il s'en est acquitté. Ce ne sont qu'épisodes accessoires qui ne font que retarder l'action. La séduction d'Elvira, une fois de plus, sous le balcon, grâce à l'échange que font, de leurs habits, le serviteur et le maître ; la rossée infligée à Masetto, la scène où Leporello est démasqué : autant de retards. Mais ce n'en étaient point aux yeux de Mozart. Sans eux, nous n'aurions ni le merveilleux trio en La, ni la Sérénade de Don Juan, ni le « Vedrai carino » de Zerline, qui met fin à jamais au conflit entre elle et Masetto, ni le grandiose sextuor où la musique allie tant de tristesse à tant de dignité. Mozart ne craignait pas de mettre en musique semblables faiblesses

dramatiques. Les scènes en question débordent de beauté pure, irrationnelle ; elles évoquent le « ô temps, suspends ton vol » du poète ; les événements qui se déroulent sur la scène y prennent un caractère irréal qui ressortit au jeu. C'est que nous avons affaire à un opéra, et... dans un opéra, la poésie doit être la fille obéissante de la musique.

Non que Mozart n'eût aspiré à la plus haute vérité dramatique. *Don Giovanni* contient encore quelques airs de style ancien : le « Il mio tesoro » de Don Ottavio et le « Non mi dir » de Donna Anna, avec le grand récitatif qui en forme l'introduction. Pour le premier, Mozart lui-même l'a supprimé dans la version viennoise de l'ouvrage, dédommageant par ailleurs le ténor au moyen d'un morceau plus court : ce curieux « Dalla sua pace », seule variante viennoise que l'on puisse considérer comme une amélioration. Mais, quant au reste, il est peu probable que les pages décisives de *Don Giovanni* aient jamais ennuyé personne. Les deux finales sont d'une rapidité prodigieuse : le second, composé de trois ou quatre scènes formant un tout, est d'une simplicité extraordinaire ; quant au premier, il est plein des épisodes les plus divers : l'invitation de Leporello, la danse avec les trois orchestres, pendant la fête, avec, en plein milieu, l'interruption solennelle produite par le trio des masques. C'est ici que la question du tempo dans l'opéra, de l'équilibre entre la musique et le drame se pose d'une façon brûlante. Il y a à ce problème plusieurs solutions, tant historiques que de principe. Oh, certes, l'opéra seria et le drame musical wagnérien ont, l'un et l'autre, beau jeu sur ce point : le premier établit une séparation tranchée entre l'air, dans lequel la musique s'attarde et se déploie, et le récitatif secco, où elle est poussée à une allure accélérée. Quant à Wagner, il a son orchestre symphonique, sous le couvert duquel la voix peut déclamer aussi vite qu'elle le veut, quand la situation l'exige. Mozart, lui, a trouvé l'équilibre, si rare dans l'histoire de l'opéra. Son introduction m'est toujours apparue comme un de ces prodiges rarissimes : la faction que monte Leporello sous les fenêtres de Donna Anna, les remarques dont il accompagne le duo passionné du séducteur et de sa victime, l'arrivée du Commandeur, le duel et son issue tragique. Puis, sans nulle

transition, le recitativo secco chuchoté et le cri que pousse Donna Anna à son retour. Nulle seconde, nulle mesure n'est de trop ni ne manque. Si *Don Giovanni* était un drame parlé, ce serait au metteur en scène d'en fixer le mouvement ; ici, Mozart le donne avec une telle perfection que le drame et la musique sont satisfaits. Son secret n'est du reste point tant la brièveté que la concision. Et cette concision, dans le second finale, atteint à une force quasi explosive : témoin la dernière tentative d'Elvira en vue de sauver Don Juan, ou encore la terrible scène en ré mineur, où le Commandeur se fait l'instrument de la justice divine, scène que l'on a toujours regardée comme le sommet de la violence au théâtre.

Cette scène tragique, dans laquelle Don Juan, quoi qu'il soit par ailleurs, révèle toute la grandeur de son caractère, permet à Leporello de placer quelques lazzi : « Dite di nò, dite di nò » lance-t-il, de dessous la table, à son maître, pour le dissuader d'accepter l'invitation du Commandeur. On a beaucoup discuté du style de cet opéra et, tel qu'on le représente de nos jours, c'est tantôt le côté comique, tantôt le côté tragique qui prévaut. Tantôt l'on respecte le sextuor final, qui tire la morale de la chute de Don Juan, tantôt on le supprime. Mozart lui-même a sanctionné cette incertitude en terminant l'ouvrage, dans la version viennoise de 1788, par la descente de Don Juan aux enfers. Le livret, d'autre part, désigne la pièce sous le titre de « *dramma giocoso* », de « drame gai » ; mais cela ne veut pas dire grand-chose, attendu que quantité de librettistes contemporains ont appliqué la même étiquette aux farces les plus insensées. Mozart lui-même, dans son catalogue thématique, dit simplement : « *opera buffa in due atti* ». Pour nous, l'ouvrage, sur le plan historique, ne pose nulle énigme : c'est bel et bien un opéra bouffe comprenant trois « parti serie », le Commandeur, Donna Anna et Don Ottavio, et quatre « parti buffe ». Donna Elvira, elle, tient le milieu entre les deux catégories. Certes, les normes historiques s'avèrent impuissantes en présence d'une œuvre comme celle-là. Mais y a-t-il vraiment là de quoi nous tourmenter ? Dans le cas d'un sujet de cette envergure où, comme dans *Faust*, se mêlent et se confondent des forces obscures si anciennes, si démesurées

et si démoniaques, le compte n'est jamais tout à fait exact. C'est une œuvre *sui generis*, incomparable et énigmatique. Telle elle était le soir de sa création, telle elle demeure aujourd'hui.

Cette création eut lieu le 29 octobre 1787. Mozart était arrivé à Prague à la fin de l'été, porteur, d'ores et déjà, de la majeure partie de la partition. Il s'agissait en effet, cette fois encore, de faire vite, la première représentation étant projetée pour le 14 octobre, à l'occasion des fêtes organisées pour le passage de l'archiduchesse Marie-Thérèse, qui se rendait auprès d'un prince de Saxe auquel elle était fiancée. Or il semble que Da Ponte et Mozart ont tout fait pour que cette création n'ait pas lieu à la date prévue, ainsi qu'il ressort de l'existence d'un livret imprimé à Vienne en 1787. Selon toute évidence, l'intendance générale de la cour avait exigé que le livret lui soit préalablement communiqué, mesure dont les deux auteurs ne s'étaient pas montrés peu effrayés. Aussi firent-ils imprimer un livret incomplet, où manquaient tous les passages insidieux, notamment toute la seconde moitié du premier acte, qui se termine brusquement en plein milieu du quatuor (n° 8). Ce subterfuge n'a cependant pas empêché Mozart d'avoir chaud, comme en témoigne une de ses lettres où il fait allusion aux manigances de certaine grande dame. Il explique également l'anecdote — probablement vraie — de l'ouverture, écrite la veille même de la représentation. Mozart en a intentionnellement ajourné la mise sur le papier jusqu'à ce que l'archiduchesse, qui dut se contenter des *Nozze*, eût à nouveau franchi les portes de Prague. Parmi les témoins de la création se trouvait Casanova, alors âgé, qui était venu de Dux en voisin et qui dut se sentir singulièrement visé dans l'air des « mille e tre », encore que son art de séducteur reposât sur des méthodes toutes différentes de celles de Don Juan. Il semble du reste ne pas avoir été entièrement d'accord avec Da Ponte, si l'on en juge par la nouvelle version du texte du sextuor (Acte II) retrouvée dans ses papiers.

Plus de deux années s'écoulaient ensuite sans que nul opéra soit commandé à Mozart... deux années au cours desquelles il eût été susceptible de nous enrichir et d'enrichir à jamais

l'art de trois ou quatre ouvrages dramatiques immortels. Enfin, à l'automne de 1789, une commande lui est faite. C'est, dit-on, le succès satisfaisant rencontré par les *Nozze* lors de leur reprise en août 1789, qui aurait incité Joseph II à charger Mozart et Da Ponte de composer un nouvel opéra. Quant au sujet, il en aurait été fourni par un événement réel ayant eu pour cadre l'aristocratie viennoise : le pari fait par un vieillard cynique avec deux jeunes officiers, que leurs belles, de la fidélité desquelles ils se portaient garants, pouvaient être séduites, en l'espace de vingt-quatre heures, chacune par le fiancé de l'autre. Condition préalable mise à cette gageure : les deux officiers revêtiraient un déguisement qui les rendît méconnaissables et se conformeraient strictement à la stratégie du vieillard. Celui-ci, naturellement, gagne son pari : *Così fan tutte* — *Toutes les mêmes* ou *L'école des amants*, ainsi que s'intitulait, dans la traduction allemande qu'on s'empressa d'en faire, l'ouvrage qui avait remporté un succès considérable.

Nulle œuvre de Mozart n'a suscité autant de jugements contradictoires ni autant de « plaidoyers » que *Così fan tutte*. L'auteur de *Fidelio* passe pour l'avoir condamnée en raison de la frivolité de son sujet. Quant à celui de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, ce sont d'autres raisons qu'il invoque : la thèse qu'il soutient est l'impossibilité d'écrire, sur un mauvais livret, une aussi bonne musique que sur un bon livret, le drame constituant, dans un opéra, l'élément mâle, générateur, et la musique l'élément féminin, réceptif, siège de la conception proprement dite. « La simplicité, grande, noble et sensée de son instinct musical » — écrit-il à propos de Mozart — « c'est-à-dire de la possession innée de l'essence de son art, lui rendait impossible, comme compositeur, de produire des effets ravissants et enivrants quand le poème était plat et insignifiant. Combien peu il s'entendait, ce musicien, le plus richement doué de tous, à l'art de nos modernes fabriquants de musique, à bâtir des tours musicales scintillantes d'or sur une base insipide et indigne, et à feindre l'enthousiasme et l'inspiration quand l'ouvrage poétique est nul et vide, afin de bien montrer que le musicien est le vrai maître et peut tout faire, même créer quelque chose de rien — tout comme le bon Dieu ! Oh !

comme j'aime et vénère profondément Mozart, parce qu'il ne lui fut pas possible de trouver pour *Titus* une musique comme celle de *Don Juan*, pour *Così fan tutte* une musique comme celle de *Figaro* : quelle honte c'eût été pour la musique ! » (*Œuvres Complètes*, III³, p. 247).

L'habileté de Wagner, théoricien, à fausser les notions esthétiques et historiques apparaît ici dans toute sa splendeur. Sa démonstration se justifierait mieux s'il l'appliquait à son idole, C. M. Weber, pour comparer son *Euryanthe* et son *Freischütz*. Mais, en ce qui concerne Da Ponte, son livret de *Così fan tutte* est le mieux fait de tous ceux qu'il a fournis ; il est meilleur que celui des *Nozze* aussi bien que supérieur à celui de *Don Giovanni*. Indépendamment du fait qu'il constitue une création originale, infligeant un démenti à ceux qui ne veulent voir en Da Ponte qu'un arrangeur, qu'un pirate des Lettres, c'est en vain qu'on y chercherait le moindre point mort, toute l'action se déroule logiquement et dans la joie et, à la fin, nous éprouvons le même plaisir esthétique que devant un problème d'échecs bien résolu ou un tour de magie bien réussi. Or le tour est d'autant plus difficile, la solution d'autant plus élégante que le jeu se réduisait, pour Da Ponte, à six personnages. Les deux couples d'amoureux, d'abord : du côté des dames, l'une, Fiordiligi, de tempérament plutôt « héroïque », l'autre, Dorabella, plutôt frivole ; du côté des deux officiers, l'un, Guglielmo (le baryton), passablement tête brûlée, l'autre, Ferrando (le ténor), plus tendre et lyrique. Les fils de l'action sont entre les mains du vieux cynique, du « philosophe », comme on disait encore au XVIII^e siècle, et de la soubrette Despinetta.

Mais surtout, la musique de Mozart n'est en rien plus mauvaise ou « moins bonne » que celle des *Nozze*. Elle est différente, mais d'égale qualité. Mozart, en pleine possession de son talent, l'a écrite dans le feu de l'enthousiasme. Aussi bien, le 29 décembre 1789, invita-t-il Puchberg, son frère en maçonnerie, et Joseph Haydn à une « petite répétition de l'opéra », chez lui, et, le 20 janvier 1790, à la « première répétition d'orchestre au théâtre », ce qu'il n'eût pas fait s'il n'avait été entièrement convaincu de la valeur de son œuvre.

Il est deux façons — et peut-être davantage encore, toute grande œuvre d'art présentant un mystère insondable et refusant à se laisser réduire à des formules — d'aborder *Cost fan tutte*. Ou bien l'on oublie le point de vue « moral » du XIX^e et du XX^e siècle, on néglige le caractère « impossible », « absurde », de l'action, et l'on se contente de sourire. « Tout est possible », a dit Stendhal, qui avait quelque expérience en la matière. Ou bien, et le mieux est de combiner ce second moyen au premier, l'on interroge l'histoire. Goldoni, cette fois encore, nous fournit la clef. Citons-le : « C'étoit un usage invétéré parmi les Comédiens Italiens, que les Soubrettes donnassent tous les ans, et a plusieurs reprises, des Pièces que l'on appelloit de transformations, comme *l'Esprit follet*, la *Suivante magicienne*, et d'autres du même genre, dans lesquelles l'Actrice paroissant sous différentes formes, elle changeoit plusieurs fois de costume, jouoit plusieurs personnages, et parloit différents langages » (*Mémoires*, t. I, p. 43). Nous avons là l'explication du personnage de Despina qui apparaît, dans le finale du premier acte, sous les traits d'un docteur accomplissant, grâce au magnétisme, des guérisons miraculeuses, puis, au second, sous ceux d'un notaire. Et, à partir de ce personnage, les autres s'expliquent à leur tour. Ce ne sont nullement des marionnettes mues par des fils. Mais, s'ils n'ont point la même « réalité » que la Tosca et Scarpia, ils ont du moins, pour ne pas quitter le terrain de la bonne humeur, celle d'Eva et de Beckmesser, de Mrs. Alice Ford et de Falstaff, c'est-à-dire une réalité propre à l'opéra. Et quiconque est incapable de s'adapter à cette sorte de réalité fera aussi bien en s'abstenant d'aller au théâtre.

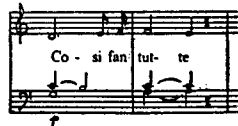
Que Mozart ait voulu respecter la vérité « dramatique », nous en avons une preuve. Pour Guglielmo, le baryton, il avait composé l'air « Rivolgete a lui lo sguardo », débordant de rodomontades burlesques, mais en lui donnant un tel développement qu'il lui sembla ralentir le courant dramatique de l'acte I ; il le remplaça donc par un air plus court (« Non siate ritrosi », n° 15), recueillant alors à part le premier dans son catalogue thématique (K. 584) sous la mention « un air primitivement destiné à l'opéra *Cost fan tutte* pour Benucci ». On peut affirmer sans crainte que c'est

l'air bouffe le plus extraordinaire qui ait jamais été écrit. Mais Mozart, dans cet opéra si nettement bouffe, ne visait pas seulement à la drôlerie. Sans doute la partition comporte-t-elle des morceaux purement bouffes, tels les airs de Despina ou tout le finale étourdissant de l'acte I. Mais Mozart se réserve la liberté de changer constamment l'angle de son optique. Une fois que les deux amoureux ont pris congé de leurs belles pour aller au combat, Dorabella, la plus impulsive des deux dames, traduit son état d'âme dans un air (« Smania implacabili », n° 11) qui ferait honneur à n'importe quelle furie dépossédée de ses serpents. Au premier assaut livré à la fidélité des deux fiancées, Fiordiligi, elle, répond par un air (« Como scoglio », n° 14) qui ne déparerait pas l'opéra seria le plus pathétique. Ce sont là, il est vrai, morceaux de pure parodie. Mais tout n'est pas parodie. Quand les choses tournent au sérieux, Mozart fait entendre de tout autres accents. Au premier acte, par exemple, Ferrando célèbre la constance de sa belle dans une ariette en La majeur (« Un' aura amorosa », n° 17) dont le tendre lyrisme répond parfaitement à l'atmosphère sensuelle de l'acte tout entier. Mais, une fois qu'il a la preuve de la trahison de Dorabella, il chante l'ariette « Tradito, schernito » (en ut mineur, n° 27), où sa douleur véritable s'exprime avec autant de sincérité que de brièveté. Qu'on observe la justesse des tonalités par rapport au ton d'Ut majeur ! Lorsque Fiordiligi prend le parti héroïque de suivre son fiancé à la guerre, elle chante un grand rondo en Mi (« Per pietà, ben mio, perdona », n° 25) qui traduit le combat réel qu'elle se livre à elle-même, la contrition sincère dont elle est la proie, la joie véritable qui accompagne sa décision. Et ce n'est point par hasard que Beethoven a imité cet air dans le grand air de Léonore, à ceci près qu'au lieu des deux cors concertants ou obligés de Mozart, c'est à trois, naturellement, qu'il fait appel. Il faut bien surpasser Mozart !

Cet opéra chatoie, avec l'éclat d'une bulle de savon, de toutes les nuances de la bouffonnerie, de la parodie, du sentiment vrai ou feint. Mais il s'y ajoute une autre nuance encore, faite, celle-là, de pure beauté. Nous avons déjà fait allusion, comme à un de ces instants éternels de pure

beauté, au fameux quatuor en La bémol majeur du second finale : trois des amoureux chantent en canon, cependant que le quatrième, Guglielmo, qui ne peut s'accommoder de sa défaite, l'accompagne de commentaires qu'il marmonne furieusement. On en peut dire autant du quintette des adieux, au premier acte (« Di scrivermi ogni giorno », n° 9). Que fallait-il, ici, que fit Mozart ? Les deux demoiselles versent tout de bon des larmes ; les officiers, eux, savent qu'elles ne pleurent pas sérieusement. Il écrit donc une scène d'où s'exhale une pure beauté, sans oublier, à l'arrière-plan, le cynique vieillard qui rit « à en mourir ». Il plane, sur toute cette partition, comme un éclat vespéral. Mozart éprouve un sentiment de *compassion* envers ses deux victimes, en qui s'incarne toute la faiblesse féminine, à l'inverse du vieux Verdi de *Falstaff*, qui assiste aux convulsions de ses personnages avec l'indifférence et la cruauté d'un Olympien. Un léger accent de mélancolie empreint le dénouement de cette plaisante histoire, le même que l'on percevait déjà dans l'andante de l'ouverture :

Ex. 99



Quiconque a des oreilles pour entendre ne cessera jamais, à aucun moment même de cet opéra, le plus bouffe, pourtant, de tous les opéras bouffes de Mozart, de percevoir cet intérêt personnel qu'il porte à ses personnages. Et c'est aussi pourquoi, bien que cet opéra semble le plus italien de tous les opéras italiens de Mozart, personne ne le croira vraiment « italien ». Non pas parce que Mozart était allemand, mais parce qu'il était un grand dramaturge et non, simplement, un grand « mélodiste ». Ce que Paisiello et Cimarosa, eux, étaient uniquement.

c. L' « opéra germanique »

De tous les genres dramatiques que Mozart a cultivés, le genre national, le singspiel ou opérette allemande était le plus récent. L'opéra seria avait derrière lui un passé d'au moins cent soixante-dix ans et la naissance de l'opéra buffa remontait au bas mot à cinquante ou soixante, que le singspiel en était encore à ses premiers balbutiements. Ses origines, d'ailleurs, ne sont rien moins que nationales. Elles remontent à l'opéra-comique français, dont le répertoire — petites comédies plus ou moins naïves, plus ou moins pastorales, émaillées de morceaux de musique — avait trouvé accès à Vienne dès 1752. Cet opéra-comique avait commencé, vers le début du siècle, par être une parodie du Grand Opéra, sans pourtant jamais atteindre, à Paris, à la grandeur satirique et au caractère de critique des institutions sociales que revêtait, à Londres, le *Beggars Opera* ; par la suite, il chercha à rivaliser avec l'opéra bouffe italien en accordant à la musique une place toujours plus grande. Mais il subsista toujours cette différence que les bouffons italiens étaient des chanteurs qui jouaient également, tandis que les interprètes de l'opéra-comique étaient des comédiens qui, en outre, savaient un peu chanter.

A Vienne, c'est le comte Durazzo, intendant du Théâtre Impérial, qui avait acclimaté ces fruits de la production parisienne ; les titres permettent, à eux seuls, de discerner le fonds qui y est exploité : *Le Déguisement pastoral*, *Les Amours champêtres*, *Le Chinois poli en France*, *Tirsi* et *Doristée*. Et Gluck avait ajouté à ces productions importées toute une série de ses miniatures les plus charmantes : *L'Isle de Merlin* (1758), *La Fausse Esclave* (1758), *L'Arbre enchanté* (1759), *La Cythère assiégée* (1759), *L'Ivrogne corrigé* (1760), *Le Cadi dupé* (1761) — drames en miniature auxquels il adjoignit, en 1764, un grand opéra-comique, *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque*, dont l'importance, sur son plan propre, le cède à peine à celle de l'*Orfeo* sur le plan de l'opéra seria. Car il ne s'agissait plus cette fois d'une de ces insignifiantes parodies ou bergeries, ou d'une de ces pièces teintées de frivolité ou de critique sociale, mais d'une

réplique française de l'opéra buffa, conçue dans le même esprit réformateur que l'*Orfeo*. L'ouvrage produisit du reste sur la scène allemande un effet beaucoup plus grand que sur la scène française à laquelle il était pourtant destiné, mais qui possédait en Philidor, Monsigny et Grétry ses propres maîtres de l'opéra-comique. Traduit en allemand sous le titre *Die Pilgrime von Mekka*, il était représenté depuis 1770 sur tous les théâtres allemands, grands et petits. A quel point il était familier à Mozart, nous le savons par ses Variations sur *Unser dummer Pöbel meint* (K. 455), l'un des airs à succès des *Pèlerins*, et nous en aurons bientôt un nouvel exemple encore.

Pour l'instant, il n'ambitionnait pas encore d'imiter un ouvrage d'une telle envergure. Sans doute les mélodies et les miniatures de Philidor, Monsigny et Duni remplissaient-elles encore ses oreilles lorsque le Dr. Anton Mesmer le chargea, en 1768, de composer, comme une sorte de réplique plus modeste à *La Finta Semplice*, le singspiel allemand *Bastien et Bastienne*. A l'inverse de *La Finta Semplice*, celui-ci connut une représentation à Vienne, sur le théâtre de verdure du Dr. Anton Mesmer, qui se faisait alors construire un bel hôtel à la « Landstrasse » et acquit plus tard, comme magnétiseur, une renommée universelle. Aujourd'hui encore, il connaît la faveur des interprètes en herbe aussi bien que de leurs aînés chevronnés, et l'auditoire découvre toujours avec étonnement que, dans l'« Intrada » qui en forme le court prélude, le petit Mozart a préfiguré le thème de l'*Eroica* de Beethoven. La pièce devait être reprise à Salzbourg, le rôle de Colas étant confié, cette fois, à un contralto; cette reprise n'eut pas lieu, mais il nous reste quelques récitatifs secco écrits à son intention. Cependant, il est évident que cette simple œuvre ne supporte pas une semblable assimilation à l'opéra bouffe et Mozart dut comprendre de lui-même la nécessité de s'en tenir au dialogue parlé.

La paternité du sujet ne revenait ni plus ni moins qu'à Jean-Jacques Rousseau. Rousseau, ardent partisan de l'opéra bouffe, en particulier de la *Serva padrona* de Pergolèse, et instigateur du « retour à la nature », avait écrit en 1752 les paroles et la musique (pour autant qu'on puisse

parler de musique à ce propos) de son *Devin du village*, sorte d'intermède français. Naturellement, son succès éclatant avait immédiatement valu au *Devin du village* les honneurs de la parodie. C'est ainsi que, sous le titre *Les Amours de Bastien et Bastienne*, Favart donna à la bergerie de Rousseau un tour plus rustique. Représentée à Paris en 1753, cette parodie fut reprise à Vienne par Friedrich-Wilhelm Weiskern (1710-1768), fils d'un capitaine de cavalerie originaire de Saxe et l'un des plus brillants comédiens de la scène viennoise, qui la fit même imprimer en 1764. A l'intention de Mozart, un certain Johann Müller y ajouta encore trois airs (n^{os} 11, 12 et 13).

