

450 B

III

~~3264~~ 1

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

# MOZART

PAR

ADOLPHE BOSCHOT

*de l'Institut*

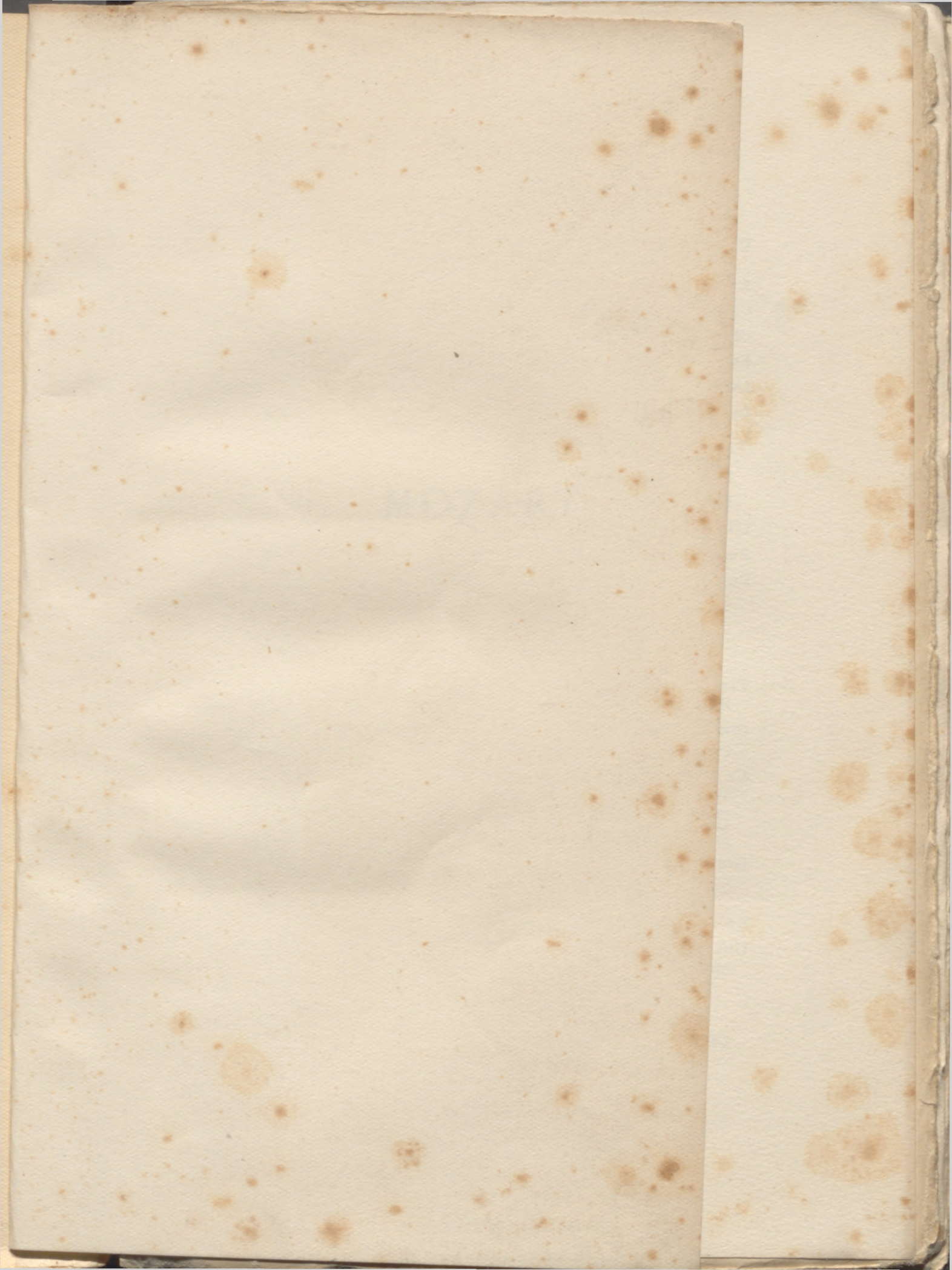


ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

**LIBRAIRIE PLON**

PARIS







MOZART

## DU MÊME AUTEUR

### LIBRAIRIE PLON

- Une Vie romantique. H. Berlioz. 12<sup>e</sup> édition.  
*(Ouvrage couronné par l'Académie française.)*
- Entretiens sur la beauté. 5<sup>e</sup> édition.
- Chez les Musiciens (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> séries). 8<sup>e</sup> édition.
- Chez nos Poètes. 5<sup>e</sup> édition.
- La Lumière de Mozart (tirage numéroté, sur alfa).
- La Musique et la Vie. 5<sup>e</sup> édition.
- Le Mystère Musical. 6<sup>e</sup> édition.
- L'Histoire d'un romantique. Hector Berlioz.  
*(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts et par l'Académie française.)*
- I. La Jeunesse d'un romantique. 6<sup>e</sup> édition.
- II. Un Romantique sous Louis-Philippe. 4<sup>e</sup> édition.
- III. Le Crépuscule d'un romantique. 4<sup>e</sup> édition.
- Poèmes intérieurs. *(Pour paraître.)*
- Poèmes dialogués. *(Épuisé.)*
- 

### AUTRES LIBRAIRIES

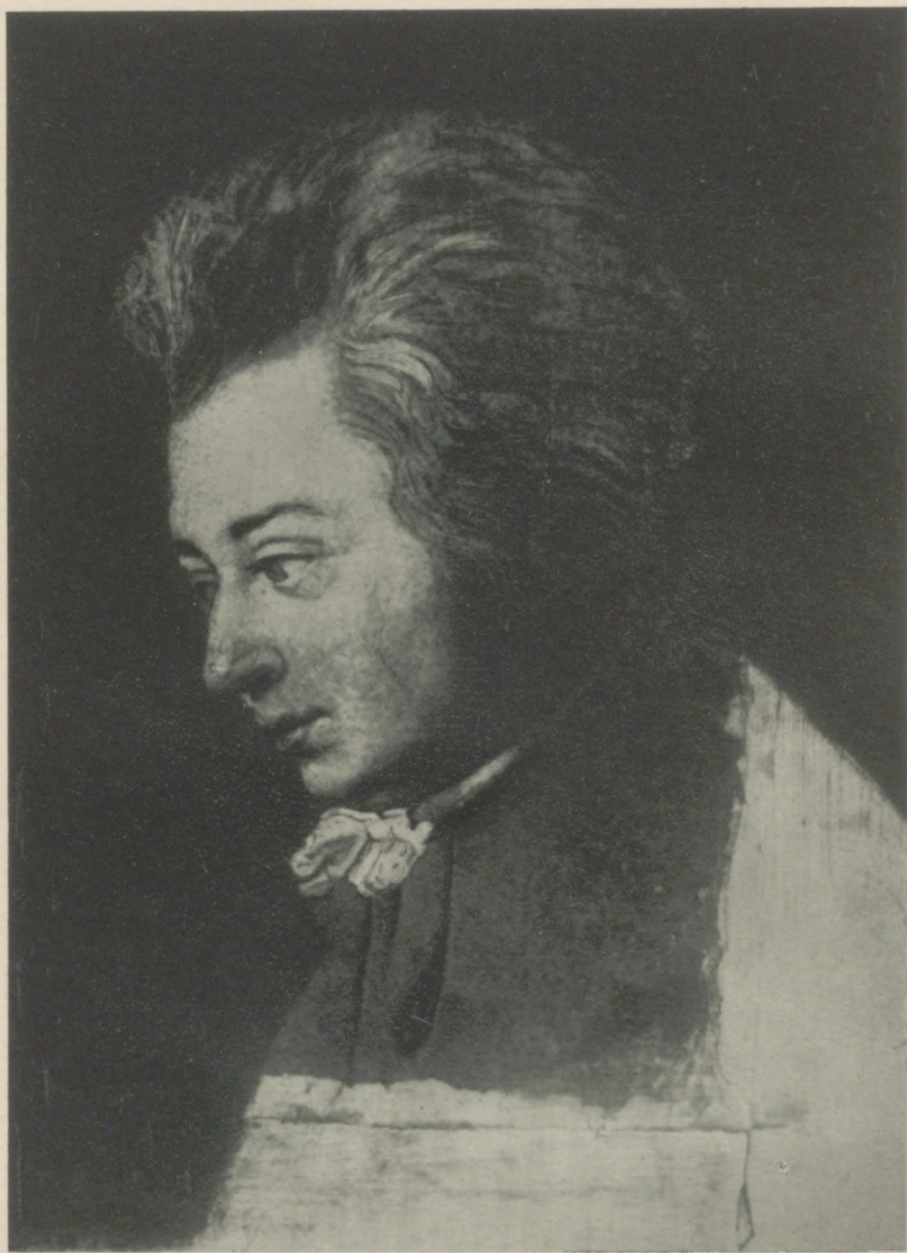
- Théophile Gautier. 6<sup>e</sup> édition. (LIBRAIRIE DESCLÉE DE BROWER).
- Œuvres de Théophile Gautier, rééditées avec préfaces et notes *(six volumes déjà parus.)* (LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES).
- Le Don Juan de Mozart, traduction du livret original, — et aussi édition pour piano et chant, conforme au manuscrit de Mozart, avec le texte italien et une version française. *(Adoptée par l'Opéra de Paris.)* (LIBRAIRIE DURAND, éditeur de musique).
- Les Noces de Figaro *(Idem, — sous presse.)*

### Éditions de luxe et illustrées

- Le « Faust » de Berlioz. Texte revu et complété.
- Une Vie romantique. Avec 130 reproductions d'après les Maîtres du dix-neuvième siècle. (LIBRAIRIE DE FRANCE).
- 

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1935.