Voilà une bien longue histoire pour une pièce si simple. Trois personnages en tout et pour tout : le couple amoureux, Bastien et Bastienne, et le vieux berger Colas. Bastienne se lamente sur l'inconstance de Bastien; Colas lui donne alors le conseil de feindre l'indifférence et la légèreté; cela fera son effet. A son tour, Bastien vient implorer le secours de Colas. Celui-ci fait semblant d'amadouer Bastienne, et le couple, après quelques explications, se réconcilie. C'est tout; et toute cette intrigue est si ingénue, si en rapport avec l'âge et le génie du bambin qui la met en musique, qu'elle donne lieu à une œuvrette charmante, qui aujourd'hui encore a gardé toute sa fraîcheur. Mozart écrit pour Bastien et Bastienne de petits lieder tout simples et des duos en forme de lied, souvent empreints d'un charme mélodique puissant, sur des mesures toujours simples, elles aussi; quant à Colas, il accompagne son entrée d'une musique villageoise pleine de rusticité et ses incantations d'un air cocasse plein des sombres menaces du ton d'ut mineur; avec cela, il observe toujours les limites du singspiel. D'ores et déjà, un critique subtil eût pu faire deux remarques prophétiques : la sûreté avec laquelle Mozart traite le petit orchestre, ne comportant, en plus des cordes, que deux hautbois (ou flûtes) et deux cors; et, d'autre part, son instinct dramatique : le joyeux début du trio final, par exemple, au moment où Colas surprend les deux amoureux étroitement enlacés.

Jamais Mozart n'écrivit deux opéras semblables : les *Nozze, Don Giovanni, Così fan tutte* sont tous les trois des opéras

bouffes, mais chacun est si différent des autres qu'il semble un ouvrage à part. Et l'on en peut dire autant de ses opéras allemands : *Bastien et Bastienne*, *l'Enlèvement au Sérail*, la *Flûte enchantée*, qui constituent également trois exemples absolument différents du même genre. De plus, chacun de ces ouvrages a son arrière-plan historique particulier. Seulement, pour *l'Enlèvement* et la *Flûte enchantée*, Mozart se crée son propre « tremplin », son propre arrière-plan historique : pour *l'Enlèvement*, c'est le singspiel que la postérité a baptisé *Zaïde*, pour la *Flûte enchantée*, ce sont les chœurs et entractes qu'il a lui-même écrits pour la pièce *Thamos, roi d'Égypte* du baron Tobias-Philipp von Gebler.

La musique destinée au « drame héroïque » du baron a vu le jour la première. Sa composition remonte pour la majeure partie au séjour fait à Vienne par les Mozart en 1773. Le poète, conseiller d'État et vice-chancelier à la cour royale et impériale de Bohême, avait d'abord chargé de mettre en musique les deux grandes scènes chorales de son drame (Actes I et V) un certain magister Johann-Tobias Sattler. Il avait ensuite soumis ce travail à l'examen de Gluck. Mais cette musique ne semble pas l'avoir satisfait, et il en commande une autre à Mozart. Ce dernier écrivit alors les deux chœurs et cinq morceaux d'orchestre : Gebler, qui tenait fort à voir son œuvre représentée à Berlin, écrivait le 13 décembre 1773 au littérateur berlinois Friedrich Nicolai : « ... ci-joint... la musique de Thamos, composée tout récemment par un certain Sigr. Mozart. C'est son premier jet et le premier chœur est très beau. » Plus tard, pour la troupe de Böhm, qui fit un séjour à Salzbourg en 1779, Mozart a remanié les deux scènes chorales, la seconde surtout très profondément, et y a ajouté un troisième chœur, dont le texte ne se trouve pas dans le drame de Gebler. Sans doute a-t-il également revu à cette occasion les cinq interludes orchestraux. Böhm a utilisé tous ces morceaux pour les représentations d'une pièce de Karl-Martin Plümicke intitulée *Lanassa* et inspirée de *La Veuve du Malabar* de A.-M. Lemierre ; pièce hindoue quant au sujet, par conséquent. Mozart a également permis à Böhm d'utiliser comme ouverture une de ses symphonies de 1773 (K. 184), à l'orchestration si riche. C'est sous cette forme que la

musique écrite par Mozart pour le *Roi Thamos* a parcouru tout le Sud et l'Ouest de l'Allemagne, et Mozart put l'entendre lui-même à Francfort au cours du séjour qu'il fit en cette ville à la fin de 1790 à l'occasion des fêtes du couronnement. Il ne lui fut jamais donné de l'entendre dans sa version originale. Son père, Léopold, lui ayant envoyé à Vienne, au début de 1783, une partie de ses manuscrits, parmi lesquels *Thamos*, il lui répond (15 février) : « ... Je suis bien fâché de ne pouvoir utiliser la musique que j'ai écrite pour Thamos!... Cette pièce, n'ayant pas réussi, est reléguée, ici, parmi les œuvres discréditées, qui ne sont pas reprises. — Il faudrait que ce fût pour la musique seule qu'on la redonnât... et cela n'irait pas sans peine;... c'est dommage vraiment!... »

Il a raison. Si ses chœurs et ses morceaux d'orchestre ont vraiment été joués dans leur orchestration originale, ils ont dû écraser littéralement les élucubrations de Gebler ou de Plümicke. Le premier chœur, en particulier, accompagné d'un appareil orchestral gigantesque (flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes, timbales, trois trombones, cordes), ne peut se comparer qu'à quelques-unes des plus grandes compositions chorales de Mozart lui-même, le *Kyrie* en ré mineur ou telles pages de la messe en ut mineur, par exemple. Détail curieux : on rencontre déjà, dans le drame « égyptien » de Gebler, l'opposition symbolique entre les ténèbres et la lumière qui jouera par la suite un rôle si important dans la *Flûte enchantée*. C'est ainsi que ce premier chœur est un majestueux hymne au matin, un salut au soleil, où le tutti solennel revient à la façon d'un rondo, avec double-chœur des hommes et des femmes ; d'une facture délicate, il est en même temps d'un effet saisissant. Il en va de même du chœur de l'acte V, de dimensions plus vastes et d'une architecture plus riche encore ; c'est une action de grâces dont l'allégresse patriotique a quelque chose de si religieux que l'on ne peut s'empêcher de penser au chœur final de la *Neuvième Symphonie*. Quant au dernier chœur, composé après coup, — chant d'imploration et de gratitude, lui aussi — il est introduit par un solo confié à la basse et empreint d'une gravité et d'une autorité sacerdotales telles que l'on croit déjà entendre la voix de Sarastro.

Les morceaux d'orchestre destinés à servir de liaison entre les actes nous montrent Mozart sous le jour d'un compositeur de musique à programme. « Le premier acte s'achève sur la résolution prise par Phéron et Mirza » (les deux conjurés du drame) « de placer Phéron sur le trône ». C'est un allegro en deux parties dans le ton farouche d'ut mineur, introduit par trois accords solennels, comme l'ouverture de la *Flûte enchantée*. « La bonté de Thamos se manifeste à la fin du second acte... » contrastant avec « la fourberie de Phéron » : tendre andante en Mi bémol, dont la noirceur de Phéron assombrit à peine la luminosité. L'interlude entre les actes III et IV, destiné à accompagner une pantomime, n'a guère de sens par lui-même, mais il remplit son rôle avec beaucoup d'expression ; celui entre les actes IV et V dépeint en un allegro vivace assai, débutant en ré mineur, la « confusion » générale ; quant au morceau qui termine le cinquième acte, il nous fait assister, en une scène orageuse, au « désespoir, aux blasphèmes et à la mort de Phéron ». Durant le carnaval de 1783 à Vienne, Mozart joua avec sa femme et quelques amis, déguisés en personnages de la Commedia dell'arte, une petite pantomime dont la musique forme la réplique bouffe de ces pantomimes héroïques : elle est si expressive, si amusante, qu'il est cent fois dommage que seuls des fragments nous en soient parvenus.

Si le *Roi Thamos* (K. 345) est un précurseur lointain de la *Flûte enchantée*, l'opérette allemande intitulée *Zaïde* (K. 344), elle, précède de fort peu l'*Enlèvement au Sérail*. Son histoire est fort curieuse. C'est en 1799 que l'autographe en fut retrouvé parmi les papiers laissés par Mozart — sous la forme d'un singspiel. La musique, semblait-il, en était à peu près complète, et il ne manquait, selon toute apparence, que le texte de liaison pour que l'ouvrage reprît vie et constituât pour Constance une source de profit. Aussi cette dernière, avec qui — détail significatif — Mozart n'avait jamais parlé de l'œuvre, fit-elle insérer dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung* une annonce priant « quiconque était susceptible de savoir le titre de ce singspiel, ou, dans le cas où il serait imprimé, d'en connaître l'origine, — de le communiquer aux éditeurs de ce journal ». Selon toute évidence, nulle réponse ne parvint. Et c'est J. Anton André qui, s'étant peu

après rendu acquéreur, en même temps que de tout le trésor inestimable des manuscrits de Mozart, de l'autographe toujours dépourvu de titre, le publia enfin en 1838 sous celui de *Zaïde*. Le librettiste en était cette fois le trompettiste Andreas Schachtner, de Salzbourg, qui joue un rôle si sympathique dans la biographie des premières années de Mozart, et qui devait également traduire par la suite le livret d'*Idomeneo*. Son modèle était un médiocre singspiel intitulé *Le Sérail, ou : la rencontre inopinée, en esclavage, entre un père, sa fille et son fils*, représenté à Bozen (Bolzano) en 1779 sur une musique de Joseph von Friebert. Schachtner, lui aussi, a probablement conservé le titre *Le Sérail*. Mozart écrivit l'ouvrage à la fin de 1779 pour la troupe ambulante de Böhm, en vue des représentations données par celle-ci à Vienne : tentative, entre tant d'autres, pour prendre pied n'importe où en dehors de ce Salzbourg qu'il abhorrait. Mais, le 29 novembre 1780, l'impératrice mourut, aussi voyons-nous Léopold obligé, le 11 décembre, de mander à son fils, alors à Munich : « ... pour ce qui est du drame de Schachtner, il n'y faut pas songer en ce moment, attendu que les théâtres font relâche et qu'avec l'empereur, qui s'occupe de tout ce qui touche au théâtre, il n'y a rien à faire à ce sujet. Cela vaut mieux, du reste, étant donné que, de toute façon, la musique n'est pas terminée... » Sur quoi Mozart, le 18 janvier 1781, prie son père d'apporter à tout le moins à Munich l'« opérette de Schachtner... Dans la maison Cannabich il vient des gens à qui il ne serait pas mal à propos de la faire entendre. » Puis il n'est plus autrement question de l'ouvrage, auquel, probablement, il ne manquait plus qu'un chœur final avec soli et l'ouverture.

Nous en saisissons aujourd'hui la raison. Il s'agissait d'un « opéra turc », d'un opéra à grands sentiments, de surcroît, et Mozart, de toute évidence, se sentait attiré par le coloris musical de la scène aussi bien que par la « sentimentalité » du dénouement. Qu'exigeait-on alors d'une « comédie de sentiment » ? C'est ce que nous apprend le poète Jean-Pierre Claris de Florian (*Théâtre*, tome I, Paris, 1797) qui, ayant l'expérience de cette sorte de drames, savait à quoi s'en tenir :

« J'entends par la comédie de sentiment... celle qui met sous les yeux du spectateur des personnages vertueux et persécutés ; une situation attachante où la passion combat le devoir, où l'honneur triomphe de l'intérêt ; celle enfin qui sait nous instruire sans nous ennuyer, nous attendrir sans nous attrister, et qui fait couler des douces larmes, le premier besoin d'un cœur sensible. »

On y trouvait tout cela. Les « personnages vertueux et persécutés » : le noble Gomatz qui, fait prisonnier, est réduit au rôle d'esclave du sultan ; la favorite Zaïde, qui le considère avec sympathie durant son sommeil, lui glisse de l'argent et décide de s'enfuir avec lui ; le renégat au service du sultan qui, pris malgré lui de sympathie pour le couple, facilite la fuite des deux jeunes gens. Le projet, naturellement, échoue, et tous trois sont destinés à mourir. Le sultan semble inexorable. C'est alors que le renégat — chez Mozart, il se nomme Allazim et est en réalité le prince Ruggiero — révèle au tyran qu'il lui a sauvé la vie quinze ans auparavant, et l'on découvre au dernier moment que Gomatz et Zaïde sont le fils et la fille du renégat. Le sultan leur rend à tous trois la liberté, non sans souligner que « ce n'est pas seulement en Europe, mais également en Asie que l'on peut trouver des âmes vertueuses ». La pièce dans laquelle on serait le plus tenté de voir le modèle du dénouement serait le *Nathan le Sage* de Lessing, à la fin duquel, également, tous les personnages se trouvent être frères ou parents... si *Nathan* lui-même n'avait précisément été écrit qu'en 1779, et en admettant qu'il soit possible d'établir un rapport d'idées entre cette œuvre, expression de la tolérance la plus élevée sur le plan religieux et humain, et le petit singspiel provincial de l'Allemagne du Sud.

Zaïde, ou *Le Sérail*, comme nous préférons baptiser cet ouvrage, est une « opérette sérieuse ». L'humour n'y est représenté que par le rôle épisodique du marchand d'esclaves Osmin qui, dans un air prestissimo plein d'éclats de rire, émet quelques sentences empreintes de philosophie sur les fous qui ne savent pas profiter de leur chance ; cet air a à peu près le même sens que les lieder du *Grand Cophte* de

Goethe, si magistralement mis en musique par Hugo Wolf. Un autre air témoigne d'un humour plus délicat et de la meilleure veine : c'est celui de Gomatz « Herr und Freund, wie dank ich dir » (n° 6). Gomatz est partagé entre le désir de remercier le renégat de l'avoir sauvé et, d'autre part, celui d'informer Zaïde du coup de théâtre qui vient de se produire ; dilemme que Mozart a su traduire de la façon la plus charmante. Par ailleurs, le climat de l'ouvrage est très sentimental. Zaïde accompagne le sommeil de Gomatz d'une berceuse à la mélodie absolument ravissante (n° 3) ; elle cherche à attendrir le sultan en se comparant à un rossignol auquel on ne peut en vouloir de songer à s'enfuir : charmante page en La majeur, sur un simple accompagnement des cordes (n° 12) ; elle l'accable d'outrages, dans un air en sol mineur dans la seconde partie duquel (largo) elle évoque tristement le souvenir du bien-aimé (n° 13). Gomatz, lui, chante un air (n° 4) plein d'une curieuse exaltation qui semble préfigurer l'« Air du portrait » de la *Flûte enchantée* ; et tous deux, frère et sœur à présent, sont réunis dans un petit duo où leur joie s'exprime de façon contenue (n° 5). Deux morceaux assez neutres (n° 7 et 14) caractérisent Allazim comme prince et comme sage, tandis que deux airs (n° 9 et 11) nous dépeignent Soliman sous les traits d'un despote. Un bref chœur des condamnés occupés à casser leurs cailloux introduit le premier acte et fournit à Gomatz l'occasion de chanter l'un des deux morceaux les plus curieux de la partition, sur le plan historique : c'est le « mélodrame » dans lequel Gomatz déplore son sort, dont il cherche à oublier l'insupportable cruauté dans le sommeil. L'autre est le morceau qui introduit le second acte, sous la forme d'une violente diatribe du sultan contre la gent féminine. C'est à Mannheim, grâce à la troupe de Seiler, que Mozart avait eu la révélation de ce genre nouveau (12 novembre 1778) : « ... je ne sais si, alors que j'étais ici pour la première fois, je vous ai écrit quelque chose de ce genre de morceaux?... A cette époque, j'ai vu deux fois représenter une de ces œuvres-là, avec le plus grand plaisir... et il est certain que jamais encore rien ne m'avait autant surpris... Car je m'étais toujours figuré qu'une composition de ce genre ne produirait aucun effet !... Vous

savez qu'on n'y chante pas, mais qu'on déclame..., et que la musique est comme un récitatif obligé... Par moments, on parle aussi sur la musique, et ceci fait encore la plus magnifique impression. — Ce que j'ai vu alors était la *Médée* de Benda. Il a écrit une autre pièce : *Ariane à Naxos*. Toutes deux sont véritablement... excellentes... » Son enthousiasme est si grand qu'il va jusqu'à souhaiter de voir le mélodrame se substituer entièrement au récitatif accompagné, et il eut d'ailleurs un moment l'intention d'écrire lui-même, sur un texte du baron de Gemmingen, tout un mélodrame intitulé *Sémiramis*, et répondant exactement au style de l'*Ariane* et de la *Médée* de Georg Benda. Par bonheur, il ne l'a point fait ; par bonheur, disons-nous, car le mélodrame est et reste un genre délicat et hybride ; mais ici, dans ce singspiel, il constitue en fait un compromis légitime et assez heureux entre le dialogue et l'air, et les deux exemples que Mozart en a donnés offrent un véritable arsenal de ses ressources expressives.

Les deux plus belles pages de la partition sont cependant les deux ensembles : un trio en Mi majeur terminant le premier acte et, au second, un grand quatuor précédant le dénouement de l'intrigue. Dans le quatuor, pour commencer par celui-ci, les quatre personnages sont en proie à des sentiments différents : Zaïde veut mourir seule à la place de Gomatz ; Gomatz, lui, l'exhorte au courage ; le renégat, déjà gracié, se lamente sur le sort des deux victimes ; quant au sultan, il ne cesse d'affirmer que rien ne saurait le fléchir. Tout cela est traduit avec la plus parfaite spontanéité et la plus grande précision dans les sentiments. Mais le trio est plus beau encore. Les trois captifs prêts à fuir se tiennent, au lever du soleil, sur le rivage ; le large s'étend devant eux, un orage s'éloigne, un arc-en-ciel se détache sur un fond de ténèbres. La félicité remplit leurs cœurs ; seule Zaïde voit, dans les éclairs qui illuminent le lointain, les présages d'un malheur imminent. Cependant, tout se résout en un allegro d'une extrême simplicité mélodique et d'une écriture des plus soignées — morceau qui mériterait à lui seul que l'on tente d'arracher l'ouvrage à l'oubli. Mais Mozart a lui-même rendu vaine cette tentative : trois ans après *Le Sérail*, il compose à Vienne *L'Enlèvement au Sérail* et, par son éclat,

cette œuvre éclipse à jamais la sœur plus humble qui l'avait précédée à Salzbourg.

« Certain individu du nom de Mozart, demeurant à Vienne, a eu le front de faire un usage illégal de mon drame *Belmont et Constance* pour en tirer un livret d'opéra. Je proteste ici de la façon la plus solennelle contre cette atteinte à mes droits, me réservant de prendre éventuellement toutes autres mesures. Christoph-Friedrich Bretzner, auteur de *Dans les vignes*. » Telle est la note que l'auteur de *Dans les vignes*, de son métier comptable dans une maison de commerce, fit imprimer dans la *Leipziger Zeitung* de l'année 1782. Le livret pour lequel il avait été fait, de l'élucubration de Bretzner, un « usage illégal » était intitulé *L'Enlèvement au Sérail* et avait déjà été mis à la scène l'année précédente à Berlin, sous la forme d'un singspiel avec musique de Johann André. Tel quel, il était impossible à Mozart de l'utiliser ; avec le secours de Gottlieb Stephanie, acteur au Théâtre National, qui fournissait Vienne de toutes sortes de traductions et pièces de théâtre possibles et imaginables, il chercha à l'accommoder aux fins qu'il se proposait. Nous avons déjà vu avec quelle perspicacité, relativement à la nature de ses personnages, et avec quel instinct de la scène il s'en acquitta. Aussi bien le livret qu'il en a tiré est-il excellent ; et, à côté d'affreuses maladroites, le texte contient même quelques passages tout à fait poétiques : telles les paroles extrêmement émouvantes que trouvent Belmont et Constance en présence de la mort. Et je ne puis non plus souscrire à ce reproche fait à la pièce, que la fuite des deux couples d'amoureux ne se trouve pas placée à la fin de l'acte II ; le cadre étroit dans lequel la tentative de fuite, l'échec dont elle s'accompagne, la menace du châtiement et l'heureux dénouement sont resserrés donne au contraire au troisième acte un caractère de tension et d'intensité extraordinaire. D'autre part, il n'est point approprié qu'un acte d'« opérette » se termine sur une césure dramatique ; ce qu'il y faut, c'est de la *musique*, et, pour cela, Mozart en a mis à profusion dans un quatuor immortel qui est l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre.

Les indications qui précèdent donnent déjà quelque idée du sujet de l'ouvrage. C'est presque le même que celui de

Zaïde; à cela près qu'il en va de *l'Enlèvement* et de *Zaïde* comme d'une riche variation comparée à un thème tout simple. Au lieu de *Zaïde* et *Gomatz*, frère et sœur, nous sommes cette fois en présence d'un véritable couple d'amoureux pleins de noblesse; au lieu du despotique sultan *Soliman*, dont la générosité n'apparaît qu'à la fin de la pièce, on a le rôle parlé du bassa *Selim*, renégat qui montre, dès le début, de bonnes manières, et ne veut posséder *Constance*, qu'il tient captive, que du plein gré de celle-ci. Ce sont là les trois « parti serie ». Mais, tandis que *Zaïde* ne comportait pour ainsi dire que des « parti serie », *l'Enlèvement*, lui, s'enrichit de la présence de « parti buffe » : *Blonde*, la soubrette de *Constance*; *Pedrillo*, le serviteur de *Belmonte*, qui a été capturé par des pirates et vendu au bassa en même temps que les deux femmes; et surtout *Osmin*, gardien du harem, qui est tombé amoureux de *Blonde*. L'action est fort simple. Acte I : *Belmonte* se présente sous un déguisement devant le palais du bassa; bien que rudement rabroué par *Osmin*, il réussit à prendre contact avec *Pedrillo*, qui l'introduit comme architecte auprès du bassa; il force ainsi l'entrée du palais. Acte II : *Osmin* fait de nouveaux efforts, aussi maladroits que vains, pour gagner les faveurs de *Blonde*; ceux du bassa auprès de *Constance*, en dépit des menaces qu'il y mêle, sont tout aussi vains. *Pedrillo* annonce alors à *Blonde* l'arrivée de *Belmonte* et met *Osmin* hors d'état de nuire en l'enivrant. Survient *Belmonte* : quatuor — double duo, plutôt — au cours duquel on se met d'accord sur le plan à suivre pour l'évasion; doutes émis par les hommes sur la conservation, par les dames, de leur vertu; réaction de celles-ci; réconciliation et hymne à l'amour. Acte III : air héroïque de *Belmonte*, sérénade de *Pedrillo*, constituant le signe convenu pour le départ, fuite et découverte. Les deux couples, amenés en triomphe par *Osmin*, se voient déjà morts; mais le bassa pardonne, bien qu'il reconnaisse en *Belmonte* le fils de son ennemi mortel, et leur rend la liberté. Chant d'action de grâces sous forme de vaudeville, puis chœur d'allégresse final.

Plusieurs raisons concouraient à faire de *l'Enlèvement au Sérail* un véritable événement. C'était, d'abord, un singspiel

allemand, mais un singspiel d'un genre particulier. Goethe, qui fournissait lui-même en livrets les petits compositeurs de Weimar, l'a exprimé en mettant fin à ses tentatives dans ce domaine par cet aveu que l'apparition de *l'Enlèvement* « enfonçait tout », comme il disait. Dans l'Allemagne du Nord et du Centre, le singspiel, comme l'opéra-comique et à son exemple, avait accordé à la musique, au cours des années soixante, une place toujours plus importante. Ce fut, en particulier, *Johann-Adam Hiller*, futur cantor à Saint-Thomas de Leipzig, qui introduisit à sa façon dans l'« opérette allemande » la division des personnages en « parti serie » et « parti buffe », tout en exigeant des interprètes une plus grande maîtrise de la science du chant. Aussi bien *Gerber*, dans son *Altes Lexikon* (1790), parle-t-il de *Hiller* comme de « l'homme dont l'action a été la plus salutaire pour notre époque », voulant dire par là « qu'il nous a appris, à nous autres Allemands, à chanter comme nous devrions chanter ».

Il va jusqu'à prétendre que *Hiller* « ...à une époque où l'on n'avait encore jamais vu un chanteur sur une scène allemande, nous a donné une opérette allemande... de loin supérieure à celle des Italiens et des Français sous le rapport de la vérité expressive, des contrastes dans la peinture des différents caractères, de l'appropriation du chant — tantôt galant, tantôt hardi et passionné, mais toujours empreint de noblesse — au but recherché, aussi bien que sous le rapport de la pureté harmonique scrupuleuse, de l'esprit, de la bonne humeur et de la diversité. » Si cela n'est pas vrai de *Hiller* et de ses nombreux émules, les *Benda*, *Koch*, *Neeff* et autres, ce l'est du moins assurément de *l'Enlèvement*. Les Viennois avaient, en fait de musique, de science vocale, de richesse orchestrale, des exigences bien supérieures à celles des Allemands du Nord. Et ce sont bien ces exigences que *Mozart*, plongeant hardiment son pinceau dans le pot aux couleurs, satisfaisait précisément. « Trop beau pour nos oreilles, et bien trop de notes, cher *Mozart* » — aurait déclaré *Joseph II* après la première représentation, le 16 juillet 1782; à quoi *Mozart* aurait répliqué : « Juste autant qu'il est nécessaire, Sire ! » *Mozart* a de nouveau des clarinettes à sa disposition, comme à Paris et à Mannheim,

et quel emploi il en fait ! Il a aussi la « musique turque » : petite flûte, trompettes et timbales, triangle et caisse claire — et quel coloris elle prête à l'ouverture, aux chœurs des janissaires, aux explosions de colère d'Osmin, au duo bachique : coloris exotique, joyeux et menaçant tout ensemble !

L'autre raison, encore plus importante que la première, qui explique l'effet sensationnel produit par l'*Enlèvement*, est que, pour la première fois, la veine dramatique de Mozart se manifeste ici dans toute sa spontanéité. *Idomeneo* accordait encore à la musique une place excessive pour l'opéra seria, où le texte et la musique se font traditionnellement équilibre. Dans l'*Enlèvement*, par contre, Mozart ne pense plus par « catégories ». Belmonte n'est plus un simple chanteur d'airs, mais un beau jeune homme de la famille des Tamino, sensible, énergique, héroïque. Constance lui ressemble ; une fois seulement Mozart a sacrifié la vérité dramatique de son caractère « à l'agile gosier de la Cavallieri », créatrice du rôle, pour laquelle il a écrit le grand air en Ut majeur avec flûte, hautbois, violon et violoncelle concertants (« Martern aller Arten », n° 11) ; morceau où l'héroïsme le dispute à la virtuosité et que le pauvre bassa doit se contenter d'écouter passivement. Mais, cette page mise à part, avec quel naturel chaque morceau naît-il de la situation, avec quelle justesse chaque caractère est-il dépeint selon les circonstances ! L'allégresse de Blondine (« Welche Wonne, welche Lust », n° 12) ; les tremblants efforts de Pedrillo pour se donner à lui-même du courage (« Frisch zum Kampfe », n° 13) ; la joyeuse attente de Belmonte (« Hier soll ich dich denn sehen », n° 1), dont le motif est emprunté à l'ouverture, mais transposé du mineur au majeur ; les airs qui traduisent la « sensibilité » des deux amants, et dont les plus beaux sont sans doute le « O wie ängstlich » (n° 4) de Belmonte et le « Traurigkeit ward mir zum Lose » (n° 10) de Constance, introduits l'un et l'autre par un récitatif plein des nuances les plus délicates. La ferveur qui les empreint se trouve encore doublement accrue dans le récitatif en duo du dernier acte : « Welch ein Geschick » (n° 20). Et c'est bien à dessein que nous prononçons le mot de *ferveur*. Car, moins que jamais, Mozart ne

verse ici dans la « comédie larmoyante », comme tant de compositeurs d'opéras bouffes italiens, Paisiello dans *La Nina pazza per amore*, par exemple. Mozart, lui, vise à la vérité, et non à l'émotion, encore moins à la sentimentalité. Sa plus grande création dans l'ouvrage est cependant le personnage d'Osmin. Celui-ci n'est point en effet un « basso buffo caricato » chantant, en l'occurrence, en allemand ; ce n'est point une caricature, mais un gaillard doué de la même réalité que Falstaff : vulgaire, fielleux, infiniment comique par le penchant qu'il éprouve, malgré qu'il en ait, pour l'amour et la bouteille, mais aussi infiniment dangereux. Mozart, par tels chromatismes, par tels tours harmoniques, par telles nuances orchestrales, l'a poussé, dans la fureur, dans le sadisme, à un degré véritablement paroxystique : son « Erst geköpft, dann gehangen » fait pendant à l'air dit « du Champagne » chanté par Don Giovanni ; le ton de sol mineur de la chansonnette sur laquelle il fait son entrée caractérise le barbare qu'il est.

A la différence d'un opéra bouffe, une « opérette allemande » ne comporte pas de *finali*, mais des ensembles. Or le trait distinctif des ensembles, dans l'*Enlèvement*, c'est que, loin d'entraver le cours de l'action, ils le soutiennent, le favorisent et le font progresser. Jamais aucun personnage n'occupe la scène à seule fin de chanter. L'altercation entre Belmonte et Osmin (n° 2), la leçon de civilité conjugale donnée à Osmin par Blondine (n° 9), le trio des trois hommes qui termine le premier acte, le quatuor qui termine le second : tous ces ensembles font avancer l'action. Ce quatuor, d'ailleurs, a toujours été, et à juste titre, l'objet d'une admiration particulière : les deux ténors y expriment, chacun à sa façon, leurs doutes sur la fidélité que leur ont gardée les deux femmes, et celles-ci protestent, chacune, également, à sa manière ; on dirait un « canon », mi-sérieux, mi-comique, dont chaque partie comporterait deux voix. Quant au vaudeville final, n'importe quel autre compositeur l'eût placé sous le signe d'une parfaite harmonie ; Mozart, lui, l'interrompt par un nouvel et dernier accès de fureur d'Osmin, en accentuant ainsi l'émotion et le pathétique. A cette émotion dramatique correspond une égale mobilité de l'orchestre. Plus que partout ailleurs, me semble-t-il, Mozart

suit, dans l'*Enlèvement*, les inflexions du texte : les battements de cœur de Balmonte, les flageolements qui s'emparent des membres de Pedrillo, les soupirs de Constance, etc. Cet orchestre parle également un langage nouveau, et ce jusque sur le plan dynamique, nuancé avec une délicatesse infinie. Tout l'ouvrage témoigne de l'éclosion définitive de la personnalité dramatique de Mozart. Il lui a du reste donné énormément de mal : aucune de ses partitions d'opéra ne montre autant de ratures, de coupures, de corrections que celle de l'*Enlèvement*. Aucune ne lui a pris autant de temps : près d'une année entière. Mais, dorénavant, il sera incapable d'écrire un opéra dénué d'intérêt dramatique. L'ouvrage, aussi bien, fut un grand succès. On lit en effet, en décembre 1782, dans le *Magazin der Musik* de Cramer (I, 352) ce compte rendu en provenance de Vienne : « ...l'*Enlèvement au Sérail*... est plein de beautés... il a passé l'attente du public, et le goût, ainsi que la nouveauté d'inspiration inouis de l'auteur ont unanimement soulevé l'enthousiasme le plus chaleureux. »

Une autre occasion devait être donnée à Mozart de collaborer avec Stephanie, en vue des « réjouissances » organisées par Joseph II à Schönbrunn en l'honneur du duc Albert von Sachsen-Teschen, gouverneur général des Pays-Bas, et de son épouse l'archiduchesse Christine. Ce fut *Le Directeur de Spectacles* — « comédie musicale composée d'une ouverture, de deux airs et d'un trio avec vaudeville » (K. 486), comme Mozart le note lui-même dans son catalogue à la date du 3 février 1786. L'ouvrage fut représenté le 7 février à Schönbrunn en présence des auditeurs princiers et repris publiquement les 18 et 25. Il met en scène les aventures d'un directeur de théâtre qui, après avoir fait fiasco avec un bon répertoire, a obtenu le privilège de constituer pour Salzbourg (!) une nouvelle troupe, et auquel viennent se présenter quelques spécimens de la gent théâtrale : d'abord des acteurs, puis quelques chanteuses et un ténor. Chacune des dames donne un échantillon de son talent, l'une un air « sentimental » (Mad. Herz = Aloysia Lange), l'autre un rondo passablement naïf (Mad. Silberklang = Cat. Cavalieri). Puis elles se prennent aux cheveux, chacune croyant mériter un cachet plus élevé que l'autre, et

cherchant à couvrir la voix de son adversaire dans un trio où le ténor (Mons. Vogelsang = Adamberger, créateur du rôle de Belmonte) s'efforce de les apaiser. A la fin, l'accord s'établit dans un vaudeville rappelant le finale de l'*Enlèvement* ; le bouffon de la troupe, qui a utilement conseillé le pauvre directeur, s'y voit à son tour confier un petit solo... dont le seul effet est de prouver qu'il ne sait *pas* chanter. — Le sujet était loin d'être nouveau. Métastase l'avait déjà fort gentiment traité sous forme d'intermezzo dans son *Impresario delle Canarie* ; et, après Métastase, cent autres auteurs de comédies — tel Goldoni dans son *Impresario delle Smirne* — et cent librettistes — tel Bertati dans son *Capriccio* — en avaient fait le prétexte de satires plus ou moins féroces du théâtre et de l'opéra. La mieux venue de toutes ces pièces est l'*Opera Seria* de Calzabigi ; et l'une des plus prosaïques est à coup sûr le *Schauspieldirektor* de notre Stephanie le Jeune : la présence des augustes visiteurs interdisait la moindre liberté de langage et le personnage du banquier, qui entretenait une des actrices, est déjà assez audacieux. Une fois encore, Salieri fut le plus heureux, puisqu'il lui fut donné de mettre en musique, pour les mêmes solennités, le divertissement dramatique *Prima la musica e poi le parole*, de Casti — satire de l'opéra, également, mais combien plus magistrale !

Mozart a écrit, à l'intention de ses deux chanteuses, deux airs d'un excellent effet, mais, dans le vaudeville, il est resté lui-même aussi terre-à-terre que le texte l'exigeait. « Tout artiste aspire aux honneurs — désire être le seul... » il n'y avait guère là de quoi enflammer l'inspiration. Le trio, lui, est fort gai et s'apparente quelque peu aux trios comiques que Mozart improvisait parfois à son propre usage domestique. Mais le plus beau morceau de cette œuvre de circonstance, et qui déborde infiniment le cadre de cette circonstance, c'est la spirituelle ouverture, dans le style bouffe le plus pur, et pleine, sur le plan formel, d'effets de surprise.

Au moment où Mozart écrivait les intermèdes du *Directeur de Spectacles*, il travaillait depuis longtemps déjà aux *Nozze di Figaro* ; et, durant les trois ou quatre années qui suivent, il compose exclusivement des opéras bouffes italiens. Mais, après *Così fan tutte*, il ne pouvait plus guère compter, de la part de l'empereur, sur une commande

d'opéra ; Léopold II ne l'aimait pas. C'est alors, pendant sa dernière année, que revint se mêler à sa production dramatique une vieille connaissance, qui avait, de surcroît, acquis une nouvelle influence sur lui en sa qualité de franc-maçon : c'était le directeur du Théâtre « auf der Wieden », Emanuel Schikaneder. Les relations de la famille Mozart avec Schikaneder s'étaient nouées en 1780-81, alors que ce dernier et sa troupe étaient, pour cinq mois, les hôtes de Salzbourg, et Mozart, qui était à cette époque plongé dans la composition d'*Idomeneo*, avait alors écrit pour une des chanteuses de Schikaneder, Mademoiselle Ballo, un air (K. 365a = K. Suppl. 11a), aujourd'hui disparu.

Schikaneder était un homme de théâtre de la plus belle eau. Il était né en 1751, de parents pauvres, à Straubing, près de Ratisbonne, encore que son nom indique une origine plutôt tyrolienne que bavaroise. D'après le registre des baptêmes, il ne portait pas le prénom d'Emanuel, mais ceux de Johannes-Joseph. Après la mort prématurée de son père, il se fit musicien ambulant ; mais, dès 1773, il se joignit à une troupe de comédiens et, en 1777, il était l'un des meilleurs acteurs de la troupe fondée par Moser « par privilège de l'Électeur de Bavière », laquelle alimentait toute l'Allemagne du Sud en représentations dramatiques de toutes sortes : comédies, tragédies, singspiels et ballets. Schikaneder avait alors la spécialité des rôles de jeune premier, avec sa femme pour partenaire ; nous savons ainsi qu'il fut l'un des premiers Hamlet d'Allemagne. Mais, l'année suivante, il devint lui-même chef de la troupe et ses succès furent particulièrement brillants à Stuttgart, Nuremberg, Augsburg et Ratisbonne ; ces succès n'étaient du reste pas toujours dus aux moyens les plus délicats de l'art théâtral, car Schikaneder, grand amateur de machines, de décors, de défilés brillants, de scènes de foules, de coups de tonnerre et d'éclairs, de tombeaux et de spectres, était toujours disposé à montrer la plus large complaisance aux goûts les plus vulgaires de son public. Après avoir été l'hôte de Salzbourg, et sans négliger l'Allemagne du Sud, il étendit également le champ de son activité aux territoires héréditaires de la maison d'Autriche, et c'est ainsi, notamment, qu'il était venu en 1786 à Vienne, où l'empereur lui avait

même accordé le privilège de construire un nouveau théâtre de faubourg. En 1789, appelé par sa femme, il vint se fixer définitivement à Vienne pour y prendre la direction du théâtre libre fondé peu de temps auparavant (1787) dans le faubourg de Wieden, et il se mit sur-le-champ à y cultiver avec habileté le singspiel et l'opéra allemand. Rien n'est plus caractéristique de ses tendances que les deux pièces avec lesquelles il débuta. La première était une farce entremêlée de chant : *Le Sot Jardinier de la montagne ou les deux Antoine*, dans laquelle il s'était réservé à lui-même le rôle grotesque du nigaud Antoine. Le succès fut tel que Schikaneder donna six autres ouvrages formant la continuation du premier. La seconde pièce était un grand opéra romantico-comique, *Obéron, roi des Elfes*, d'après l'épopée de Wieland ; le texte en était dû au comédien Karl-Ludwig Giesecke, la musique à Paul Wranitzky, élève de Haydn. Cette fois encore le succès fut si considérable que notre homme fit suivre cet *Obéron* de quelques ouvrages analogues, ou à peu près ; c'est ainsi qu'il donna en septembre 1790 une pièce de sa propre composition, *La Pierre philosophale ou l'Île enchantée*, dont il avait emprunté le sujet au recueil de contes *Dschinnistan*, de Wieland.

Mozart avait attentivement suivi le cours de ces événements. Il emprunta par exemple à l'une des pièces formant suite à *Antoine le Nigaud* le thème d'une série de variations pour piano (K. 613, « Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt ») qui, bien que les dernières qu'il ait composées, ne sont pas les meilleures. Pour *La Pierre philosophale*, également, il instrumenta un duo comique probablement composé par Benedikt Schack : « Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir ». (K. 625 = KE. 592a). Les deux personnages, Lubano et Lubanara, correspondent exactement à Papageno et Papagena, et leurs interprètes étaient du reste les mêmes : Schikaneder en personne et Madame Gerl. Aussi Mozart ne dut-il guère être surpris lorsque, au printemps de 1791, Schikaneder vint le prier d'écrire pour son théâtre un opéra analogue à *La Pierre philosophale* ou *l'Île enchantée* et intitulé *La Flûte enchantée*. Où Schikaneder avait-il pris le sujet de cet ouvrage ? C'est là une question à laquelle il est fort difficile de répondre avec précision ; qu'il nous suffise

de dire que, cette fois encore, il était emprunté pour l'essentiel au recueil de Wieland, en particulier au conte intitulé *Lulu ou la Flûte enchantée*.

De même que la genèse du *Requiem*, celle de la *Flûte enchantée*, elle aussi, s'entoure d'un réseau de légendes. Mozart, dit-on, aurait écrit l'ouvrage pour sauver Schikaneder de la faillite ; Schikaneder, lui, l'aurait maintenu en belle humeur pendant qu'il composait en lui prodiguant du vin et des huîtres, le gardant même enfermé tout près du théâtre dans un pavillon qui, telle la Santa Casa de Lorette, a été transféré en 1874 à Salzbourg, sur le Kapuzinerberg, et dont chaque planche passe pour être aussi authentique que celles de la Santa Casa elle-même. Mozart, d'autre part, aurait hésité à accepter la proposition, par crainte d'un fiasco et sous le prétexte qu'« il n'avait pas encore composé d'opéra féerique ». Tout cela, naturellement, ne tient pas debout. L'œuvre fut créée le 30 septembre et le succès ne fit qu'augmenter à chaque nouvelle reprise. Schikaneder aurait vraiment pu, s'il en avait été capable, faire fortune grâce à sa collaboration avec Mozart. Mais c'était un cabotin qui aimait la vie facile, un gaspilleur et un coureur de jupons fort peu à cheval sur le chapitre de la fidélité conjugale. Ayant dû céder, en 1802, le privilège de son théâtre à un riche franc-maçon, il se retira à Nussdorf dans un petit château qu'il fut obligé, à la fin, de vendre à son tour. Après avoir vécu dans la démenche ses dernières années, il mourut en 1812 et, comme Mozart, fut jeté à la fosse commune.

On peut juger du sens dramatique, ou plutôt dramatico-musical d'un auditeur selon qu'il trouve bon ou mauvais le livret de la *Flûte enchantée*. Bien des critiques le trouvent si bon qu'ils en déniaient la paternité au pauvre Schikaneder pour l'attribuer au comédien Karl-Ludwig Giesecke. Celui-ci, qui s'appelait en réalité Johann-Goerg Metzler, avait commencé par étudier le droit et, accessoirement, la minéralogie, avant de se consacrer au théâtre en 1783. Il faisait partie de la troupe de Schikaneder. Puis en 1801, il dit adieu à la scène, fut nommé conseiller des mines royales de Danemark et, en 1814, professeur de minéralogie et de chimie à l'Université de Dublin, où il mourut. Étant revenu

pour quelque temps à Vienne vers 1818-1819, il semble avoir alors revendiqué la paternité du livret de la *Flûte enchantée* en sa totalité. Mais, supposé même qu'un seul mot soit de lui, ce ne peut être, tout au plus, que l'entretien de Tamino avec le grand-prêtre, scène dont les qualités oratoires dépassent quelque peu les moyens de Schikaneder.

Car la faiblesse du livret — mince faiblesse, à laquelle il est aisé de remédier — est uniquement d'ordre oratoire. Il contient une foule de tours maladroits, puérils, vulgaires. Mais, cela admis, les critiques qui prétendent le tenir tout entier pour puéril et saugrenu se trompent fort. Goethe, en tout cas, n'était pas de cet avis, lorsqu'il écrivit une « seconde partie à la *Flûte enchantée* », malheureusement inachevée, mais pleine de féerie, de poésie et de profondeur. Du point de vue dramatique, l'ouvrage de Schikaneder est magistral. On peut abrégé ou corriger le dialogue, mais il est impossible de retirer ou de déplacer une seule pierre de l'édifice que forme l'ensemble de ces deux actes — ce qui aurait par ailleurs pour effet de ruiner l'ordre organique des tonalités, si minutieusement combiné par Mozart.

Il m'est également impossible de trouver la moindre preuve à l'appui de l'assertion selon laquelle la représentation, au Leopoldstädter Theater, d'un opéra concurrent, aurait incité Schikaneder à modifier, au sein de son livret, le sens de son opéra et les caractères de ses personnages. Une vive hostilité met en présence Sarastro, symbole de la lumière, de la bonté, de l'humanité, et la Reine de la Nuit : Sarastro retient prisonnière Pamina, fille de celle-ci, afin de la préserver de l'influence de sa mère. La Reine croit discerner en Tamino, tombé en son pouvoir, l'instrument propre à délivrer Pamina et à la venger elle-même de Sarastro. Elle apparaît au prince, que la seule vue d'un portrait de Pamina a embrasé d'un amour pour la jeune fille, lui donne pour compagnon de route le naïf Papageno et les munit tous deux d'instruments doués de vertus magiques : Tamino reçoit une flûte, Papageno un carillon. Mais son plan échoue, en dépit de la complicité qu'elle obtient, dans le camp de Sarastro, en la personne du Maure Monostatos, qui poursuit Pamina de ses lubriques assiduités. Tamino est conquis par la noblesse de Sarastro et de ses

compagnons. Pour être admis parmi eux, il se soumet aux épreuves les plus pénibles ; Papageno, lui, y prend part avec moins de succès. Le second acte se termine par la réunion des deux amoureux, leur admission au sein de la noble communauté et la défaite de la Reine de la Nuit. Toutes ces péripéties se déroulent dans une atmosphère de féerie : trois dames sont au service de la Reine de la Nuit ; parallèlement, trois génies descendent des airs, porteurs de messages, de préceptes moraux ou encore afin de parer à mainte catastrophe ; deux hommes en armes se tiennent devant la porte que franchissent Pamina et Tamino pour subir la dernière épreuve, celle du feu et de l'eau ; Papagena, la petite femme destinée à Papageno, lui apparaît d'abord sous les traits d'une vieille au visage ratatiné ; la flûte de Tamino attire et apprivoise tous les animaux sauvages, le carillon de Papageno contraint Monostatos et ses sombres suppôts à se livrer à une danse frénétique. Bref, il semble s'agir purement et simplement d'une pièce fantastique, uniquement destinée à amuser un public de faubourg à l'aide de machines et de décors, et grâce à un mélange confus de péripéties singulières et de farces vulgaires.

Il y a un peu de cela ; mais il y a aussi bien davantage, ou plutôt il y a tout autre chose, grâce à Mozart. La *Flûte enchantée* est de ces pièces capables aussi bien de charmer un enfant que d'émouvoir jusqu'aux larmes l'homme le mieux trempé ou d'exalter le plus sage. Chaque être en particulier et chaque génération y trouvent autre chose et seuls l'homme purement et simplement « cultivé » ou le barbare absolu y restent insensibles.

Le succès, l'effet sensationnel produit, à Vienne, sur les premiers auditeurs, tenaient à la fois au sujet et à des raisons politiques. Mozart et Schikaneder étaient francs-maçons, Mozart avec passion, Schikaneder, lui, à coup sûr, en homme astucieux et actif. Or son livret mettait en œuvre, au grand jour, les symboles de la franc-maçonnerie. La première édition de celui-ci contenait deux planches gravées sur cuivre — et aujourd'hui rarissimes ! L'une représentait Papageno-Schikaneder dans son costume de plumes ; l'autre, la porte donnant accès aux chambres « intérieures », la grande pyramide et ses hiéroglyphes, ainsi

qu'une série d'emblèmes : l'étoile à cinq branches, l'équerre, la truelle et le sablier voisinant avec des colonnes et des dalles brisées. C'étaient là des signes intelligibles à tous. Après les années de tolérance qu'avaient connues les « frères » sous le règne de Joseph II, la réaction, sous celui de Léopold II, s'était de nouveau manifestée, accompagnée derechef de persécutions et de répressions secrètes. La Reine de la Nuit, c'était évidemment Marie-Thérèse, mère de Léopold, et je suis convaincu que le sombre traître Monostatos, lui aussi, constituait une allusion à un personnage déterminé.

Sous le couvert du symbolisme, la *Flûte enchantée* était donc une œuvre où s'exprimaient la rébellion, la consolation, l'espoir. Sarastro et ses prêtres incarnent cet espoir en la victoire de la lumière, de l'humanité, de la fraternité humaine. Et Mozart, par le rythme, la mélodie, la couleur, a contribué à souligner plus nettement encore le sens à la fois hermétique et évident de l'opéra. Il le fait débiter et s'achever en Mi bémol, ton maçonnique par excellence. La lente introduction de l'ouverture débute par les trois accords symbolisant les trois coups frappés à la porte par le postulant ; aussi bien, dans la scène décisive, est-ce en effet à trois portes différentes que frappe Tamino. Et un accord trois fois répété répond aux révélations de Sarastro à l'intérieur du temple. Les bois — instruments caractéristiques des loges viennoises — y jouent un rôle prédominant ; la sonorité des trombones que Mozart, jusqu'alors, avait réservée, dans *Idomeneo*, dans *Don Giovanni*, à la traduction de la plus haute intensité dramatique, acquiert ici une vertu symbolique.

Pour le « non-initié », ces éléments maçonniques étaient lettre morte et ils le sont devenus davantage encore pour les générations suivantes. Ce qui demeure, c'est le charme éternel de l'action en son ingénuité, le plaisir que procure l'habileté de Schikaneder — quelle idée magistrale, de réunir les amoureux en présence de tous, dans le finale de l'acte I ! — et le respect admiratif que commande la musique de Mozart. Elle est naïve et divine à la fois, empreinte tout ensemble d'une extrême simplicité et d'une suprême maîtrise. Mais le trait le plus étonnant de l'ouvrage

est son unité. Dès l'origine, le singspiel, l'« opérette allemande » avait été un amalgame des ingrédients les plus hétérogènes : chansons ou romances françaises, arias ou cavatines italiennes, ensembles bouffes et — unique élément allemand en dehors de la langue — simples lieder. Ce mélange régnait également dans la *Flûte enchantée*. La grande scène (« O zittre nicht, mein lieber Sohn », n° 4) et l'air (« Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen », n° 14) de la Reine de la Nuit, tous deux écrits par Mozart pour sa belle-sœur, Josepha Hofer, sont des morceaux ressortissant au plus pur style de l'opéra bouffe, touchants ou d'une énergie passionnée, et pleins d'acrobaties vocales stupéfiantes ; — mais celles-ci ont en même temps pour effet de caractériser la passion aveugle de la funeste Reine. Tout à l'opposé, et formant avec elles un contraste absolu, le petit lied sur lequel Papageno fait son entrée (« Der Vogelfänger bin ich ja », n° 2) aurait toute la banalité d'un refrain des rues, si Mozart ne l'avait ennobli par l'esprit qu'il y a mis et l'instrumentation dont il l'a paré ; de même le petit lied d'invocation magique (« Ein Mädchen oder Weibchen », n° 20) qu'il accompagne sur son carillon ; ou encore la scène cocasse où il veut mettre fin à ses jours et le duo plein de drôlerie avec Papagena qui lui succède (« Pa... pa... pa »). Entre ces deux extrêmes, notons les morceaux de Tamino, Pamina et Sarastro : l'« Air du Portrait » de Tamino (n° 3), la touchante lamentation en sol mineur de Pamina, voyant Tamino empêché de répondre aux questions dont elle le presse autrement que par des soupirs (« Ach, ich fühl's, es ist verschwunden », n° 17), les fameux avis de Sarastro (« In diesen heiligen Hallen », n° 15), que l'on a baptisés en allemand « Hallen-Arie » ; enfin le petit duo Pamina-Papageno (« Bei Männern, welche Liebe fühlen », n° 7) qui a la coupe d'un lied en deux strophes. Sont-ils italiens, sont-ils allemands ?

Tout ce que l'on peut dire, c'est que, par la réunion qu'ils réalisent de l'expression la plus pure et de la beauté mélodique la plus parfaite, ils sont à coup sûr essentiellement mozartiens ; ils ressortissent à l'aria, mais sans être italiens ; ils sont simples, mais beaucoup trop expressifs, ils manquent bien trop de naïveté, ils révèlent dans chaque

inflexion de la voix, dans chaque nuance de l'accompagnement, une sensibilité bien trop grande pour appartenir au genre du lied allemand. La même remarque s'applique, relativement à l'opéra bouffe, aux ensembles et aux deux grands finali. Où donc, dans l'opéra bouffe (pour l'opéra seria, il ne saurait même en être question) y aurait-il eu place pour les trios des trois jeunes garçons qui, par leur lumineuse transparence, semblent issus d'un domaine entièrement nouveau de la musique : l'empire d'Ariel ; où y aurait-il eu place pour les scènes des trois dames, d'une humour à la fois si humain et d'une telle majesté dans l'accomplissement de leurs fonctions ? Mais surtout il n'y avait point place, dans l'opéra bouffe, pour le chœur, dont Mozart tire les effets les plus beaux et les plus solennels de son ouvrage.

Nous disons bien : les effets les plus solennels. La combinaison et la fusion, dans la *Flûte enchantée*, des éléments les plus hétérogènes, sont en effet véritablement incroyables. Ce bavard de Papageno a beau, la bouche close par un cadenas, faire aux trois dames des signes désespérés, Monostatos a beau, sur un accompagnement pianissimo de l'orchestre, exécuter sa grotesque danse phallique devant Pamina endormie... il suffit que Mozart reprenne l'accent de la gravité pour qu'aussitôt nous subissions dans toute sa puissance l'envoûtement particulier qui émane de l'œuvre. La marche des prêtres, l'invocation de Sarastro (« O Isis und Osiris », n° 10) ont introduit dans l'opéra un accent nouveau, spécial, exempt de tout caractère « ecclésiastique », et à propos duquel nous serions tentés de parler de « solennité profane ». Deux morceaux, surtout, y contribuent. D'abord, à l'acte I, le début du finale, avec les trombones, les trompettes bouchées, les voix étales des bois et celles, lumineuses, du trio des jeunes garçons : majestueuse introduction au dialogue entre Tamino et le vieux prêtre. C'est là un des passages essentiels de l'ouvrage ; et lorsque Tamino, après ce dialogue solennel, s'interroge :

« O nuit éternelle ! Quand te dissiperas-tu ?
Quand mes yeux trouveront-ils la lumière ? »

et que le chœur invisible lui répond par un chant de réconfort, on croit assister à la naissance d'une humanité meilleure. L'autre, c'est, au second acte, la dernière épreuve imposée aux amants, l'« épreuve du feu et de l'eau », pour laquelle Mozart a mis en œuvre toutes les ressources musicales dont il disposait : une extrême simplicité jointe à une suprême maîtrise ; la scène des hommes armés, qu'il a traitée sous la forme d'un choral développé, en introduisant la mélodie du choral « Ach Gott vom Himmel sieh darein » dans le cadre d'un solennel fugato ; le duo, empreint d'une joie grave, entre Tamino et Pamina, duo qui s'élargit d'ailleurs pour se transformer en quatuor, la lente marche dont les vents, en sourdine, accompagnent la flûte de Tamino, le morceau plein d'allégresse en Ut majeur qui salue l'heureuse issue de l'épreuve.

Il est deux façons d'aborder la *Flûte enchantée* et Mozart a eu lui-même l'occasion de faire directement l'expérience. A l'une des premières reprises, des amis bavares se trouvaient placés non loin de sa loge : « ... (les**) ont eu une loge aujourd'hui. Elle a bien donné son approbation à chaque morceau, mais lui, cet ennemi de tout, a tellement fait le paysan que je n'ai pu rester : il m'aurait fallu le traiter d'âne!... Malheureusement, j'y étais encore au début du second acte, donc à la scène solennelle : il s'est moqué de tout. D'abord, j'ai eu la patience de vouloir appeler son attention sur certaines paroles... mais non : il riait de tout... C'en a été trop!... Je l'ai appelé Papageno et suis parti... Mais je ne crois pas que l'imbécile ait compris... » Mais, quelques jours plus tard, ayant emmené à l'opéra Salieri et la Cavalleri, il écrit alors : « Tu ne peux croire combien tous deux ont été aimables..., comme non seulement ma musique, mais le livret et tout l'ensemble leur ont plus. — Ils ont dit, tous deux, que c'est là un opéra... digne d'être représenté dans les plus grandes festivités, devant les plus grands monarques... »

Un « operone », un « Grand opéra ». Oui, voilà ce qu'est devenue entre les mains de Mozart cette pièce à machinerie destinée à un misérable théâtre de faubourg viennois. Naturellement, il avait lui-même parfaitement conscience du don qu'il avait fait à la postérité. Et l'affluence croissante

du public ne pouvait que le réjouir : « ... mais ce qui me fait le plus de plaisir, c'est le succès par le silence!... On voit très bien comment cet opéra monte, de plus en plus, dans l'opinion. » C'était là son testament à l'humanité, il y lançait un suprême appel aux idéaux les plus nobles des hommes.

Ce n'est point *Titus* qui est sa dernière œuvre, ce n'est point le *Requiem*, c'est la *Flûte enchantée*. Aussi bien, dans l'ouverture, qui n'est rien moins qu'une ouverture de singspiel, a-t-il résumé, grâce aux ressources symboliques de la polyphonie, la lutte et la victoire de l'humanité : travail, travail *mis en péril* au cours du développement ; lutte et, enfin, triomphe.

Conclusion

Mozart est mort neuf semaines après la première représentation de la *Flûte enchantée*. Son rayonnement commence alors à s'exercer sur la postérité, et ce — grâce, notamment, à la *Flûte enchantée* — avec une force si extraordinaire qu'il soulève aussitôt les protestations. C'est ainsi que, dans la 18^e livraison de la *Berliner Musik-Zeitung* de 1793, on trouve un court article de Johann-Friedrich Reichardt, maître de chapelle à la cour de Prusse, sur le thème : « Compositeurs à la mode ». Il y écrit entre autres : « A quelles injustices » (... envers Johann-Friedrich Reichardt, par exemple) « la justification de la mode en musique ne peut-elle pas conduire ! Mozart, par exemple, mérite notre vénération, sans doute ; c'était un grand génie et il lui est arrivé de temps à autre d'écrire d'excellentes choses, telles sa *Flûte enchantée*, quelques-unes de ses ouvertures et certains de ses quatuors. Mais on ne cesse, à présent, de mozartiser à tout bout de champ. » Ce qui ne l'empêcha pas, en dépit de sa mauvaise humeur ou de sa jalousie, de « mozartiser » lui-même autant qu'il est possible dans son singspiel *L'Ile des esprits*, d'après la *Tempête* de Shakespeare. Mais, pour ne point faire tort à l'Allemagne du Nord, citons aussi le jugement de Johann-Baptist Schaul, musicien de la cour de Wurtemberg, lequel, dans ses « Lettres sur le goût en musique » (*Briefe über den Geschmack in der Musik*, 1809 et 1818), écrivait à propos des œuvres de Mozart qu'« elles contenaient du bon, du médiocre, du mauvais et du tout à fait mauvais ; aussi ne méritent-elles pas tout le cas qu'en font les admirateurs

de leur auteur » : dans le genre de l'*air*, en particulier, Mozart, à l'entendre, n'aurait jamais réussi, et l'« Air du Portrait » de Tamino serait, quant à lui, un refrain fort banal.

De tels jugements, il est vrai, se font de plus en plus rares au cours du XIX^e siècle, et l'on peut désormais compter les compositeurs qui ont encore le courage d'exprimer toute leur aversion pour Mozart aussi ouvertement que Frederick Delius. Pourtant, les anti-mozartiens ont été légion — mais la gloire de Mozart s'en trouve bien moins ternie que la leur propre.

Nous l'avons déjà dit, le livre traitant de l'influence *historique* de Mozart est encore à écrire. Le Haydn des dernières années, celui des symphonies londoniennes, des deux oratorios, des dernières messes, a subi l'influence de Mozart aussi profondément, encore que différemment, que le jeune Beethoven — et même que le Beethoven de l'âge mûr et de la dernière période ; ou que le jeune Schubert. Malgré Beethoven, bien des musiciens de la génération qui succède à Mozart resteront mozartiens leur vie durant, tels Johann-Nepomuk Hummel, qui fut personnellement l'élève de Mozart, ou encore Louis Spohr. L'école pré-romantique de l'Allemagne du Nord trouve un chantre de Mozart en E. T. A. Hoffmann, champion du romantisme littéraire ; mais, sur le plan musical, même dans ses sujets les plus éperdument romantiques, comme son opéra *Ondine*, celui-ci ne dépasse pas le style mozartien. Quant au Romantisme lui-même, ne pouvant nier Mozart, il a du moins tout fait pour fausser le sens de son œuvre d'une façon conforme à ses propres théories. Il est cependant quelques musiciens romantiques qui ont su mettre dans leur œuvre une parcelle du génie mozartien : Mendelssohn, qui possédait du moins un certain sens de la perfection inspirée dont Mozart avait le secret ; Chopin, dans l'œuvre duquel tantôt se côtoient, tantôt se fondent en un sublime amalgame Bach, Mozart... et Rossini ; Brahms, qui aspirera éternellement à la candeur de sentiment de Mozart, à la pureté et à la transparence de sa technique ; jusqu'à Busoni, qui a aimé Mozart et a si bien parlé de son art. Encore convient-il de songer à ce propos que ce n'est que lentement que le XIX^e siècle est entré en

possession de tout l'œuvre de Mozart ; quantité de compositions, du reste, ne devinrent effectivement accessibles qu'à dater de la publication de l'édition des œuvres complètes. L'influence de Mozart compositeur d'opéras s'exerce plus tôt que celle de compositeur de musique instrumentale ; les messes et telles œuvres d'église, d'autre part, aimées et comprises dans l'Allemagne du Sud, catholique, n'ont jamais conquis la faveur de l'Allemagne du Nord. Mais même l'influence historique des opéras ne saurait être généralisée. Les opéras bouffes italiens sont restés sans postérité et, historiquement parlant, Mozart les a créés sans qu'aucun résultat s'ensuive. L'Allemagne était *incapable* d'en tirer profit et l'Italie, elle, malgré l'enthousiasme de Rossini, s'en est à peine souciée ; et Rossini lui-même moins que quiconque. Quant à la *Flûte enchantée*, en revanche, elle a été le point de départ de l'opéra allemand et, sans elle, nous n'aurions peut-être ni le *Freischütz*, ni *Obéron*, ni le *Vampire*, ni *Hans Heiling*, pas plus, par conséquent, que *Tannhauser* ou *Lohengrin* et tout ce qui leur a succédé.

Mais l'influence de Mozart dépasse le cadre de l'histoire. Chaque génération voit autre chose en son œuvre. C'est ce que traduit, peut-être, la parole du poète Eduard Mörike. Celui-ci envoya un jour à des amis, en cadeau de mariage, un simple vase d'argile, mais avec cette inscription :

« Eh oui, amis, riez autant qu'il vous plaira,
 Vous serez pourtant témoins d'un prodige :
 Car, sachez-le, dans cinquante ans d'ici,
 C'est en l'or le plus pur que je me changerai. »

C'est bien cela. La musique de Mozart, dont tant de pages, pour les contemporains, semblaient « d'argile », s'est depuis longtemps changée en or à l'éclat lumineux, bien que différent pour chaque génération nouvelle. Chaque génération, sans lui, serait privée d'un trésor infini. De lui, nulle relique terrestre ne subsiste, sinon quelques pauvres portraits, dont aucun ne ressemble à l'autre ; de son masque mortuaire, qui nous eût montré son vrai visage, tous les moulages — coïncidence symbolique — se sont brisés.

Comme si Celui qui anime l'univers avait voulu manifester ainsi que tout, en lui, était musique à l'état pur, organisée en un cosmos ignorant la pesanteur et triomphant des contingences chaotiques d'ici-bas, sublime émanation et quintessence de son propre Esprit.

APPENDICE

CATALOGUE DES ŒUVRES DE MOZART

K. 1a	Andante en Ut majeur pour piano 150.	K. 9a	Allegro en Ut majeur pour piano.
K. 1b	Allegro en Ut majeur pour piano 150.	K. 9b	Andante en Si bémol majeur pour piano.
K. 1c	Allegro en Fa majeur pour piano 150.	K. 10	Sonate en Si bémol majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321-323.
K. 1d	Menuet en Fa majeur pour piano 150, 216.	K. 11	Sonate en Sol majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321-323.
K. 1e	Menuet et trio en Sol majeur pour piano 150, 216.	K. 12	Sonate en La majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321-323.
K. 1f	Menuet en Ut majeur pour piano 150, 216.	K. 13	Sonate en Fa majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321-323.
K. 2	Menuet en Fa majeur pour piano 150, 216.	K. 14	Sonate en Ut majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321-323.
K. 3	Allegro en Si bémol majeur pour piano 150.	K. 15	Sonate en Si bémol majeur pour piano, violon et violoncelle 145, 321.
K. 4	Menuet en Fa majeur pour piano 150, 216.	K. 15a à 15ss	(Suppl. 109b) Quarante-trois petites pièces pour piano.
K. 5	Menuet en Fa majeur pour piano 150, 216.	K. 16	Symphonie en Mi bémol majeur 278, 283.
K. 6	Sonate en Ut majeur pour piano et violon 145, 151, 152, 321-323, 324.	K. 16a	Symphonie en la mineur (authenticité douteuse).
K. 7	Sonate en Ré majeur pour piano et violon 145, 151, 152, 153, 321-323, 324.	K. 17	Symphonie en Si bémol
K. 8	Sonate en Si bémol majeur pour piano et violon 145, 151, 152, 321-323.		
K. 9	Sonate en Sol majeur pour piano et violon 145, 151, 152, 153, 321-323.		

- majeur (authenticité douteuse).
- K. 18 Symphonie en Mi bémol majeur (de C. F. Abel) 153.
- K. 19 Symphonie en Ré majeur d'après des thèmes de J.-C. Bach et C. F. Abel) 282.
- K. 19d Sonate en Ut majeur pour piano à 4 mains 264, 306, 343, 344.
- K. 20 Motet « God is our refuge » 192.
- K. 21 Air pour ténor « Va, dal furor portata » 452-453.
- K. 21a (Suppl. 206) Variations en La majeur pour piano (perdues).
- K. 22 Symphonie en Si bémol majeur 284.
- K. 23 Air pour soprano « Conservati fedele » 454.
- K. 24 Variations en Sol majeur pour piano 306.
- K. 25 Variations en Ré majeur pour piano 306.
- K. 26 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 27 Sonate en Sol majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 28 Sonate en Ut majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 29 Sonate en Ré majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 30 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 31 Sonate en Si bémol majeur pour piano et violon 145, 321-323.
- K. 32 *Galimathias musicum*, 18, 148, 192, 270.
- K. 32a « Capricci » pour piano (perdus).
- K. 33 Kyrie en Fa majeur 407.
- K. 33aa Contredanse en Fa majeur pour piano.
- K. 34 Offertoire « Scande coeli limina » 413.
- K. 35 *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (L'obligation du premier Commandement) 496, 497.
- K. 36 Récitatif et air pour ténor « Or che il dover » 454.
- K. 37 Concerto en Fa majeur pour piano (arrangement) 303, 369.
- K. 38 *Apollo et Hyacinthus* 497, 511.
- K. 39 Concerto en Si bémol majeur pour piano (arrangement) 303, 369.
- K. 40 Concerto en Ré majeur pour piano (arrangement) 155, 303, 369.
- K. 41 Concerto en Sol majeur pour piano (arrangement) 303, 369.
- K. 42 Musique funèbre 497.
- K. 43 Symphonie en Fa majeur 511.
- K. 44 Antienne « Cibavit eos » (probablement apocryphe).
- K. 45 Symphonie en Ré majeur 284.
- K. 45a (Suppl. 221) Symphonie en Sol majeur 284.
- K. 45b (Suppl. 214) Symphonie en Si bémol majeur 284.
- K. 46 Quintette (arrangement apocryphe des mouvements 1-3 et 7 de K. 361).
- K. 47 Offertoire « Veni Sancte Spiritus » 408.
- K. 48 Symphonie en Ré majeur 284.

- K. 49 Messe brève en Sol majeur 411-412.
- K. 50 *Bastien et Bastienne*, opérette 126, 163, 477, 560-562.
- K. 51 *La Finta Semplice*, opéra bouffe XI, XXII, 145, 162, 284, 492-498, 499, 518, 519, 520, 560.
- K. 52 Lied « Daphne, deine Rosenwangen » (arrangement par L. Mozart d'un air de *Bastien et Bastienne*).
- K. 53 Lied « Freude, Königin der Weisen » 477.
- K. 55 Sonate en Fa majeur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 56 Sonate en Ut majeur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 57 Sonate en Fa majeur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 58 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 59 Sonate en ut mineur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 60 Sonate en mi mineur pour piano et violon (authenticité douteuse) 323.
- K. 61 Sonate pour piano et violon (de Raupach) 322.
- K. 61g Deux menuets, n° 1 pour orchestre, n° 2 pour piano.
- K. 61h Six menuets pour orchestre (authenticité douteuse).
- K. 62 Cassation en Ré majeur.
- K. 63 Sérénade en Sol majeur 192, 270.
- K. 64 Menuet en Ré majeur pour orchestre (probablement de L. Mozart).
- K. 65 Messe brève en ré mineur 411, 412-413.
- K. 65a Sept menuets pour deux violons et basse.
- K. 66 Messe en Ut majeur (Dominicus) 408, 410-411, 412.
- K. 67 Sonate d'église (Sonata da Chiesa) en Mi bémol majeur 421.
- K. 68 Sonate d'église (Sonata da Chiesa) en Si bémol majeur 421.
- K. 69 Sonate d'église (Sonata da Chiesa) en Ré majeur 421.
- K. 70 Récitatif et air pour soprano « A Berenice » 454.
- K. 71 Air pour ténor « Ah, più tremar ».
- K. 72 Offertorium pro Festo Sti Joannis Baptistae 416.
- K. 73 Symphonie en Ut majeur 284.
- K. 74 Symphonie en Sol majeur 284.
- K. 74b Air « Non curo l'affetto » pour soprano.
- K. 74g (Suppl. 216) Symphonie en Si bémol majeur 284.
- K. 75 Symphonie en Fa majeur 284, 285.
- K. 76 Symphonie en Fa majeur 284.
- K. 77 Récitatif et air pour soprano « Misero me » 455.
- K. 78 Air pour soprano « Per pietà, bell'idol mio ».
- K. 79 Récitatif et air pour soprano « O temerario Arbace ».
- K. 80 Quatuor à cordes en Sol

- majeur 218, 221, 222, 223, 224.
- K. 81 Symphonie en Ré majeur 284.
- K. 82 Air pour soprano « *Se ardire e speranza* ».
- K. 83 Air pour soprano « *Se tutti e mali miei* ».
- K. 84 Symphonie en Ré majeur 284.
- K. 85 Miserere 414.
- K. 86 Antienne « *Quaerite primum* ».
- K. 87 *Mitridate*, opera seria XXII, 164, 455, 488, 492, 498, 499-501.
- K. 88 Air pour soprano « *Fra cento affanni* » 455.
- K. 89 Kyrie en Sol majeur.
- K. 90 Kyrie en ré mineur (authenticité douteuse).
- K. 91 Kyrie en Ré majeur (fragment de 32 mesures, copié d'après une messe de Georg Reutter junior et complété par Maximilian Stadler).
- K. 92 *Salve regina* (authenticité douteuse).
- K. 93 Psaume « *De profundis* » (copie d'après Georg Reutter) 416, 432.
- K. 93a Psaume « *Memento Domine David* » (copie d'après Georg Reutter).
- K. 94 Menuet en Ré majeur pour piano (?).
- K. 95 Symphonie en Ré majeur 284.
- K. 96 Symphonie en Ut majeur 284, 285.
- K. 97 Symphonie en Ré majeur 284.
- K. 98 Symphonie en Fa majeur (authenticité douteuse).
- K. 99 Cassation en Si bémol majeur 270.
- K. 100 Sérénade en Ré majeur 270.
- K. 101 Quatre contredanses.
- K. 102 Finale d'une symphonie en Ut majeur 290.
- K. 103 Dix-neuf menuets pour orchestre.
- K. 104 Six menuets pour orchestre (au moins deux de Michael Haydn).
- K. 105 Six menuets pour orchestre (tous de Michael Haydn).
- K. 106 Ouverture et trois contredanses.
- K. 107 Trois concertos pour piano d'après J.-Chr. Bach 303, 368-369.
- K. 108 *Regina Coeli* en Ut majeur 414.
- K. 109 *Litaniae de Beata Maria Virgine* 416.
- K. 110 Symphonie en Sol majeur 193.
- K. 111 *Ascanio in Alba*, *Serenata* (festa teatrale) XXII, 48, 164, 452, 501-502, 503, 507.
- K. 112 Symphonie en Fa majeur 285.
- K. 113 Divertissement en Mi bémol majeur 269, 285.
- K. 114 Symphonie en La majeur 284.
- K. 115 Messe brève en Ut majeur (incomplète; authenticité douteuse; de L. Mozart ?) 419-420.
- K. 116 Messe brève en Fa majeur (incomplète; authenticité douteuse; de L. Mozart ?) 414.
- K. 117 Offertoire « *Benedictus sit Deus* » en Ut majeur 410.
- K. 118 *La Betulia liberata*, oratorio 145, 488-491, 507, 514.

- K. 119 Air pour soprano « *Der Liebe himmlisches Gefühl* ».
- K. 120 Finale d'une symphonie en Ré majeur.
- K. 121 Finale d'une symphonie en Ré majeur 290.
- K. 122 Menuet en Mi bémol majeur pour orchestre.
- K. 123 Contredanse en Si bémol majeur pour orchestre.
- K. 124 Symphonie en Sol majeur.
- K. 125 *Litaniae de venerabili altaris sacramento* 415-416, 426, 447.
- K. 126 *Il Sogno di Scipione* (festa teatrale) XXII, 165, 502-503, 514.
- K. 127 *Regina Coeli* en Si bémol majeur 414.
- K. 128 Symphonie en Ut majeur.
- K. 129 Symphonie en Sol majeur 285, 286.
- K. 130 Symphonie en Fa majeur 286.
- K. 131 Divertissement en Ré majeur 271.
- K. 132 Symphonie en Mi bémol majeur 286.
- K. 133 Symphonie en Ré majeur 286.
- K. 134 Symphonie en La majeur 286.
- K. 135 *Lucio Silla*, opera seria 164, 224, 296, 358, 415, 501-502, 504-506, 517.
- K. 136 Divertissement en Ré majeur (Quatuor à cordes) 223, 224, 228.
- K. 137 Divertissement en Si bémol majeur (Quatuor à cordes) 223, 224, 228.
- K. 138 Divertissement en Fa majeur (Quatuor à cordes) 223, 224, 228.
- K. 139 Messe en ut mineur 403, 407-410, 438, 442.
- K. 140 Messe brève en Sol majeur (authenticité douteuse).
- K. 141 *Te Deum* en Ut majeur 413.
- K. 142 *Tantum ergo* (authenticité douteuse).
- K. 143 Air pour soprano « *Ergo interest* ».
- K. 144 Sonate d'église en Ré majeur 421.
- K. 145 Sonate d'église en Fa majeur 421.
- K. 146 Air pour soprano « *Kommet her* ».
- K. 147 Lied « *Wie unglücklich bin ich nit* ».
- K. 148 Lied « *O heiliges Band* » 477.
- K. 149 Lied « *Ich hab es längst* » (de L. Mozart), 477.
- K. 150 Lied « *Was ich in Gedanken küsse* » (de L. Mozart) 477.
- K. 151 Lied « *Ich trachte nicht* » (de L. Mozart) 477.
- K. 152 Canzonetta « *Ridente la calma* » (adaptation d'un air de Mysliveček).
- K. 153 Fugue en Mi bémol majeur pour piano (fragment, complété par Simon Sechter).
- K. 154 Fugue en sol mineur pour piano (fragment, complété par Simon Sechter).
- K. 154a Deux petites fugues (probablement copiées d'après un musicien salzbourgeois).
- K. 155 Quatuor à cordes en Ré majeur 223-228.
- K. 156 Quatuor à cordes en Sol majeur 223-228.

- K. 157 Quatuor à cordes en Ut majeur 223-228.
- K. 158 Quatuor à cordes en Fa majeur 223-228.
- K. 159 Quatuor à cordes en Si bémol majeur 223-228.
- K. 160 Quatuor à cordes en Mi bémol majeur 223-228.
- K. 161 Symphonie en Ré majeur 285.
- K. 162 Symphonie en Ut majeur 285, 286.
- K. 163 Finale de la Symphonie en Ré majeur K. 161, 285.
- K. 164 Six menuets pour orchestre.
- K. 165 Motet pour soprano « Exsultate jubilate » 415.
- K. 166 Divertissement en Mi bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 167 Messe en Ut majeur (« Trinitatis ») 419, 420.
- K. 168 Quatuor à cordes en Fa majeur 169, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 169 Quatuor à cordes en La majeur 169, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 170 Quatuor à cordes en Ut majeur 169, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 171 Quatuor à cordes en Mi bémol majeur 169, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 172 Quatuor à cordes en Si bémol majeur 169, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 173 Quatuor à cordes en ré mineur 169, 212, 223, 228-230, 233, 308.
- K. 174 Quintette à cordes en Si bémol majeur 216, 244-246.
- K. 175 Concerto en Ré majeur pour piano 296, 369-371, 382, 442.
- K. 176 Seize menuets pour orchestre.
- K. 177 Offertorium sub exposito venerabili (de L. Mozart).
- K. 178 Air pour soprano « Ah, spiearti, o Dio ».
- K. 179 Variations en Ut majeur pour piano 310.
- K. 180 Variations en Sol majeur pour piano 310.
- K. 181 Symphonie en Ré majeur 286.
- K. 182 Symphonie en Si bémol majeur 286.
- K. 183 Symphonie en sol mineur 287-288, 289, 290, 337, 345.
- K. 184 Symphonie en Mi bémol majeur 286, 287, 562.
- K. 185 Sérénade en Ré majeur (« Antretter ») 271-272.
- K. 186 Divertissement en Si bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 187 Divertissement en Ut majeur (arrangement par L. Mozart de cinq mouvements de J. Starzer et de trois de Gluck) 262.
- K. 188 Divertissement en Ut majeur pour instruments à vent 262.
- K. 189 Marche en Ré majeur.
- K. 190 Concertone en Ut majeur 349, 350.
- K. 191 Concerto pour basson 359-360, 371.
- K. 192 Messe brève en Fa majeur 423, 424, 425, 429.
- K. 193 « Dixit » et « Magnificat » 424.
- K. 194 Messe brève en Ré majeur 423-424.
- K. 195 Litanie Lauretanae 421-423, 447.

- K. 196 *La Finta Giardiniera*, opéra bouffe XXII, 49, 51, 56, 194, 260, 262, 290, 306, 424, 455, 517-523, 524.
- K. 196e (Suppl. 226) Divertissement en Mi bémol majeur pour instruments à vent 261, 264.
- K. 196f (Suppl. 227) Divertissement en Si bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 197 Tantum ergo (authenticité douteuse).
- K. 198 Offertoire « Sub tuum praesidium » (authenticité douteuse).
- K. 199 Symphonie en Sol majeur 285, 286.
- K. 200 Symphonie en Ut majeur 287, 290.
- K. 201 Symphonie en La majeur 272, 287, 288-289, 290, 345.
- K. 202 Symphonie en Ré majeur 286, 289.
- K. 203 Sérénade en Ré majeur 272-274.
- K. 204 Sérénade en Ré majeur 272, 274.
- K. 205 Divertissement en Ré majeur 243, 254-256.
- K. 206 Marche (*Idomeneo*).
- K. 207 Concerto en Si bémol majeur pour violon 326, 354-355, 356, 371.
- K. 208 *Il Rè pastore*, festa teatrale XXII, 165, 290, 506-507, 514.
- K. 209 Air pour ténor « Si mostra la sorte » 456.
- K. 210 Air pour ténor « Con ossequio, con rispetto » 456.
- K. 211 Concerto en Ré majeur pour violon 326, 354, 355-356, 371.
- K. 212 Sonate d'église en Si bémol majeur 421.
- K. 213 Divertissement en Fa majeur pour instruments à vent 261.
- K. 214 Marche en Ut majeur.
- K. 215 Marche en Ré majeur.
- K. 216 Concerto en Sol majeur pour violon 326, 354, 356, 358, 506.
- K. 217 Air pour soprano « Voi avete un cor fedele » 456-458.
- K. 218 Concerto en Ré majeur pour violon 180, 326, 354, 356-357, 358, 371, 413.
- K. 219 Concerto en La majeur pour violon 326, 354, 356, 357-358, 371.
- K. 220 Messe brève en Ut majeur 424-425.
- K. 221 Kyrie en Ut majeur (copie d'après J. E. Eberlin) 414.
- K. 222 Offertoire « Misericordias Domini » en ré mineur XXII, 161, 194, 195, 405, 418, 425, 426, 434.
- K. 223 Hosanna en Ut majeur (fragment).
- K. 224 Sonate d'église en Fa majeur 421.
- K. 225 Sonate d'église en La majeur 421.
- K. 226 Canon « O Schwestern traut dem Amor nicht » (d'Athanasius Kirscher).
- K. 227 Canon « O wunderschön » (W. Byrd).
- K. 228 Double canon.
- K. 229 Canon « Sie ist dahin ».
- K. 230 Canon « Selig, selig alle ».
- K. 231 Canon « Leck mich ».
- K. 232 Canon « Lieber Freistädter » 115.
- K. 233 Canon « Leck mich ».
- K. 234 Canon « Bei der Hitz ».

- K. 235 Canon en Sol majeur pour piano (de C. P. E. Bach).
- K. 236 Andantino pour piano (arrangement d'un air d'*Alceste* de Gluck).
- K. 237 Marche en Ré majeur 272.
- K. 238 Concerto en Si bémol majeur pour piano 371-372, 373.
- K. 239 Sérénade en Ré majeur pour deux orchestres (« *Serenata notturna* ») 269-270.
- K. 240 Divertissement en Si bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 241 Sonate d'église en Sol majeur 421.
- K. 242 Concerto pour trois pianos 365.
- K. 243 Litanie de venerabili altaris sacramento 426-427, 429.
- K. 244 Sonate d'église en Fa majeur 421.
- K. 245 Sonate d'église en Ré majeur 421.
- K. 246 Concerto en Ut majeur pour piano (Lützow) 372, 373.
- K. 246b Divertissement en Ré majeur (fragment) 256.
- K. 247 Divertissement en Fa majeur 256-257, 259, 312, 349, 373.
- K. 248 Marche en Fa majeur 257.
- K. 249 Marche en Ré majeur (Haffner).
- K. 250 Sérénade en Ré majeur (Haffner) 269, 295, 349, 428.
- K. 251 Divertissement en Ré majeur 256, 257, 258, 268.
- K. 252 Divertissement en Mi bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 253 Divertissement en Fa majeur pour instruments à vent 261.
- K. 254 Divertissement en Si bémol majeur (Trio pour piano, violon et violoncelle) 331-332.
- K. 255 Récitatif et air pour contralto « *Ombra felice* » 458.
- K. 256 Air pour ténor « *Clarice cara* » 458.
- K. 257 Messe en Ut majeur (Messe du Credo) 424, 428-429, 430, 447.
- K. 258 Messe brève en Ut majeur (Messe de Spaur) 428, 429-430, 447.
- K. 259 Messe brève en Ut majeur (« avec solo d'orgue ») 428, 430, 447.
- K. 260 Offertoire « *Venite populi* » 428, 441.
- K. 261 Adagio en Mi majeur pour le concerto de violon K. 219, 357.
- K. 262 Messe (Missa longa) en Ut majeur 427-428, 447.
- K. 263 Sonate d'église en Ut majeur 421.
- K. 264 Variations pour piano sur « *Lison dormait* ».
- K. 265 Variations pour piano sur « *Ah, vous dirai-je* » 312, 313.
- K. 266 Trio (Musique de nuit) en Si bémol majeur pour deux violons et basse.
- K. 267 Quatre contredanses.
- K. 268 Concerto en Mi bémol majeur pour violon (authenticité douteuse) 358.
- K. 269 Rondo concertante en Si bémol majeur pour violon et orchestre 355.
- K. 270 Divertissement en Si bémol majeur pour instruments à vent 261.
- K. 271 Concerto en Mi bémol majeur pour piano (Jeunehomme) 373-374, 393.
- K. 271a Concerto en Ré majeur pour violon (authenticité douteuse) 358.
- K. 272 Récitatif et air pour soprano « *Ah, lo prevedi* » 459-460.
- K. 273 Graduel « *Sancta Maria* » 431-432.
- K. 274 Sonate d'église en Sol majeur 421.
- K. 275 Messe brève en Si bémol majeur 430-431, 433.
- K. 276 Regina Coeli 435-436.
- K. 277 Offertoire « *Alma Dei Creatoris* » en Fa majeur 431.
- K. 278 Sonate d'église en Ut majeur 421.
- K. 279 Sonate en Ut majeur pour piano 306, 308, 309.
- K. 280 Sonate en Fa majeur pour piano 306, 308.
- K. 281 Sonate en Si bémol majeur pour piano 306, 308, 309, 314.
- K. 282 Sonate en Mi bémol majeur pour piano 306, 308-309.
- K. 283 Sonate en Sol majeur pour piano 306, 308, 309.
- K. 284 Sonate en Ré majeur pour piano 306, 308, 309-310, 313, 314, 317.
- K. 284e Instrumentation d'un concerto pour flûte de J.-B. Wendling (perdue).
- K. 285 Quatuor en Ut majeur pour flûte, violon, alto et violoncelle 231, 232, 233.
- K. 285a Quatuor en Ré majeur pour flûte, violon, alto et violoncelle 231, 232.
- K. 285b (Suppl. 171) Quatuor en Ut majeur pour flûte, violon, alto et violoncelle 231, 232, 264.
- K. 286 Notturmo en Ré majeur pour quatre orchestres 269.
- K. 287 Divertissement en Si bémol majeur 256, 258-260, 349.
- K. 288 Divertissement en Fa majeur (fragment) 256.
- K. 289 Divertissement en Mi bémol majeur pour instruments à vent (authenticité douteuse ?) 261.
- K. 290 Marche en Ré majeur.
- K. 291 Fugue (finale en Ré majeur d'une symphonie de Michael Haydn).
- K. 292 Sonate en Si bémol majeur pour basson et violoncelle.
- K. 293 Concerto en Fa majeur pour hautbois (fragment) 361.
- K. 294 Récitatif et air pour soprano « *Alcandro, lo confesso* » 154, 163, 460-461.
- K. 295 Récitatif et air pour ténor « *Se al labbro mio* » 462-463.
- K. 296 Sonate en Ut majeur pour piano et violon 323-326, 327.
- K. 297 Symphonie en Ré majeur (Paris) 68, 107, 108, 277, 290, 292-293, 298.
- K. 297a (Suppl. 1) Huit compositions pour un Miserere de Holzbauer (perdues) 67, 432.
- K. 297b (Suppl. 9) Sinfonia concertante en Mi bémol majeur 67, 276, 350-351, 375.

- K. 298 Quatuor en La majeur pour flûte, violon, alto et violoncelle 231-233.
- K. 299 Concerto en Do majeur pour flûte et harpe 351-352, 375.
- K. 299b (Suppl. 10) Musique de ballet pour *Les Petits Riens* 67, 258, 450-451.
- K. 300 Gavotte en Si bémol majeur pour orchestre.
- K. 301 Sonate en Sol majeur pour piano et violon 70, 145, 323-326.
- K. 302 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon 70, 145, 323-326.
- K. 303 Sonate en Ut majeur pour piano et violon 70, 145, 323-326.
- K. 304 Sonate en mi mineur pour piano et violon 70, 145, 312, 323-326.
- K. 305 Sonate en La majeur pour piano et violon 70, 145, 323-326.
- K. 306 Sonate en Ré majeur pour piano et violon 70, 145, 323-326.
- K. 307 Ariette « Oiseaux, si tous les ans » 474-475.
- K. 308 Ariette « Dans un bois solitaire » 474-475.
- K. 309 Sonate en Ut majeur pour piano 58, 180, 311-312.
- K. 310 Sonate en la mineur pour piano 311, 312-313, 316, 325.
- K. 311 Sonate en Ré majeur pour piano 311-312, 317.
- K. 311a (Suppl. 8) Ouverture en Si bémol majeur (authenticité douteuse) 293.
- K. 312 Allegro d'une sonate pour piano en sol mineur 321.
- K. 313 Concerto en Sol majeur pour flûte 360.
- K. 314 Concerto en Ré majeur pour flûte (hautbois?) 360-361.
- K. 315 Andante en Ut majeur pour flûte et orchestre 360.
- K. 315b (Suppl. 3) Scène pour Tenducci 68.
- K. 315f (Suppl. 56) Concerto en Ré majeur pour piano et violon (fragment) 179, 352, 375.
- K. 316 Récitatif et air pour soprano « Popoli di Tesaglia » 463-464, 466.
- K. 317 Messe en Ut majeur (« Messe du Couronnement ») 433-434, 435, 436, 437.
- K. 318 Symphonie (Ouverture) en Sol majeur 293-294.
- K. 319 Symphonie en Si bémol majeur 161, 294.
- K. 320 Sérénade en Ré majeur avec cor de postillon 272, 274-276, 296.
- K. 320e (Suppl. 104) Symphonie concertante pour violon, alto et violoncelle (fragment) 179, 353.
- K. 321 Vesperae de Dominica 434-435, 437, 448.
- K. 322 Kyrie en Mi bémol majeur (fragment) 432.
- K. 323 Kyrie en Ut majeur (fragment) 435.
- K. 324 Hymne « Salus infirmorum » (authenticité douteuse).
- K. 325 Hymne « Sancta Maria » (authenticité douteuse).
- K. 326 Hymne « Justum deduxit » (copie d'après J. E. Eberlin) 417.
- K. 327 Hymne « Adoramus te » (de Quirino Gasparini) 417-418.

- K. 328 Sonate d'église en Ut majeur 421.
- K. 329 Sonate d'église en Ut majeur 421.
- K. 330 Sonate en Ut majeur pour piano 311, 312, 313.
- K. 331 Sonate en La majeur pour piano 304, 311, 312, 313-314.
- K. 332 Sonate en Fa majeur pour piano 186, 187, 311, 312, 314.
- K. 333 Sonate en Si bémol majeur pour piano 159, 306, 311, 312, 314.
- K. 334 Divertissement en Ré majeur 256, 259, 260.
- K. 335 Deux marches en Ré majeur.
- K. 336 Sonate d'église en Ut majeur 340, 421.
- K. 337 Messe solennelle en Ut majeur 421, 436-437.
- K. 338 Symphonie en Ut majeur 213, 294-295.
- K. 339 Vesperae solemnes de confessore 437-438, 448.
- K. 340 Kyrie (perdu; authenticité douteuse).
- K. 341 Kyrie en ré mineur 438-439, 465, 563.
- K. 342 Offertoire « Benedicte angeli » (de L. Mozart).
- K. 343 Deux cantiques allemands 51.
- K. 344 *Zaide*, opérette (fragment) 75, 293, 507, 562, 564-569, 570.
- K. 345 Musique pour le *Roi Thamos* 130, 562-564.
- K. 346 Notturmo « Luci care, lucibelle » 479.
- K. 347 Canon « Lasst uns ziehn ».
- K. 348 Canon « V'amo di core ».
- K. 349 Lied « Was frag ich viel ».
- K. 350 Lied « Schlafe, mein Prinzchen » (de Bernhard Flies).
- K. 351 Lied « Komm lieber Zither ».
- K. 352 Variations pour piano sur un thème de l'opéra *Les Mariages Samnites*.
- K. 353 Variations pour piano sur « La belle Françoise ».
- K. 354 Variations pour piano sur « Je suis Lindor ».
- K. 355 Menuet pour piano 185.
- K. 356 Adagio pour harmonica 343.
- K. 357 Sonate en Sol majeur pour piano à quatre mains 346-347.
- K. 358 Sonate en Si bémol majeur pour piano à quatre mains 306, 344-345.
- K. 359 Variations pour piano sur « La Bergère Célimène » 330.
- K. 360 Variations pour piano et violon sur « Hélas, j'ai perdu » 330.
- K. 361 Sérénade en Si bémol majeur pour instruments à vent 232, 262-264, 344, 465.
- K. 362 Marche (pour *Idomeneo*).
- K. 363 Trois menuets pour orchestre.
- K. 364 Sinfonia concertante en Mi bémol majeur pour violon et alto 353-354, 373, 375.
- K. 365 Concerto en Mi bémol majeur pour deux pianos 353, 375-376, 377, 378, 393.
- K. 365a (Suppl. 11a) Récitatif et air « Warum, o Liebe — Zitt're, töricht Merz » (perdus) 576.
- K. 366 *Idomeneo*, *Rè di Creta*, opera seria XXII, 12, 34,

- 55, 76, 77, 131, 132, 145, 162, 165, 233, 263, 295, 438, 464, 468, 469, 484, 487, 507-512, 517, 523, 524, 565, 572, 576, 581.
- K. 367 Musique de ballet pour *Idomeneo*.
- K. 368 Récitatif et air pour soprano « Ma, che vi fece » 464-465.
- K. 369 Scène et air pour soprano « Misera, dove son! » 296, 465.
- K. 370 Quatuor en Fa majeur pour hautbois, violon, alto et violoncelle, 231, 233.
- K. 371 Rondo en Mi bémol majeur pour cor et orchestre (fragment) 362.
- K. 372 Allegro d'une sonate en Si bémol majeur pour piano et violon (fragment).
- K. 373 Rondo en Ut majeur pour violon et orchestre 358, 465.
- K. 374 Récitatif et air pour soprano « Ah questo seno deh vieni » 465.
- K. 375 Sérénade en Mi bémol majeur pour instruments à vent 252, 254, 264-265.
- K. 375b (Suppl. 42) Grave et presto en Si bémol majeur pour deux pianos (fragment) 348.
- K. 376 Sonate en Fa majeur pour piano et violon 327, 328.
- K. 377 Sonate en Fa majeur pour piano et violon 327.
- K. 378 Sonate en Si bémol majeur pour piano et violon 326-328.
- K. 379 Sonate en Sol majeur pour piano et violon 328.
- K. 380 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon 328.
- K. 381 Sonate en Ré majeur pour piano à quatre mains 306, 344-345.
- K. 382 Rondo en Ré majeur pour piano et orchestre 296, 371.
- K. 383 Air pour soprano « Nehmt meinen Dank » 466.
- K. 384 L'Enlèvement au Sérail, opérette XXII, 80, 118, 162, 163, 212, 287, 294, 326, 361, 395, 431, 443, 477, 478, 483, 484-487, 523, 544, 562, 564, 568-574, 575.
- K. 385 Symphonie (Haffner) en Ré majeur 276-277, 295, 296, 297.
- K. 386 Rondo en La majeur pour piano et orchestre 379.
- K. 386d (Suppl. 25) Récitatif « O Calpe! » (fragment) 119, 128, 179.
- K. 387 Quatuor à cordes en Sol majeur XXII, 79, 145, 168, 181, 202, 223, 227, 233, 235, 237, 238, 289, 302.
- K. 388 Sérénade en ut mineur pour instruments à vent 202, 251, 254, 266-267, 395.
- K. 389 Duo pour deux ténors « Welch ängstliches Beben » (ébauche pour l'Enlèvement au Sérail).
- K. 390 Lied « Ich würd auf meinem Pfad » 478.
- K. 391 Lied « Sei du mein Trost » 478.
- K. 392 Lied « Verdankt sei es dem Glanz » 478.
- K. 393 Vocalises pour soprano 440.
- K. 394 Fantaisie et fugue en Ut majeur pour piano 201, 317.
- K. 395 Capriccio en Ut majeur pour piano.
- K. 396 Fantaisie en ut mineur pour piano et violon (fragment) 329.
- K. 397 Fantaisie en ré mineur pour piano 317.
- K. 398 Variations pour piano sur « Salve tu, Domine ».
- K. 399 Suite en Ut majeur pour piano 201.
- K. 400 Premier mouvement d'une sonate en Si bémol majeur pour piano 315, 319.
- K. 401 Fugue en sol mineur pour piano.
- K. 402 Sonate en La majeur (la mineur) pour piano et violon 200, 328.
- K. 403 Sonate en Ut majeur pour piano et violon 329.
- K. 404 Andante et allegretto en Ut majeur pour piano et violon 329.
- K. 404a Six fugues de J.-S. Bach et W.-F. Bach arrangées par Mozart pour trio à cordes et précédées chacune d'un adagio 200, 209, 243, 329.
- K. 405 Cinq fugues de Bach, arrangées pour quatuor à cordes 200, 209.
- K. 406 Quintette à cordes en ut mineur (arrangement de la sérénade K. 388) 247, 251, 254, 267.
- K. 407 Quintette en Mi bémol majeur pour cor et instruments à cordes 251-252.
- K. 408 Trois marches pour orchestre 276.
- K. 409 Menuet pour une symphonie en Ut majeur 295.
- K. 410 Adagio pour deux cors de basset et basson 445.
- K. 411 Adagio pour deux clarinettes et trois cors de basset 445.
- K. 412 Concerto en Ré majeur pour cor 361, 362.
- K. 413 Concerto en Fa majeur pour piano 149, 378-381.
- K. 414 Concerto en La majeur pour piano 149, 378-381.
- K. 415 Concerto en Ut majeur pour piano 149, 295, 378-381.
- K. 416 Scène et rondo pour soprano « Mia speranza adorata » 296, 466.
- K. 417 Concerto en Mi bémol majeur pour cor 362.
- K. 418 Air pour soprano « Vorrei spiegarvi » 467.
- K. 419 Air pour soprano « No, no che non sei capace » 466, 467.
- K. 420 Air pour ténor « Per pictà non ricercate » 467-468.
- K. 421 Quatuor à cordes en ré mineur XXII, 79, 144, 145, 163, 168, 181, 182, 223, 227, 233, 235, 237, 238, 260, 289, 327.
- K. 422 L'Oca del Cairo, opéra bouffe (fragment) 484, 523-527, 529.
- K. 423 Duo en Sol majeur pour violon et alto 167, 240, 241-243.
- K. 424 Duo en Si bémol majeur pour violon et alto 167, 240, 241-243.
- K. 425 Symphonie (Linz) en Ut majeur 296-297.
- K. 426 Fugue en ut mineur pour deux pianos 202, 336, 347.
- K. 426a (Suppl. 44) Allegro en ut mineur pour deux pianos (fragment) 397.

- K. 427 Messe en ut mineur (inachevée) 108, 178, 200, 403, 409, 434, 439-443, 445, 446, 447, 449, 563.
- K. 428 Quatuor à cordes en Mi bémol majeur XXII, 26, 79, 145, 168, 181, 205, 206, 223, 227, 233, 237, 238, 289.
- K. 429 Cantate « Dir, Seele des Weltalls ».
- K. 430 *Lo Sposo Deluso*, opéra bouffe (fragment) 484, 527, 529-532.
- K. 431 Récitatif et air pour ténor « Misero, o sogno ! » 468.
- K. 432 Récitatif et air pour basse « Così dunque tradisci » 468.
- K. 433 Ariette pour basse « Männer suchen stets » 523.
- K. 434 Trio pour ténor et deux basses « Del gran regno delle amazzoni » (fragment) 484, 532.
- K. 435 Air pour ténor « Müsst ich auch » 533.
- K. 436 Notturmo pour deux sopranos et basse « Ecco quel fiero » 479.
- K. 437 Notturmo pour deux sopranos et basse « Mi lagnerò » 479.
- K. 438 Notturmo pour trois voix « Se lontan » 479.
- K. 439 Notturmo pour deux sopranos et basse « Due pupille » 479.
- K. 439b (Suppl. 229) Cinq divertissements pour instruments à vent.
- K. 440 Air pour soprano « In te spero » (incomplet).
- K. 440b (Suppl. 95) Allegro assai en Si bémol majeur pour deux clarinettes et trois cors de basset (fragment) 445.
- K. 440c (Suppl. 93) Adagio en Fa majeur pour clarinette et trois cors de basset (fragment) 445.
- K. 441 Trio « Liebes Mandl, wo is 's Bandl ? ».
- K. 442 Trio en ré mineur pour piano, violon et violoncelle 332-333.
- K. 443 Fugue en Sol majeur pour cordes (?) (fragment complété par M. Stadler).
- K. 444 Symphonie en Sol majeur (Introduction à une symphonie de Michael Haydn) 166, 167, 241, 297.
- K. 445 Marche en Ré majeur pour orchestre.
- K. 446 Musique pour une pantomime (fragment) 388.
- K. 447 Concerto en Mi bémol majeur pour cor 362, 363.
- K. 448 Sonate en Ré majeur pour deux pianos 179, 347-348, 375, 385.
- K. 449 Concerto en Mi bémol majeur pour piano 381-383.
- K. 450 Concerto en Si bémol majeur pour piano 334, 382, 383-385.
- K. 451 Concerto en Ré majeur pour piano 382, 383-385.
- K. 452 Quintette pour piano et instruments à vent 161, 315, 338-339, 350, 382, 385.
- K. 453 Concerto en Sol majeur pour piano 213, 214, 382, 385.
- K. 453a Petite marche funèbre en ut mineur pour piano.
- K. 453b Cahier d'exercices pour Barbara Ployer.
- K. 454 Sonate en Si bémol

- majeur pour piano et violon 329-330.
- K. 455 Variations pour piano sur « Unser dummer Pöbel meint » 163, 296, 315, 560.
- K. 456 Concerto en Si bémol majeur pour piano 385-387.
- K. 457 Sonate en ut mineur pour piano 306, 315-317.
- K. 458 Quatuor à cordes en Si bémol majeur (« La Chasse ») XXII, 79, 145, 168, 181, 223, 227, 233, 237, 238, 289, 422.
- K. 459 Concerto en Fa majeur pour piano 359, 387-389, 398.
- K. 460 Variations pour piano sur « Come un agnello ».
- K. 461 Six menuets pour orchestre (n° 6 incomplet).
- K. 462 Six contredanses pour orchestre.
- K. 463 Deux menuets avec contredanses pour orchestre.
- K. 464 Quatuor à cordes en La majeur XXII, 26, 79, 145, 168, 181, 223, 227, 233, 237, 238, 289.
- K. 465 Quatuor à cordes en Ut majeur XXII, 26, 79, 145, 168, 181, 206, 223, 227, 233, 237, 238, 247, 289.
- K. 466 Concerto en ré mineur pour piano 287, 368, 389-391, 395, 396, 398.
- K. 467 Concerto en Ut majeur pour piano 213, 391-393, 396.
- K. 468 Lied « Die ihr einem neuen Grade » 444.
- K. 469 *Davidde penitente*, oratorio 443-444.
- K. 470 Andante (perdu) pour le concerto de violon n° 16 de G. B. Viotti 255, 359.
- K. 471 Cantate « Die Maurerfreude » 363, 444.
- K. 472 Lied « Ihr Mädchen, flieht ».
- K. 473 Lied « Wie sanft, wie ruhig ».
- K. 474 Lied « Der reiche Tor ».
- K. 475 Fantaisie en ut mineur pour piano 316-317.
- K. 476 Lied « Ein Veilchen » 314, 480-482.
- K. 477 Musique funèbre maçonnique 115, 445-446.
- K. 478 Quatuor en sol mineur avec piano 145, 317, 336-337.
- K. 479 Quatuor « Dite almeno » 536-537.
- K. 480 Trio « Mandina amabile » 536.
- K. 481 Sonate en Mi bémol majeur pour piano et violon 330, 336, 363.
- K. 482 Concerto en Mi bémol majeur pour piano 393-394, 395.
- K. 483 Lied avec chœur « Zerfließet heut ».
- K. 484 Chœur « Ihr unsre neuen Leiter ».
- K. 485 Rondo en Ré majeur pour piano 156, 317, 337.
- K. 486 *Le Directeur de Spectacles*, opérette 574-575.
- K. 486a Récitatif et air pour soprano « Basta, vincisti » 462, 463.
- K. 487 Douze duos pour instruments à vent (2 cors ou cors de basset).
- K. 488 Concerto en La majeur pour piano XLV, 393, 394-395.
- K. 489 Duo pour soprano et

- ténor « Spiegarti non pos-s'io » 469, 512.
- K. 490 Scène et rondo pour soprano « Non più, tutto » 468-469, 512.
- K. 491 Concerto en ut mineur pour piano 137, 182, 183, 266, 316, 365, 383, 393, 395-396.
- K. 492 *Le Nozze di Figaro*, opéra bouffe XXII, XXXVII, 80, 81, 118, 125, 137, 140, 141, 162, 163, 165, 214, 272, 283, 284, 337, 362, 387, 388, 393, 395, 399, 433, 458, 468, 484, 512, 516, 519, 522, 523, 526, 531, 532, 536, 537-543, 544, 553, 554, 555, 561, 575.
- K. 493 Quatuor en Mi bémol majeur avec piano 145, 152, 335, 336, 337-338, 394.
- K. 494 Rondo en Fa majeur pour piano 317, 318.
- K. 495 Concerto en Mi bémol majeur pour cor 361, 362-363.
- K. 496 Trio en Sol majeur pour piano, violon et violoncelle 328, 332.
- K. 497 Sonate en Fa majeur pour piano à quatre mains 345.
- K. 498 Trio en Mi bémol majeur pour piano, clarinette et alto 333-334.
- K. 498a (Suppl. 136) Sonate en Si bémol majeur pour piano 268, 318-319.
- K. 499 Quatuor à cordes en Ré majeur 145, 223, 239, 243.
- K. 500 Variations en Si bémol majeur pour piano.
- K. 501 Andante avec cinq variations en Sol majeur pour piano à quatre mains 346.
- K. 502 Trio en Si bémol majeur pour piano, violon, et violoncelle 333, 334-335, 394.
- K. 503 Concerto en Ut majeur pour piano 365, 396-398.
- K. 504 Symphonie en Ré majeur (Prague) 11, 189, 204, 205, 214, 275, 276, 277, 278, 280, 296, 297-299, 394, 396.
- K. 505 Scène et rondo pour soprano « Ch'io mi scordi di te » 100, 469-470.
- K. 506 Lied « Wer unter eines Mädchens Hand ».
- K. 506a Cahiers d'études pour Thomas Attwood.
- K. 507 Canon « Heiterkeit und leichtes Blut ».
- K. 508 Canon « Auf das Wohl ».
- K. 508a Huit canons vocaux en Fa majeur.
- K. 509 Six danses allemandes pour orchestre.
- K. 510 Neuf contredanses (probablement apocryphes).
- K. 511 Rondo en la mineur pour piano 115, 318, 336.
- K. 512 Récitatif et air pour basse « Alcandro, lo confesso » 470-471.
- K. 513 Air pour basse « Mentre ti lascio » 471.
- K. 514 Rondo pour cor et orchestre (= K. 412).
- K. 514a (Suppl. 80) Quintette à cordes en Si bémol majeur (fragment) 188, 247.
- K. 515 Quintette à cordes en Ut majeur 137, 213, 216, 246-248, 396.
- K. 515a Quintette à cordes en la mineur (ébauche) 248.
- K. 515c (Suppl. 79) Quintette à cordes en la mineur (ébauche) 248.

- K. 516 Quintette à cordes en sol mineur 115, 216, 246, 248-249, 337.
- K. 517 Lied « Zu meiner Zeit » 146, 479.
- K. 518 Lied « Sobald Damōtas ».
- K. 519 Lied « Die Engel Gottes weinen » 480-481.
- K. 520 Lied « Erzeugt von heisser Phantasie » 480.
- K. 521 Sonate en Ut majeur pour piano à quatre mains 345-346.
- K. 522 « Une plaisanterie musicale », Divertimento en Fa majeur XXXVIII, 13, 213, 268.
- K. 523 Lied « Abend ist's » 480.
- K. 524 Lied « Wenn die Lieb » 480.
- K. 525 Une petite Musique de Nuit en Sol majeur XXXVIII, LI, 220, 257, 267-268, 319.
- K. 526 Sonate en La majeur pour piano et violon 145, 330, 336, 395.
- K. 527 *Don Giovanni*, opéra bouffe XI, XXII, XXIII, XXXVIII, 11, 80, 118, 137, 140, 141, 162, 165, 174, 176, 181, 207, 208, 214, 248, 262, 267, 273, 299, 330, 372, 459, 468, 471, 472, 479, 484, 505, 512, 519, 521, 522, 534, 535, 536, 537, 541, 542, 543-553, 555, 561, 573, 581.
- K. 528 Scène pour soprano « Bella mia fiamma » 471-472.
- K. 529 Lied « Es war einmal ».
- K. 530 Lied « Wo bist du, Bild » 479, 480.
- K. 531 Lied « Was spinnst du » 479.
- K. 532 Trio « Grazie agl'inganni tuoi ».
- K. 533 Allegro et andante en Fa majeur pour piano 317-318.
- K. 534 Contredanse pour orchestre.
- K. 535 Contredanse (« La bataille ») pour orchestre.
- K. 535a Trois contredanses en Ut majeur, Sol majeur, Sol majeur pour orchestre (connues seulement dans une version pour piano).
- K. 536 Six danses allemandes pour orchestre.
- K. 537 Concerto en Ré majeur pour piano (« du Couronnement ») 382, 389, 398-399.
- K. 538 Air pour soprano « Ah, se in ciel » 472.
- K. 539 Lied « Ich möchte wohl » 479.
- K. 540 Adagio en si mineur pour piano 320.
- K. 540a Air de Don Ottavio « Dalla sua pace » (en remplacement du n° 11 de K. 527).
- K. 540b Duo Zerlina-Leporello « Per queste tue manine » (en remplacement du n° 21 de K. 527).
- K. 540c Récitatif et air de Donna Elvira « In quali eccessi — Mi tradi quell'alma ingrata » (en remplacement du n° 23 de K. 527).
- K. 541 Ariette pour basse « Un bacio di mano » 302, 472.
- K. 542 Trio en Mi majeur pour piano, violon et violoncelle 183, 333, 335.
- K. 543 Symphonie en Mi bémol majeur 11, 80, 144, 167, 211, 214, 277, 278, 287,

- 296, 300-301, 302, 335, 382.
- K. 544 Petite marche en Ré majeur (perdue) 268.
- K. 545 Sonate en Ut majeur pour piano 213, 308, 319.
- K. 546 Adagio et fugue en Ut mineur pour cordes 202, 347.
- K. 547 Sonatine en Fa majeur pour piano et violon 321, 330-331, 335.
- K. 547b Variations en Fa majeur pour piano.
- K. 548 Trio en Ut majeur pour piano, violon et violoncelle 335-336.
- K. 549 Canzonetta pour deux sopranos et basse « Più non si trovano » 479.
- K. 550 Symphonie en sol mineur 11, 12, 80, 127, 144, 167, 203, 204, 211, 212, 214, 248, 278, 281, 287, 296, 300, 301-302, 335, 337, 382, 390, 400.
- K. 551 Symphonie en Ut majeur (Jupiter) XXII, 11, 80, 137, 144, 167, 189, 202, 211, 213, 214, 235, 248, 250, 278, 281, 282, 287, 294, 296, 300, 301, 302, 335, 371, 382, 397, 423, 472.
- K. 552 Lied « Dem hohen Kaiserworte treu ».
- K. 553 Canon « Alleluia ».
- K. 554 Canon « Ave Maria ».
- K. 555 Canon « Lacrimoso ».
- K. 556 Canon « G'rechtelt's enk ».
- K. 557 Canon « Nascoso ».
- K. 558 Canon « Gehn ma in'n Prada ».
- K. 559 Canon « Difficile lectu ».
- K. 560 Canon « O du eselhafter ».
- K. 561 Canon « Bona nox ».
- K. 562 Canon « Caro, bell'idol mio » 479.
- K. 562e (Suppl. 66) Trio à cordes en Sol majeur (fragment) 184, 243.
- K. 563 Divertissement en Mi bémol majeur pour trio à cordes 184, 217, 240, 243-244, 300, 335.
- K. 564 Trio en Sol majeur pour piano, violon et violoncelle 335.
- K. 565 Deux contredanses pour orchestre (perdues).
- K. 566 Orchestration d'*Acis et Galathée* de Haendel.
- K. 567 Six danses allemandes pour orchestre.
- K. 568 Douze menuets pour orchestre.
- K. 569 Air « Ohne Zwang » (perdu) 473.
- K. 570 Sonate en Si bémol majeur pour piano 306, 319, 321, 322.
- K. 571 Six danses allemandes pour orchestre.
- K. 571a Quatuor vocal « Caro mio Druck und Schluck » (incomplet).
- K. 572 Orchestration du *Messie* de Haendel.
- K. 573 Variations en Ré majeur pour piano (Dupont).
- K. 574 Gigue en Sol majeur pour piano 320.
- K. 575 Quatuor à cordes en Ré majeur 145, 223, 225, 239, 240, 243, 320.
- K. 576 Sonate en Ré majeur pour piano 185, 250, 306, 319-320.
- K. 577 Rondo pour soprano « Al desio ».
- K. 578 Air pour soprano « Alma grande » 473.
- K. 579 Air pour soprano « Un moto di gioia ».
- K. 580 Air pour soprano « Schon lacht der holde Frühling » 473.
- K. 580b (Suppl. 90) Quintette en Fa majeur pour cordes, clarinette et cor de basset (fragment) 253.
- K. 581 Quintette en La majeur pour clarinette et cordes 233, 252-253, 364, 394.
- K. 581a (Suppl. 88) Mouvement de quintette en La majeur pour clarinette et cordes 253.
- K. 582 Air pour soprano « Chi sa, chi sa, qual sia » 473.
- K. 583 Air pour soprano « Vado, ma dove? » 473-474.
- K. 584 Air pour basse « Rivolgete a lui lo sguardo » 556-557.
- K. 585 Douze menuets pour orchestre.
- K. 586 Douze danses allemandes pour orchestre 294.
- K. 587 Contredanse pour orchestre.
- K. 588 *Costi fan tutte*, opéra bouffe XXXVII, 80, 118, 144, 204, 217, 226, 253, 262, 393, 403, 472, 473, 484, 505, 522, 526, 531, 554-558, 561, 575.
- K. 589 Quatuor à cordes en Si bémol majeur 145, 223, 239, 240, 320.
- K. 590 Quatuor à cordes en Fa majeur 145, 223, 239, 240, 250, 320.
- K. 590a (Suppl. 29) Premier mouvement en Fa majeur (d'une sonate pour piano?) (fragment) 250, 321.
- K. 590b (Suppl. 30) Rondo en Fa majeur (d'une sonate pour piano?) (fragment) 250, 321.
- K. 590c (Suppl. 37) Rondo en Fa majeur (d'une sonate pour piano?) (fragment) 321.
- K. 591 Orchestration du *Festin d'Alexandre* de Haendel.
- K. 592 Orchestration de l'*Ode pour le jour de St. Cécile* de Haendel.
- K. 593 Quintette à cordes en Ré majeur 181, 216, 247, 249-251, 300.
- K. 594 Adagio et allegro en fa mineur pour un orgue mécanique 202, 216, 342.
- K. 595 Concerto en Si bémol majeur pour piano 300, 382, 399-401.
- K. 596 Lied « Komm lieber Mai » 400.
- K. 597 Lied « Erwacht zum neuen Leben ».
- K. 598 Lied « Wir Kinder ».
- K. 599 Six menuets pour orchestre.
- K. 600 Six danses allemandes pour orchestre 294.
- K. 601 Quatre menuets pour orchestre.
- K. 602 Quatre danses allemandes pour orchestre 294.
- K. 603 Deux contredanses pour orchestre.
- K. 604 Deux menuets pour orchestre.
- K. 605 Trois danses allemandes pour orchestre 294.
- K. 606 Six ländler pour orchestre.
- K. 607 Contredanse pour orchestre.
- K. 608 Fantaisie en fa mineur

- pour un orgue mécanique 202, 216, 341-342.
- K. 609 Cinq contredanses pour orchestre.
- K. 610 Contredanse en Sol majeur pour orchestre (« Les filles malicieuses »).
- K. 611 Danse allemande en Ut majeur pour orchestre 294.
- K. 612 Air pour basse « Per questa bella mano » 474.
- K. 613 Variations pour piano sur « Ein Weib ist das herrlichste Ding » 577.
- K. 614 Quintette à cordes en Mi bémol majeur 216, 247, 251.
- K. 615 Chœur « Viviamo felici » (perdu).
- K. 616 Andante en Fa majeur pour un petit orgue mécanique 216, 341.
- K. 617 Adagio et rondo pour harmonica, flûte, hautbois, alto et violoncelle 343.
- K. 618 Motet « Ave verum » 109, 343, 405, 417, 432, 446.
- K. 619 Cantate « Die ihr des unermesslichen Weltalls ».
- K. 620 La *Flûte enchantée*, opéra allemand XXII, XXIII, 11, 96, 111, 113, 118, 132, 174, 180, 216, 217, 281, 298, 300, 341, 376, 380, 385, 388, 432, 444, 446, 447, 473, 474, 476, 477, 484, 510, 514, 516, 521, 562, 563, 564, 567, 572, 577-585, 586, 588.
- K. 621 *La Clemenza di Tito*, opera seria XXII, LI, 81, 82, 165, 166, 217, 447, 474, 483, 484, 513-517, 585.
- K. 621a (Suppl. 245) Air « Io ti lascio » 474.
- K. 622 Concerto en La majeur pour clarinette 354, 363-364.
- K. 623 Cantate « Laut verkünde unsere Freude » 444, 445.
- K. 623a Lied « Lasst uns mit geschlungenen Händen » (authenticité incertaine) 444.
- K. 624 Cadences pour des concertos de piano.
- K. 625 Duo comique « Nun liebes Weibchen » 577.
- K. 626 *Requiem* XXII, 114, 178, 216, 400, 403, 404, 437, 439, 445, 446-450, 514, 578, 585.

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABEL, Karl Friedrich 153, 281, 377, 592.
- ABERT, Hermann xxv, xxvi, xxviii, xlii.
- ACCORIMBONI, Agostino 532.
- ADAMBERGER, Valentin 122, 296, 443, 466, 485, 575.
- ADELAÏDE, princesse 354.
- ADLER, Guido vi, xlv.
- ADLGASSER, Cajetan 52, 55, 167, 419, 425.
- AFFERI (chanteur) 30.
- AFFLISIO 494.
- AIBLINGER, Johann Kaspar 405.
- ALBERT, duc de Saxe-Teschen 574.
- ALBERT (logeur à Mannheim) 62.
- ALBERTARELLI, Francesco 472.
- ALBINONI, Tommaso 161.
- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg 116, 173.
- ALFIERI, Vittorio 121.
- ALTOMONTE, F. von 480.
- ALXINGER, Johann Baptist 529.
- AMBROS, August Wilhelm vi.
- AMÉLIE, princesse de Prusse 197.
- AMICIS, Anna de 61, 504-505.
- ANDERSON, Emily 42.
- ANDLER, Charles xli.
- ANDRÉ, Johann 569.
- ANDRÉ, Johann Anton xii, xvi, 102, 252, 399, 414, 564.
- ANFOSSI, Pasquale 278, 450, 466, 467, 472, 505, 514, 518, 519.
- ANTRETTETTER, Johann-Ernst von 271.
- APEL, Willi viii.
- ARCO, comte Karl 78, 79, 115.
- ARIOSTE (I') 30.
- ARNETH, chevalier Alfred von 198.
- ARTARIA, Carlo 79, 230, 252, 320, 326, 333, 336, 379, 476.
- ASTORG, Bertrand d' xlvii.
- ATTWOOD, Thomas 119, 606.
- AUBER, Daniel-François-Esprit 517.
- AUERBACH, Erich viii.
- AUERSPERG, prince Karl 469.
- AURNHAMMER, Josephine von 94, 173, 326, 347, 376.
- AUTEXIER, Philippe xxxvii-xxxviii, l-li.
- BACH, Carl-Philipp-Emanuel 127, 149, 154-158, 174, 187, 191, 197-200, 236, 306-309, 317, 336, 357, 367-369, 371, 477, 587.
- BACH, Jean-Christien 67, 116, 153-160, 166, 180, 187, 191, 209, 224, 232, 281-283, 285, 303, 306, 308, 309, 314, 317, 323-326, 336, 337, 344, 349, 367-371, 374, 377, 386, 452, 455, 458, 460, 461, 498, 592.
- BACH, Jean-Sébastien v, vii, x, xiii, xiv, xxi, xxviii, xliii, xlvii, 21, 138, 143, 147, 154-156, 158, 161, 167, 173, 190, 191, 197, 198, 200-202, 209, 211, 214, 218, 221, 228, 267,

- 268, 320, 329, 330, 347, 367, 406, 441, 442, 446, 532, 587.
- BACH, Wilhelm-Friedemann 154, 155, 157, 174, 197, 198, 268.
- BAGGE, baron Charles-Ernest de 349, 350.
- BÄHR, Johann 406.
- BÄHR, Joseph 300, 399.
- BAKOUNINE, Mikhaïl Aleksandro-vitch xv.
- BALLO, Mademoiselle 576.
- BARDOT, Brigitte xxxiv.
- BÄRENREITER, éditions xxxviii.
- BARISANI, Sigmund 101.
- BARRINGTON, Daines 160.
- BARTH, Karl xxxiv, l.
- BASSO, Alberto xliii.
- BAUDELAIRE, Charles v.
- BAUER, Wilhelm A. 12.
- BAUMGARTEN, comtesse 296, 465.
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de 132, 492, 493, 537-538, 540.
- BECK, Franz 291.
- BEDINI, Signore 513.
- BEECKE, Ignaz von 116, 310.
- BEETHOVEN, Ludwig van vii, xiii, xiv, xvi, xvii, xxi, xxii, xxxvii, xliii, xlvi, 11, 14, 27, 47, 62, 109, 116, 125, 126, 138, 139, 141, 144, 161, 170, 172, 181-185, 187, 195, 199, 211, 218, 221, 234, 238, 243-245, 250, 257, 259, 262, 266, 277, 278, 289, 291, 294, 302-305, 314, 316, 325, 330, 332, 337, 338, 342, 343, 366, 373, 385, 390, 391, 395, 400, 441, 468, 533, 554, 557, 560, 563, 587.
- BELLINI, Giovanni 199.
- BELLINI, Vincenzo xliii, 522.
- BENDA, Georg 62, 70, 118, 177, 568, 571.
- BENUCCI, Francesco 524, 526, 530, 540, 556.
- BERLIOZ, Hector xlv, 511.
- BERNASCONI, Andrea 56.
- BERNHARDT, R. 196.
- BERTATI, Giovanni 535-536, 538, 544, 546-550, 575.
- BERTONI, Ferdinando Gasparo 72.
- BEUST, Friedrich Ferdinand xv.
- BIANCHI, Francesco 535-536, 537.
- BIEZUNSKI, Michel xlvi.
- BIFFI Don Antonio 451.
- BIRCHALL, Robert 313.
- BISMARCK, Otto von iii, v.
- BJELOSELSKI, prince 36.
- BLOM, Eric xxvii.
- BLUMAUER, Aloys 475.
- BLÜMML, Emil-Karl 60.
- BOCCHERINI, Giovanni-Antonio-Gas-tone 246.
- BOCCHERINI, Luigi 116, 180, 245, 246, 282, 355, 357, 413.
- BODE 199.
- BÖCKH, Philipp August xlv.
- BÖHM, Johannes 132, 518, 562, 565.
- BOMBET, César-Alexandre — voir Stendhal.
- BONAPARTE, Jérôme 47.
- BONAPARTE, Napoléon xv, 59.
- BONDINI, Pasquale 544, 549.
- BORGÈS xviii.
- BORGHI, Luigi 355.
- BORN, Ignaz von 112, 444.
- BORRA 329.
- BOSCHOT, Adolphe xxiii, xlv.
- BOTTICELLI, Sandro 442.
- BOUCHER, François 131, 352, 475.
- BRAHMS, Johannes xxii, xxv, xliii, 44, 207, 277, 388, 428, 587.
- BRAMANTE, Donato 404.
- BREITKOPF & HARTEL, éditeurs x-xii, xvi, xvii, xxi, xxii, xxiv, xxv, xxvii, 7, 323, 448.
- BRETZENHEIM, prince Karl von 59.
- BRETZNER, Christoph-Friedrich 569.
- BROSCI, Carlo — voir Farinelli.
- BRUCKNER, Anton 400.
- BRUNETTI Gaetano 77, 355, 358, 465.
- BRUNSWICG, Léon l.

- BUKOFZER, Manfred viii, xxx, xl, xlvii, li.
- BULLINGER, abbé Johann li, 19, 65, 69, 71.
- BURCKHARDT, Jacob iii-vi, xxix, xxxi-xxxvii, xxxix, xli, xliv, li, lii.
- BURNACINI, Lodovico 491.
- BURNEY, Charles 156, 199, 452.
- BUSCH, Adolf xxviii, xxix, xlvi, li.
- BUSCH, Fritz xxix, xlvi.
- BUSONI, Ferruccio 587.
- BUSSANI, Francesco 530.
- BUXTEHUDE, Dietrich 437.
- BYRD, William 597.
- BYRON, Lord George Gordon 85, 86.
- CALDARA, Antonio 442, 514.
- CALZABIGI, Ranieri 126, 463, 487, 494, 518, 575.
- CAMBINI, Giovanni Giuseppe 40, 41, 232, 329.
- CAMPRA, André 508.
- CANITZ, Friedrich, Ludwig Rudolf von 475, 477.
- CANNABICH, Christian 58, 59, 292, 311, 350, 507, 565.
- CANNABICH, Rose 58, 311.
- CAPPI, Pietro, éditeur 479.
- CARPANI, Giuseppe xiii.
- CASANOVA de Seingalt, Giacomo 85, 197, 528, 553.
- CASSIRER, Ernst viii.
- CASTI, abbé Giovanni Battista 385, 532, 533-535, 538, 575.
- CASTLE, Eduard xlv.
- CATHERINE (la Grande), impératrice de Russie 533.
- CAVALIERI, Caterina 443, 485, 530, 572, 574, 584.
- CAVALLI, Francesco 491.
- CECCARELLI, Antonio 74, 77, 431, 465.
- CERVELLON, comte di 506.
- CESTI, Marc Antonio 491.
- CHARLOTTE, reine d'Angleterre 153, 377.
- CHERUBINI, Luigi 124, 278.
- CHESTERFIELD, Lord Philip Dormer Stanhope, Earl of 111.
- CHIARINI, Pietro 307.
- CHOPIN, Frédéric xxi, 44, 303, 587.
- CHRISTINE, archiduchesse 574.
- CHRYSEANDER, Friedrich xiv.
- CICÉRON, Marcus Tullius 502, 534.
- CIGNA-SANTI, Vittorio-Amadeo 459, 499.
- CIGNAROLI 42.
- CIMAROSA, Domenico 140, 473, 498, 535, 558.
- CIPRANDI, Ercole 452, 454, 460.
- CLAM, comte 459.
- CLARI, Giovanni Carlo Maria 452.
- CLARK, Ronald xlv-xlvi.
- CLÉMENT XII, pape 111.
- CLEMENTI, Muzio 116, 180, 181, 298, 303.
- COBENZL, comte Johann Nepomuk 35.
- COLLI, Giorgio xlv.
- COLLOREDO, Hieronymus xvi, xxxii, 21, 24, 27, 33, 34, 47, 49-51, 54, 55, 71, 77, 78, 90, 106, 107, 115, 117, 166, 241, 243, 272, 274, 275, 340, 354, 358, 418, 420, 421, 424-426, 429, 430, 436-438, 465, 484, 485, 502, 503, 507.
- COLTELLINI, Celeste 536.
- COLTELLINI, Marco 493, 494, 536.
- CONEGLIANO, Ghella (Rachel) — voir Da Ponte.
- CORELLI, Arcangelo 21, 147, 157, 161, 348, 355, 451.
- CORNEILLE, Thomas 545.
- CRAMER, Carl-Friedrich 326, 327, 329, 381, 574.
- CROCE, Giovanni 428.
- CRUX, Marianne 115.
- CZERNY, Karl 172.
- CZERWENKA, Franz-Joseph 361.
- DALBERG, Karl von 113, 118.
- DALBERG, Wolfgang Heribert von 66, 70.

- DALHAUS, Carl xlvii.
 DALLA ROSA, Saverio 42.
 DANCHET, Antoine 508.
 DA PONTE, Lorenzo 125, 443, 473, 484, 514, 527-530, 531, 533, 534, 535, 538, 540, 541, 543, 544, 547, 548, 549, 550, 553, 554, 555.
 DA PONTE, Rachel (Ghella) 527.
 DAVIES, Peter J. xliii-xliv.
 DEHN, Siegfried xiv.
 DEJEAN, Ferdinand 231, 324, 360, 432.
 DELACROIX, Eugène 40.
 DELALANDE, Jacques xxxviii.
 DELIUS, Frederick 587.
 DELLA CORTE, Andrea 180, 493.
 DEL PRATO, Vincenzo 510.
 DENIS (Sined), Michael 119, 128.
 DENT, Edward J. xxvii.
 DEUTSCH, Otto Erich xviii, xix, xlv, xlviii, 12.
 DE VISMES — voir Vismes.
 DEYM, comte Josef Nepomuk Franz de Paula 202, 341.
 DIDEROT, Denis 45.
 DIELS, Hermann xlii.
 DIES, Albert xiii.
 DIETRICHSTEIN, comte Karl Hannibal Franz von 18.
 DIOGÈNE LAËRCE xl.
 DONATELLO 434.
 DONIZETTI, Gaetano xliii, 522.
 DROUSEN, Johann Gustav xli.
 DUCCIO, Agostino di 405.
 DUNI, Egidio Romualdo 496, 560.
 DUPORT, Jean-Pierre 608.
 DURANTE, Ottavio 141, 442.
 DURAZZO, comte Giacomo 559.
 DÜRER, Albrecht 199.
 DÜRNITZ, baron Thaddäus von 309, 313, 314.
 DU ROULLET — voir Roulet.
 DUSCHEK, Franz 459, 513.
 DUSCHEK, Josepha, née Hambacher 459, 471, 513.
 EBERLIN, Johann-Ernst 23, 24, 162, 194, 196, 197, 414, 417-419, 425, 497, 597, 600.
 ECK, Johann-Friedrich 358.
 ECKHARDT, Johann-Gottfried 151, 155, 369, 450.
 EICHNER, Ernst 291, 350.
 EINSTEIN, Albert xxvi, xlii, xlv.
 EINSTEIN, Hermann xxvi.
 ELISABETH, impératrice 502.
 ELISABETH-CHARLOTTE, duchesse d'Orléans xlviii, 43, 105.
 ELISABETH, princesse de Wurtemberg 79.
 ELLIOT 119.
 ENGEL, Gustav 207.
 ENGEL, Karl Immanuel, organiste 320.
 ESKELES, Eleonore 121-123.
 ESTERHÁZY von Galantha, comte Franz 115, 117, 361.
 ETT, Kaspar 405.
 EYBLER, Joseph 447.
 FARINELLI (pseudonyme de Carlo Broschi) 452, 491.
 FASCH, Karl-Friedrich-Christian 307.
 FAVART, Charles-Simon 561.
 FEJTŐ, François xlii.
 FELMAYER, Erna 42.
 FÉNELON, François de Salignac de la Motte 125.
 FERDINAND, archiduc 48, 501, 502, 504.
 FERDINAND, prince de Brunswick 115.
 FERDINAND IV, roi de Naples 31.
 FERLENDIS, Giuseppe 360, 361.
 FERRAND, Antoine 475.
 FERRANDINI, Giovanni 56.
 FERRARI, Domenico 355.
 FERRARI, Giacomo Gotifredo 140.
 FÉTIS, François Joseph v, vi.
 FICHTE, Johann-Gottlieb ii, xvi, xl.
 FILTZ, Anton 291.
 FINK, Gottfried Wilhelm 389.
 FIRMIAN, comte Karl Joseph von 42, 224, 498, 501, 502.
 FISCHER, Johann-Christian 116.
 FISCHER, Johann-Caspar-Ferdinand 161.
 FISCHER, Karl-Ludwig 468, 471, 484, 485.
 FISCHER von ERLACH, Johann Bernhard 436.
 FISCHIETTI, Domenico 24, 25.
 FISHER, John-Abraham 100.
 FISHER, Nancy — voir Storace.
 FLIES, Bernhard 601.
 FLIESS, Eleonore — voir Eskeles.
 FLORIAN, Jean-Pierre Clavis de 565.
 FODOR, Géza xxxvii.
 FORKEL, Johann-Nikolaus v, vii, x, xiii, xli.
 FORTINI, Francesco 458.
 FRANKLIN, Benjamin 343.
 FRANZ I^{er} (François de Lorraine), empereur 24, 111.
 FRANZ II, empereur d'Autriche ix, 82.
 FRÄNZL, Ignaz 179, 203, 352.
 FRÉDÉRIC II (le Grand), roi de Prusse 120, 197, 198, 246.
 FRÉDÉRIC-GUILLAUME II, roi de Prusse 81, 102, 223, 239, 246, 247, 250, 251, 320.
 FRÉDÉRIC-GUILLAUME III, roi de Prusse xl.
 FRÉDÉRIQUE, princesse de Prusse 320.
 FREISTÄDTLER, Franz-Jakob 115.
 FREUD, Sigmund 542.
 FRIBERTH, Karl 478.
 FRIEBERT, Joseph von 565.
 FRIES, comte 533.
 FRITZ, Kurt von viii.
 FUCHS, Aloys xvi, xx.
 FUX, Johann-Joseph 17, 191, 417.
 GABRIELI, Andrea 402, 403.
 GABRIELI, Giovanni 403, 428.
 GABRIELLI, Caterina 459.
 GALIANI, abbé Ferdinando 493.
 GALUPPI, Baldassarre 187, 200, 278, 307, 456.
 GAMERRA, Giovanni de 504, 505.
 GASPARINI, Quirino 417, 498, 600.
 GASSMANN, Florian 77.
 GATTI, Lodovico 25.
 GAUTIER, Théophile v.
 GAY, John 559.
 GAZZANIGA, Giuseppe 162, 544, 546.
 GEBLER, baron Tobias Philipp von 130, 562, 563.
 GEFFRAY, Geneviève xlv, 12.
 GEIRINGER, Karl viii.
 GELLERT, Christian Fürchtegott 125.
 GEMINIANI, Francesco 157, 355.
 GEMMINGEN, baron Otto Heinrich 568.
 GERBER, Ernst-Ludwig 173-177, 233, 241, 307, 343, 386, 387, 571.
 GERL, Franz 474.
 GERL, Madame 577.
 GESSNER, Salomon, 125.
 GHÉON, Henri l.
 GIARNOWICK, G. de 329.
 GIESECKE, Karl-Ludwig [Johann-Georg Metzler] 577, 578.
 GIOTTO di Bondone 405.
 GIRDLESTONE, Cuthbert-Morton 366, 385, 397, 400.
 GLEIM, Johann Wilhelm Ludwig 481.
 GLUCK, chevalier Christoph Willibald von xvii, xxx, 28, 57, 64, 65, 81, 114, 116, 117, 126, 127, 129, 138, 141, 162-166, 191, 197, 221-223, 231, 235, 262, 281, 296, 315, 417, 463, 476, 487, 488, 490, 491, 494, 509, 510, 512, 514, 516, 518, 521, 529, 546, 559-560, 562, 596, 597.
 GOEBBELS, Josef xlvii.
 GOETHE, Johann Wolfgang von ii, vii, xix, xl, 31, 33, 39, 40, 43, 85, 123, 133, 174, 223, 258, 314, 373, 377, 470, 481, 533, 552, 567, 571, 579.

GOLDONI, Carlo 451-452, 473, 491, 492, 494, 545, 546, 550, 556, 575.
 GOMBART, éditeur 241.
 GOSSEC, François-Joseph 292.
 GOTHA, duc de 113, 115.
 GOZZI, Carlo 133, 492.
 GRABHER, Johann-Georg 16.
 GRAEFE, Johann-Friedrich 149.
 GRAF, Friedrich Hartmann 203.
 GRAUN, Carl-Heinrich 56, 176.
 GREINER, Franz Sales von 124.
 GRÉTRY, André-Ernest-Modeste 474, 560.
 GREUZE, Jean-Baptiste 131.
 GRIBENSKI, Jean LI.
 GRIMM, Friedrich-Melchior 45, 46, 65, 70.
 GROVE, Sir George XVII, XL, XLIII, XLVI.
 GRUBER, Gernot 483.
 GUARDASONI, Domenico 513.
 GUGITZ, Gustav 122, 528.
 GUGLIELMI, Pietro Alessandro 30, 498.
 GUILLARD 487.
 GUINES, duc de 68, 351-352, 375.
 GÜNTHER, Johann-Christian 475, 477.
 GÜNTHER, Johann-Valentin 122, 123.
 GUTENBERG LI.
 GYROWETZ, Adalbert 13.
 HAENDEL, Georg-Friedrich XIV, XXI, XXIII, 21, 129, 138, 141, 147, 155, 157, 195-197, 208, 218, 253, 342, 437, 442, 448, 452, 488, 489, 491, 608, 609.
 HÄFFNER, Johann-Ulrich, éditeur 147, 306, 307.
 HÄFFNER, famille 266.
 HÄFFNER, Sigmund 276, 349.
 HAGEDORN, Friedrich von 476.
 HAGENAUER, Cajetan 410.
 HAGENAUER, Lorenz 29, 410.
 HAIBEL, Sophie, née Weber 103.
 HALM, August 186.

HANSLICK, Eduard VI, VII.
 HARTENSTEIN, Gustav X, XLVI.
 HASKELL, Francis XXXIII, XLIX.
 HASSE, Johann-Adolf 56, 140, 141, 149, 155, 176, 408, 463, 488, 491, 498, 501, 514.
 HÄSSLER, Johann Wilhelm 116, 172-174.
 HATZFELDT, comte August Klemens von 468.
 HAYDN, Joseph XII-XIV, XVII, XXI, XLIV, 27, 40, 79, 108, 111, 114, 116, 117, 124, 126, 129, 138, 139, 142, 149, 154, 157, 161, 166, 169-172, 181, 185, 192, 195, 200, 202-204, 209-212, 214, 218-221, 225, 228-230, 234-238, 240, 242, 245, 249-251, 253, 256, 262, 265, 266, 277, 278, 280, 281, 283, 285, 286, 289, 296, 297, 301, 308, 309, 325, 336, 337, 348, 355, 369, 377, 384, 391, 402, 403, 407, 479, 555, 587.
 HAYDN, Maria-Magdalena, née Lipp 74, 166.
 HAYDN, Michael 52, 116, 166-169, 194, 196, 209, 241, 243, 245, 259, 297, 335, 407, 413, 417-419, 421, 425, 438, 594, 599, 604.
 HECKEL XI.
 HEGEL, Georg-Wilhelm II, III, XVI, XXXIII, XXXIX, XL.
 HEIGEL, Franz-Xaver 132.
 HEIGEL, Karoline, née Reiner 132.
 HEINA, Madame 331.
 HEINE, Heinrich/Henri VII, XLI.
 HELBLING, Thaddäus 42.
 HERBERSTEIN, comte Ernst Johann, archevêque de Linz 122.
 HERDER, Johann Gottfried II, 481.
 HERMES, Johann Timotheus 475, 478.
 HERTZMANN, Erich XXVII, XL, LII.
 HERVÉ, Julien XLVIII.
 HERZ, Gerhard XLIII.
 HEYDECK, comtesse Josephine 59.
 HICKEL, Madame von 264.

HILDESHEIMER, Wolfgang XXXII-XXXVII, XLIII, XLVIII-L.
 HILLER, Johann Adam 118, 176, 571.
 HIRSCH, Paul 317.
 HITLER, Adolf VII, XLI.
 HOBOKEN, Anthony van XXI.
 HOCHBRUCKER, Christian 151.
 HOCQUARD, Jean-Victor XXXVII.
 HOFDEMEL, Franz XLIII-XLIV, 99.
 HOFDEMEL, Magdalene, née Pokorný 99, 100.
 HOFER, Franz de Paula 98, 115, 473.
 HOFER, Josefa, née Weber 473, 582.
 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus XVIII, 549, 587.
 HOFFMANN, Leopold 479.
 HOFFMEISTER, Franz-Anton 116, 223, 239, 317, 318, 330, 336, 337, 346, 479.
 HOFFSTETTER, Romanus 171.
 HÖLDERLIN, Friedrich II.
 HÖLTY, Ludwig Christoph Heinrich 476.
 HOLZBAUER, Ignaz Jakob 57, 67, 281, 291, 292, 432, 599.
 HOLZER, Johann 478.
 HOMÈRE 195.
 HONNAUER, Leonzi 151, 155, 369, 450.
 HOUDART de la MOTTE, Antoine 475.
 HOWE, Richard 119.
 HUGO, Victor 540.
 HUIZINGA, Johan XXXVII.
 HÜLLMANDEL, Nikolaus Joseph 376.
 HUMBOLDT, Alexander von XL, XLII.
 HUMBOLDT, Wilhelm von III, XL, XLI, XLII.
 HUMMEL, J. J. & B., éditeurs XXI.
 HUMMEL, Johann-Nepomuk 587.
 HURLEBUSCH, Konrad Ferdinand 150.
 JACOPONE da Todi 191.
 JACQUIN, Franziska von 333, 346.

JACQUIN, Gottfried von 115, 232, 346, 471, 479, 480.
 JAEGER, Werner VIII, XXXIX, XLII.
 JAHN, Otto X, XIV, XVII, XX, XXIII-XXVI, XXVIII, XXIX, XXXIV, XLIV-XLV, XLVI, XLVII, XLIX, 12, 151, 161, 359, 402.
 JAHN, traiteur 300, 400.
 JANITSCH, Anton 359.
 JANZ, Kurt von XLI, XLV.
 JAUSS, Hans Robert XLIX.
 JEAN de — voir Dejean.
 JEUNEHOMME, Mademoiselle 373, 374.
 JOACHIM, Joseph XXII, XLVI.
 JOMELLI, Niccolò 56, 116, 472, 498, 514.
 JOSEPH II, empereur 24, 50, 81, 100, 110, 111, 117, 118, 120, 122, 123, 180, 296, 303, 439, 512, 528, 533, 554, 565, 571, 574, 576, 581.
 KÆGI, Werner XLI.
 KALTENECKER, Martin XLVII.
 KANT, Emmanuel I, 85.
 KANTOROWITZ, Ernst Hartwig VIII.
 KARL, archiduc d'Autriche XVIII.
 KARL-EUGEN, duc de Wurtemberg 117, 120.
 KARL-THEODOR, prince électeur 14, 57-59, 66, 70, 76, 113, 117, 120, 156, 194, 263, 324, 432, 438, 462, 465, 507, 517, 576.
 KAUNITZ, prince Wenzel Anton von 197, 198, 533.
 KEYSSLER, Johann-Georg 32.
 KIERKEGAARD, Søren L, 542, 544.
 KING, Alexander Hyatt XI.
 KINKELDAY, Otto XL.
 KINSKY, Georg-Ludwig XXI.
 KIRCHGÄSSNER, Marianne 343.
 KIRCHHOFF, Gottfried 149.
 KIRNBERGER, Johann-Philipp 197, 307.
 KLEIN, Anton von 76, 117, 145.
 KLEIN, Robert XLI.
 KLEYLE, Sophie von XIX, XX.

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb 127, 128, 476.
 KNIGGE, baron Adolf von 113, 115.
 KOCH, Heinrich-Christoph 571.
 KÖCHEL, Johann-Friedrich xviii.
 KÖCHEL, chevalier Ludwig von xiii, xvii-xxiii, xxvi-xxviii, xxxi, xxxix, xlv, 7.
 KOHAUT, Karl von 195, 196.
 KOZELUCH, Leopold Anton von 116, 320, 386.
 KRAFFT, François 307.
 KRAUSE, Christian Gottfried 307.
 KREISLER, Fritz 354.
 KRETZSCHMAR, Hermann vi, vii, xxv.
 KUHN, Johann 437.
 KUNDERA, Milan xlviii.
 KUNZE, Stefan xxxvii.
 KUNZEN, Friedrich-Ludwig-Amilius 344, 513.
 KURTHEN, Wilhelm 406, 407.
 LABIE, Jean-François 528.
 LACHMANN, Karl xiv.
 LA FONTAINE, Jean de 62.
 LAFUMA, Louis l.
 LAMBERG, prince 91.
 LANCRET, Nicolas 475.
 LONDON, Howard Chandler Robins xiii, xxxviii, xlii, xliii, xlv, xlviii.
 LANGE, Aloysia, née Weber 61, 63, 65, 66, 68, 70, 71, 87-90, 93, 98, 103, 154, 163, 295, 296, 455, 460, 461, 463, 464, 466, 467, 471-474, 504, 574.
 LANGE, Joseph 88, 89, 98, 130, 163.
 LAO TSEU l.
 LASCHI, signora 540.
 LASCHI, ténor 496.
 LASSUS, Roland [Orlando] de 7, 402, 403.
 LAUDON, maréchal Gideon, baron von 202, 341.
 LE GRAND, Wilhelm 151.
 LEGRENZI, Giovanni 147, 161.

LE GROS, Joseph 41, 67, 68, 290, 293.
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 157.
 LEISEWITZ, Anton 132.
 LEITGEB (LEUTGEB), Ignaz-Joseph 252, 361-363.
 LEMIERRE, Antoine-Maria 562.
 LÉNAU, Nikolaus xix, xlv.
 LÉOPOLD II, archiduc de Toscane, puis empereur ix, 48, 81-83, 99, 117, 123, 389, 398, 513, 533, 540, 576, 581.
 LEQUIN, Frank 231.
 LESSING, Gotthold-Ephraim ii, 132, 566.
 LEUTGEB (LEITGEB), Franz-Anton 447.
 LEVI, Hermann xxvi.
 LICHTENSKY, prince Karl 173.
 LICHTENSTEIN, prince Alois von 265, 267.
 LIGNIVILLE, marchese di 193.
 LINLEY, Thomas 180.
 LIPOWSKY, Felix-Joseph 233, 462.
 LIPP, Maria-Magdalena — voir Haydn, Maria-Magdalena.
 LISZT, Franz vi, x, xxi, xlv, li.
 LITTA, comte 155.
 LOCATELLI, Pietro 355.
 LODRON, comtesse Maria-Anna 256, 258-260, 349.
 LOEWE, Carl xxvi.
 LOLL, Giuseppe-Francesco 24.
 LORENZ, Franz xx.
 LORENZI, Giovanni Battista 24, 493.
 LOTTER, Johann Jakob, éditeur 17.
 LOUBIER, Jean xlvii.
 LOUIS I^{er}, roi de Bavière xvi.
 LOUIS II, roi de Bavière xxvi.
 LOUIS XIV 43, 105.
 LÜBECK, Vincent 437.
 LUGGIATI, Pietro 42, 63.
 LULLY, Jean-Baptiste xvii, 491.
 LÜTZOW, comtesse Antonia 372, 373.

LÜTZOW, comte Johann Nepomuk Gottfried 372.
 MACHIAVEL 19.
 MALFATTI, lieutenant von 98.
 MALLARMÉ, Stéphane xxiii.
 MANDINI, Paolo Stefano 530, 540.
 MANTEGNA, Andrea 199.
 MANZONI, Alessandro 450.
 MANZUOLI, Giovanni 30, 452, 455, 502.
 MARCELLO, Benedetto 547.
 MARCHETTI-FANTOZZI, Maria 513.
 MARENZIO, Luca xxx.
 MARIA-ELISABETH, princesse du Palatinat 324.
 MARIA-RICCIARDA-BEATRICE, princesse de Modène 501, 502, 504.
 MARIE-CAROLINE, reine de Naples 31.
 MARIE-LOUISE, impératrice d'Autriche 82.
 MARIE-THÉRÈSE, archiduchesse 553.
 MARIE-THÉRÈSE, impératrice d'Autriche 31, 48, 111, 195, 198, 386, 410, 413, 501, 506, 512, 528, 565, 581.
 MARPURG, Friedrich-Wilhelm 15, 197, 307.
 MARSHNER, Heinrich 588.
 MARTIN y SOLER, Vicente 473.
 MARTINI, Padre Giovanni Battista 25, 51-53, 64, 106, 141, 155, 158, 167, 193-195, 413, 417, 418, 425, 439.
 MAXIMILIEN, archiduc, archevêque de Cologne 31.
 MAXIMILIEN-FRANÇOIS, archiduc 506.
 MAXIMILIEN-JOSEPH III, prince électeur de Bavière 28, 51, 52, 55, 56, 66, 112, 120, 353, 517.
 MAYR, Johann-Simon 151.
 MAZZOLA, Caterino 166, 514, 515, 528.

MECKLENBURG-STRELITZ, duc Georg-August von 115.
 MÉDICIS 143.
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix x, xii, xiv, xxi, xxv, xliii, 139, 587.
 MESMER, Anton 254, 560.
 MÉTASTASE (Pietro Metastasio) xlv, 57, 75, 125, 164-166, 307, 308, 452, 454, 455, 461-465, 468, 471, 472, 479, 488, 489, 491, 493, 500-502, 504, 506, 509, 513-515, 528, 533, 575.
 METTERNICH, prince Klemens von xv.
 METZLER, Johann-Georg — voir Giesecke.
 MEYERBEER, Giacomo 64, 142, 517.
 MICHEL, Joseph 56.
 MICHEL-ANGE, Buonarroti 108, 143, 199, 215, 404, 444.
 MILLER, Johann-Martin 475.
 MILTON, John 119.
 MOLIÈRE (Poquelin, Jean-Baptiste) 125, 495.
 MOMMSEN, Theodor xv.
 MONA 104.
 MONN, Georg-Matthias 209.
 MONSIGNY, Pierre-Alexandre 560.
 MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de xlv.
 MONTINARI, Massino xlv.
 MORGNONI, Bassano 504.
 MÖRIKE, Eduard 588.
 MÖRIKOFER (Meuricoffre), banquier 536.
 MORTELLARI, Michele 506.
 MOSCHELES, Ignaz x.
 MOSER, Johann-Jakob 117, 576.
 MOZART, Anna-Maria, née Sulzer 16.
 MOZART, Anna-Maria, née Pertl 22, 23, 29-32, 34, 44, 46, 55, 65, 107, 148, 517.
 MOZART, Constanze, née Weber ix, xiii, xiv, xlii-xliii, 90-104, 107, 115, 144, 178, 200, 315, 318, 319,

- 328, 329, 435, 440, 446, 447, 513, 525, 544, 564.
 MOZART, Franz-Alois 16, 42, 86.
 MOZART, Johann-Georg 16.
 MOZART, Joseph-Ignaz 16.
 MOZART, Karl-Thomas 13, 21, 81, 96, 102.
 MOZART, Leopold XI, XXXII, XLVII, L, 13-35, 37-50, 52, 54-56, 61-66, 70-72, 75, 78, 80, 81, 86-88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 101, 105-107, 109, 110, 116, 119-121, 123, 125, 129, 131, 132, 137, 146-151, 154, 158, 159, 162, 163, 165-167, 169, 170, 179, 185, 192-194, 196, 204, 230, 237, 242, 264, 266, 272, 276, 291, 295, 297, 301, 326, 329, 338, 344, 349, 350, 355, 368, 372, 382, 385, 393, 407, 412, 415, 417, 424, 429, 431, 438, 451, 459, 477, 484, 488, 494, 498, 499, 501, 505, 510, 524, 525, 529, 563, 565, 601.
 MOZART, Maria-Anna (« Nannerl ») XI, XIII, 19, 23, 30, 32, 37, 38, 43, 54, 72, 74, 78, 81, 86, 87, 96, 103, 119, 127, 130, 132, 151, 237, 256, 260, 306, 326, 335, 344, 375, 382, 384, 393, 488.
 MOZART, Maria-Anna-Thekla (la « cousinet ») XXXV, XLVIII, 12, 42, 86, 87.
 MOZART, Maria-Viktoria 87.
 MOZART, Raimund-Leopold 43, 123, 144.
 MOZART, Theresia 96.
 MOZART, Wolfgang-Amadeus (fils) 13, 96, 102, 471.
 MÜLLER, August-Eberhard 318-319.
 MÜLLER, Johann 561.
 MÜNCHHAUSEN, baron von XLI.
 MYSLIVEČEK, Joseph 73, 116, 140, 282, 595.
 NARDINI, Pietro 355.
 NATORP, Babette 346.
 NATORP, Franz-Wilhelm 346.
 NATORP, Nanette 346.
 NEEPE, Christian Gottlob 118, 571.
 NETTL, Paul VIII.
 NEUHOFF, baron Theodor von 534.
 NEWMAN, Ernest XVII, XLIV.
 NICOLAI, Friedrich 562.
 NIEMETSCHEK, Franz-Xaver IX, XI, XIII, 45, 82, 83, 155, 272.
 NIETZSCHE, Elisabeth IX.
 NIETZSCHE, Friedrich III, IV, VIII, XVII, XXV, XXVII, XXXI, XXXIII, XL, XLI, XLIV, XLV, XLVIII.
 NISSEN, Georg-Nikolaus von IX, XII, XIII, XVI, XLI, XLIV, 102, 103, 336, 343.
 NOAILLES, duc Adrien-Maurice 68.
 NOSSEL [Nouseul] 132.
 NOVELLO, Vincent XLII-XLIII.
 NOVERRE, Jean-Georges 450.
 OBRECHT, Jakob 405.
 OFFENBACH, Jacques 534.
 O'KELLY, Michael 101, 541.
 ORANGE, princesse d' 62.
 ORCEL, Michel XLIII.
 ORSINI-ROSENBERG, comte Franz Xaver Wolf 91, 533.
 ORTES, abbé 498.
 OSSIAN (Macpherson) 119, 128.
 OTTER, Franz-Josef 241.
 PACHELBEL, Johann 212, 437.
 PAGANELLI, Giuseppe-Antonio 307.
 PAGANINI, Niccolò 355.
 PAISIELLO, Giovanni 140, 141, 232, 233, 253, 385, 459, 473, 493, 496, 498, 532, 537, 538, 558, 573.
 PALADINI 307.
 PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da XXX, 191, 194, 402, 403.
 PAMPANI, Antonio Gaetano 307.
 PANOFKY, Erwin VIII, XI, XLI, XLII, XLVIII.
 PANZACCHI, Domenico de 510.
 PARADIES, Maria-Theresia 386.
 PARINI, Giuseppe 502.
 PARIS, Alain XLV.

- PASCAL, Blaise XXXIX, XLIX, L.
 PAUL I^{er}, grand-duc de Russie, puis tsar 117, 211, 234.
 PAUMGARTNER, Bernhard XXVI.
 PEPUSCH, Johann-Christoph 559.
 PERGOLESE, Giovanni Battista XLVII, 171, 191, 421, 493, 520, 560.
 PERILLO, Salvatore 494.
 PÉROTIN 405.
 PEROTTI, Giovanni Agostino 307.
 PERTL, voir Mozart, Anna-Maria.
 PÉRUGIN (Pietro Vannucci) 157.
 PESCECETTI, Giovanni Battista 307.
 PETROSELLINI, Giuseppe 456, 532, 538.
 PHILIDOR, François-André Danican 474, 560.
 PIANTANIDA, Gaetano 278.
 PICCINI, Niccolò XVII, 64, 65, 180, 450, 456, 458.
 PICHLER (von Greiner) Karoline 83, 124.
 PIE X, pape 405.
 PINCHERLE, Ghella 527.
 PINCHERLE, Marc XLV.
 PINTO, Eveline XLII.
 PISCHLBERGER, Friedrich 474.
 PLATEN, comte August von 299.
 PLAUTE 541.
 PLEYEL, Ignaz XI, 170.
 PLOYER, Barbara 381, 385, 386, 604.
 PLÜMICKE, Karl-Martin 562, 563.
 POE, Edgar Allan 299.
 POHL, Carl-Ferdinand XIV, XVII.
 POKORNÝ, Gotthard 99.
 POKORNÝ, Magdalene — voir Hofdemel.
 PONTE, Lorenzo da — voir Da Ponte.
 PORPIRA, Niccolò 170, 442.
 POUCHKINE, Alexander Sergeievitch XLIII.
 PRATO, Vincenzo — voir Del Prato.
 PUCCINI, Giacomo 556.
 PUCHBERG, Michael XXXVIII, 34, 80, 82, 144, 243, 300, 320, 335, 555.
 PUFENDORF, Anna von, née von Posch 469.
 PUGNANI, Gaetano 355.
 PUGNETTI, signore 530.
 PULINI, baron 468, 469.
 PUMPEL, Franz-Fidelio 87.
 PUNTO (Stich), Giovanni 41, 350.
 QUALLENBERG, Elisabeth-Barbara 115.
 RAAFF, Anton 460-463, 510, 511.
 RABELAIS, François 30.
 RACINE, Jean 499.
 RACKEMANN, Friedrich Christian 307.
 RAPHAEL (Raffaello Santi) XLIX, 158, 199, 214, 215.
 RAMEAU, Jean-Philippe XVII, 292, 451.
 RAMLO, Kaspar 115.
 RAMM, Friedrich 41, 233, 350, 361.
 RANKE, Leopold von IV, XXX-XXXI, XLI.
 RATHGEBER, Valentin 17, 148.
 RATSCHKY, Joseph-Franz von 475.
 RAUPACH, Hermann-Friedrich 155, 187, 322, 369, 450, 593.
 RAUZZINI, Venanzio 100, 415, 504-505.
 REDLICH, Hans XL.
 REGER, Max 314.
 REHM, 399.
 REICHARDT, Johann-Friedrich 118, 128, 129, 344, 513, 586.
 REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn 43.
 RENOIR, Auguste XXIII.
 REUTTER, Carl-Georg 416, 432, 594.
 RIBBECK XLV.
 RICHTER, Franz-Xaver 291.
 RIEGER, Philipp-Friedrich von 117.
 RIEMANN, Hugo VI, XXV, XL, 7.
 RILKE, Rainer-Maria XLVIII.
 RITSCHL, Friedrich-Wilhelm XXVI, XL, XLIV-XLV.
 RITTER, Alexander XXVI.

- RITTER, Georg-Wenzel 41, 350.
 ROBBINS LONDON — voir Landon.
 ROBINIG von Rottenfeld, Georg-Joseph 256, 260.
 ROCHLITZ, Johann-Friedrich 27.
 RODOLPHE, Jean-Joseph 68.
 ROLLAND, Romain v.
 ROLLETT, Hermann 98.
 ROSA, Pietro 458.
 ROSEN, Charles L. LI.
 ROSENBERG — voir Orsini-Rosenberg.
 RÖSIGER 103.
 ROSSINI, Gioacchino XI, XLIII, 141, 458, 517, 526, 538, 587, 588.
 ROTH, Wilhelm-August-Traugott 307.
 ROULLET, bailli Marius-François du 487.
 ROUSSEAU, Jean-Jacques v. XIX, 24, 50, 126, 307, 560-561.
 RUBENS, Peter-Paul XLIX, 18, 30, 426.
 RUST, Jacob 24.
 RUTINI, Giovanni Marco 187, 307, 308.
 SACHS, Curt VIII, XL, XLII.
 SAINT-FOIX, comte Georges de XXIII, XXIV, XXVIII, XLV, 141, 151, 153, 204, 232, 245, 259, 285, 313, 324, 344, 369, 407, 439.
 SAINT GEORGE 329.
 SALES, Pietro 307.
 SALIERI, Antonio XLIV, 82, 116, 246, 466, 529, 575, 584.
 SAMMARTINI, Gianbattista 221, 222, 278, 307.
 SANDBERGER, Adolf VII, XXVI-XXVII, 7.
 SARCONI, Michele 472.
 SARTI, Giuseppe 140, 278, 498.
 SÄTTLER, Johann-Tobias 562.
 SAVIOLI, comte 59.
 SAXL, Fritz VIII.
 SCARLATTI, Alessandro 191, 442, 453.
 SCARLATTI, Domenico 147.
 SCARLATTI, Giuseppe 307, 514.
 SCHACHTNER, Andreas 37, 507, 508, 565.
 SCHACK, Benedikt 577.
 SCHARSCHMID, von Adlertreu, baron Franz XVIII, XX.
 SCHATZ, Albert 535.
 SCHAUL, Johann-Baptist 586.
 SCHELLING, Friedrich-Wilhelm XL.
 SCHIEDERMAIER, Ludwig XXXIV.
 SCHIKANEDER, Emanuel XLIV, 132, 133, 484, 514, 521, 576-581.
 SCHILLER, Friedrich von II, XII, 66, 133, 459.
 SCHINDLER, Anton XIII.
 SCHINN, G. 241.
 SCHLEIERMACHER, Friedrich XL.
 SCHLESINGER, Moritz XI.
 SCHLICHTEGROLL, Friedrich XIII, 37, 44, 45, 95.
 SCHLÖZER, August-Ludwig 87.
 SCHMIEDER, Wolfgang XXI.
 SCHMIDT, Balthasar 149.
 SCHMIDT, Klammer-Eberhard-Karl 475.
 SCHNABEL, Artur XXVIII.
 SCHOBERT, Johann 151-153, 155, 158, 160, 187, 307, 369, 386, 450.
 SCHÖNAU, baron Ignaz-Franz von 60.
 SCHÖNEMANN, Lili 481.
 SCHÖNY, Heinz XLV.
 SCHOPENHAUER, Arthur IV.
 SCHRADER, Leo VIII.
 SCHRATTENBACH, archevêque Sigismund von 24, 48, 50, 117, 407, 412.
 SCHRÖDER, Friedrich-Ludwig 132.
 SCHRÖDER-DEVRIENT, Wilhelmine XIV.
 SCHRÖTER, Corona 376-377.
 SCHRÖTER, Johann-Samuel 376-378, 386.
 SCHUBART, Christian-Friedrich-Daniel 117, 518.

- SCHUBERT, Frantz XVIII, XX, XXI, XXX, 124, 127, 139, 239, 245, 347, 437, 450, 475, 476, 587.
 SCHULZ, Johann-Abraham-Peter 176.
 SCHUMANN, Robert X, XVI, XXV, 12, 44, 133, 139.
 SCHURIG, Arthur XXXV.
 SCHUSTER, Joseph 323.
 SCHWEITZER, Anton 57, 62, 70, 116.
 SEEAU, comte Joseph-Anton 56, 62, 88, 438.
 SEIFFERT, Max 21.
 SEILER 567.
 SEILERN, comte 99.
 SÉLIGNY, Paul de L.
 SERINI, Giovanni-Battista 307.
 SERKIN, Rudolf XXVIII.
 SERRARIUS, Marie-Pierron 324-326.
 SEYLER, Friederike 66.
 SHAFER, Peter XLIII.
 SHAKESPEARE, William 11, 39, 85, 131-133, 195, 530, 531, 540, 576, 586.
 SIEBER, Jean-Georges, éditeur 70, 373, 379.
 SIMROCK, éditeurs XI.
 SONNLEITHNER, Leopold von XX.
 SPÄTH, Franz-Jakob 304.
 SPAUR, comte Friedrich-Franz-Joseph 430.
 SPEHR, éditeur XI.
 SPIESS, Meinrad 406.
 SPINOZA, Baruch XXVIII.
 SPITTA, Philipp XIV, XXII.
 SPITZER, Leo VIII.
 SPOHR, Louis 587.
 SPONTINI, Gasparo 517.
 SPYCKET, Jérôme XLVI.
 STADLER, Anton 115, 252, 253, 333, 363, 364, 513, 516.
 STADLER, abbé Maximilian XII, 315, 435, 594, 604.
 STAMITZ, Johann-Wenzel-Anton 291.
 STAMITZ, Karl 291.
 STAROBINSKI, Jean XLIX.
 STARZER, Joseph 195, 196, 262, 596.
 STEFFAN, Joseph-Anton 478, 481.
 STEIN, Johann-Andreas 304, 310, 311.
 STENDHAL (Henri Beyle) v. XIII 556.
 STEPHANIE le jeune, Gottlieb 122 484, 486, 569, 574, 575.
 STERKEL, Johann-Franz-Xaver 292.
 STIERLE, acteur 518.
 STOCK, Doris 130.
 STOLBERG-WERNIGERODE, comte Heinrich-Ernst 149.
 STOLL, Anton 446.
 STORACE, Anna (Nancy) Selina 100, 101, 110, 469, 530, 540.
 STORACE, Stefano (Stephen) 100, 101, 119.
 STORCK, éditeur 104.
 STRACK, Monsieur von 264, 265.
 STRADELLA, Alessandro 453.
 STREICHER, Johann-Andreas 304.
 STRINASACCHI, Regina 329.
 SULZER, Anna-Maria — voir Mozart.
 SUMMERER, Georg 79.
 SÜSSMAYER, Franz-Xaver 268, 447-450, 513.
 SWIETEN, baron Gottfried von X, XLVII, 101, 155, 195-198, 200, 328 329, 368, 532.
 TARCHI, Angelo 540.
 TARTINI, Giuseppe 355.
 TASSE, le (Torquato Tasso) 125.
 TAÜBER — voir Teyber.
 TEIBER, Elisabeth 530.
 TELEMANN, Georg-Philipp 149.
 TENDUCCI, Giusto Ferdinando 68, 600.
 TÉRENCE (Publius Terentius) 541.
 TEYBER, Thérèse 296, 504, 530.
 THAYER, Alexander Wheelock XIV, XVII.
 THEOGNIS DE MÉGARE XL.
 THIBAUT, Anton-Friedrich-Justus 402.

- THONUS, J. P. von, éditeur 319.
 THORWART, Johann von 91-93.
 THUN, comte Johann-Joseph 297.
 THURN, Valassina und Taxis, comte Johann-Baptist von, 17, 21.
 TIBALDI, Giuseppe 30.
 TIEPOLO, Giovanni Battista 35, 405.
 TITIEN, le (Tiziano Vecellio) XLIX, 373.
 TOËSCHI, Carlo Giuseppe 292, 350.
 TORICELLA, Christoph, éditeur 230.
 TOSCANINI, Arturo LI.
 TOST, Johann 249.
 TOWNSEND, Pauline XLV.
 TOZZI, Antonio 56.
 TRALTNER, Johann-Thomas von 316, 528.
 TRALTNER, Thérèse von 83, 315, 317.
 TREITSCHKE, Heinrich von XLI.
 TROGER, Leopold 49.
 TYSON, Alan Walker XLVI.
 Uz, Johann-Peter 475.
 VALLOTTI, Francesco Antonio 141.
 VAN SWIETEN — voir Swieten.
 VARESCO, abbé Gianbattista 507-509, 524, 525, 529.
 VEHSE, Eduard 51, 118.
 VERACINI, Francesco Maria 157.
 VERDI, Giuseppe XLIII, 139, 332, 426, 429, 450, 468, 505, 517, 540, 556, 558.
 VIGNOLE (Giacomo Vignola) 108.
 VILLATI, Leopoldo de 499.
 VILLENEUVE, Louise 473, 474.
 VIOTTI, Giovanni Battista 116, 255, 359, 387, 388, 605.
 VISMES, Anne-Pierre-Jacques 67.
 VITALI, Giovanni Battista 147.
 VIVALDI, Antonio 21, 218, 355, 356, 367.
 VOGLER, abbé Georg Joseph 59, 116, 142.
 VOLTAIRE (François-Marie Arouet) 24, 45, 50, 65, 126, 127, 166, 534.
 WAGENSEIL, Georg-Christoph 187, 368.
 WAGNER, Cosima IX, XIV-XVI, XXVI.
 WAGNER, Richard XLIII, XLIV-XLV, 11, 12, 47, 85, 126, 133, 139, 206, 256, 257, 308, 388, 389, 482-483, 484, 487, 517, 541, 543, 551, 554, 555, 556, 588.
 WALDERSEE, comte Paul von XVIII, XXVIII.
 WALDSTÄTTEN, baronne Martha Elisabeth von 46, 93.
 WALDSTEIN, chanoine 18.
 WALLERSTEIN, comte 359.
 WALSEGG von Stuppach, comte Franz 447.
 WALTER, Bruno XLVI.
 WARBURG, Aby XLII.
 WATTEAU, Jean-Antoine 131, 335, 475.
 WEBER, Aloysia — voir Lange.
 WEBER, Bernhard-Anselm 176.
 WEBER, Carl-Maria (von) 90, 124, 139, 303, 346, 364, 517, 555, 588.
 WEBER, Constanze — voir Mozart.
 WEBER, Fridolin 60, 61, 66, 67, 70, 88-90, 96, 125.
 WEBER, Josepha 61, 63, 70, 90, 91, 93, 473.
 WEBER, Maria-Cäcilia, née Stamm 60, 61, 63, 70, 87-94, 96.
 WEBER, Sophie 61, 70, 90, 91, 93, 97, 103, 315.
 WEINGARTNER, Félix XXVI.
 WEISER, Franz-Xaver 459.
 WEISHAUP, Adam 112, 113.
 WEISKERN, Friedrich-Wilhelm 561.
 WEISSE, Christian-Felix 125, 475.
 WENDLING, Augusta 474, 475.
 WENDLING, Dorothea 462, 463, 510.
 WENDLING, Elisabeth 464, 510.
 WENDLING, Johann-Baptist 349, 350.
 WESTRUP, Jack Allan XXVII.
 WETZLAR von PLANKENSTERN, Raimond 123.
 WIELAND, Christoph-Martin XLVII, 31, 32, 57, 70, 125, 130, 131, 577, 578.
 WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Ulrich von XLII.
 WINCKELMANN, Johann-Joachim II.
 WINTER, Peter 91.
 WINTERNITZ, Emmanuel VIII.
 WITTMANN, Anton von XVIII, XIX.
 WÖLFFLIN, Heinrich VI.
 WOLF, Ernst-Wilhelm 118.
 WOLF, Hugo 567.
 WOLGEMUT, Michael 199.
 WRANITZKY, Paul 577.
 WÜLLNER, Franz 428.
 WÜRM (Würben ?), Mademoiselle von 317.
 WURZBACH, Constantin von 36.
 WYZEWA, Teodor de XXIII-XXV, XXVIII, XLV, 141, 151, 153, 204, 245, 259, 285, 369, 407.
 ZELTER, Carl-Friedrich 475.
 ZENO, Apostolo 491, 499.
 ZSCHINSKY-TROXLER Elsa von 357.
 ZUMSTEEG, Johann-Rudolf 127, 475.

<i>Préface</i>	I
<i>Note de l'éditeur</i>	7

L'HOMME

Le voyageur	11
L'homme et son génie	37
Mozart et l' « Éternel Féminin »	85
Catholicisme et Franc-Maçonnerie	105
Patriotisme et Culture	117

L'ŒUVRE

Universalité	137
Mozart et ses contemporains (Imitation et affinités naturelles)	143
Les fragments et le processus de la création	178
Mozart et le contrepoint	190
La palette tonale de Mozart	207
La musique instrumentale	216
I. a. Musique de chambre pour cordes	218
b. Divertissement, cassation, sérénade	253
c. La symphonie	277
II. a. Le piano	303
b. Musique de chambre avec piano	321

c. Le style concertant et l'élément mécanique	339
d. La synthèse : le concerto pour piano	364
L'œuvre vocale	402
I. Musique d'église	402
II. Air et lied	450
III. L'opéra	482
a. Opera seria	498
b. Opéra bouffe	517
c. L' « opéra germanique »	559
Conclusion	586

APPENDICE

<i>Catalogue des œuvres de Mozart</i>	591
<i>Index des noms cités</i>	611

DU MÊME AUTEUR

*Aux Éditions Gallimard*SCHUBERT. *Portrait d'un musicien.*

LA MUSIQUE ROMANTIQUE.