MOZART VERS 1782  
Portrait inachevé, peint par son beau-frère Joseph Lange



1-1

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

*Publiés sous la direction de J. et R. Wittmann*

---

# MOZART

PAR

ADOLPHE BOSCHOT

DE L'INSTITUT



ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

---

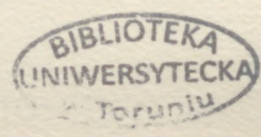
*LIBRAIRIE PLON*

8, RUE GARANCIÈRE, 8

PARIS

THE MIDDLE OF THE ROAD

FRANCO



Copyright by Éditions d'Histoire et d'Art, 1935.  
Tous droits de traduction, reproduction et adaptation réservés pour tous pays,  
y compris la Russie.

M87009  
D2 MO113

*A*  
*M. B. D.*



## AU LECTEUR

*O*N a beaucoup écrit sur Mozart, et même quelques livres excellents. L'ensemble de son œuvre est publié en de bonnes éditions; çà et là, soit au concert, soit au théâtre, on joue ses compositions les plus célèbres; récemment on les a enregistrées sur les disques des phonographes. Il semble donc que le public peut facilement connaître l'œuvre et la vie de Mozart.

Reste à le vouloir, ou plutôt à en éprouver le besoin.

Le présent volume se propose d'être un guide pour conduire vers Mozart. Il voudrait orienter le lecteur vers un tel maître, ce qui serait le commencement de toute une conversion artistique, intellectuelle et peut-être morale. Ce volume voudrait donner le désir de mieux entendre un tel initiateur, de se rapprocher de lui, de vivre souvent avec ses œuvres et dans sa pensée, jusqu'à se pénétrer de sa bienfaisante lumière.

Durant le dix-neuvième siècle, aucun nom de musicien ne fut moins discuté. La plupart des amateurs, sachant par cœur et depuis leur jeunesse quelques pages de Mozart, croyaient le connaître assez, alors qu'ils ignoraient presque tout, dans le prodigieux ensemble de ses six cents œuvres. Ils ignoraient aussi

leur propre ignorance. Ils se croyaient quittes envers un génie si abondant et si varié, quand ils déclaraient : « Mozart, c'est la musique même. » Cette formule les dispensait de l'étudier davantage.

Peu avant 1900, la fièvre wagnérienne et le culte fanatique du « Beethoven troisième manière » firent communément dédaigner l'« insignifiant », le « galant » et le « superficiel » Mozart : on le prenait pour un « italien », ce qui était alors le suprême opprobre.

De nos jours, après les années si troubles qui ont suivi le cataclysme de la grande guerre, on « revient » à Mozart. Du moins quelques personnes le disent et même le proclament. Elles lèvent les yeux au ciel quand elles parlent du « divin Mozart » ; mais, un quart d'heure après cette extase, elles applaudissent des musiques informes et remplies de « notes qui grattent ». On peut croire que le « retour à Mozart », pour ces amateurs trop improvisés, n'est qu'un snobisme inconsistent et sans lendemain. Il ressemble à tant d'autres « retours » qui alimentèrent, chacun pendant quelques mois, les conversations des dîners et des réunions de cinq à sept : retour à Bach, retour à Rossini, retour à Léo Delibes, retour à Mendelssohn, retour à Gounod, ou retour à Clementi... Les peintres cubistes, qui représentaient les femmes comme des amas de tétraèdres, parlèrent aussi d'un « retour à M. Ingres »... Tout cela est fort ingénieux, fort « amusant », mais doit rester dans le domaine de la plaisanterie.

On rencontre aussi, depuis quelques années, des « mozartiens » intempérants, envahissants, exclusifs comme des néophytes, et d'autant plus combatifs qu'ils sont de dates plus fraîches. Une de leurs ma-

rottes, c'est de crier : « A bas Wagner. » Et cela prouve tout de suite qu'ils n'entendent rien à la musique. Quiconque n'admire pas, ne vénère pas la première scène ou tout le dernier acte du Crépuscule (pour ne citer que ces pages-sommets, est indigne de prononcer le nom de Mozart : nier Wagner, c'est nier la musique, et par conséquent Mozart même. Ne soyons pas « mozartiens » jusqu'à l'absurde, et y compris l'absurde.

Nos mozartiens excessifs inventent un nouveau Mozart, tout battant neuf. Ils mettent ses essais de jeunesse ou ses hâtives pages de commande, au-dessus de ses grands et authentiques chefs-d'œuvre. Ne leur parlez pas des Noces, ni de la Flûte, ni des quatuors ou des symphonies les plus justement célèbres. Tout cela, à leurs yeux, n'est rien à côté d'un motet de quelques mesures, d'une contredanse pour bal public, d'un air commandé par un chanteur, pages en réalité fort secondaires, et qu'un mozartien clairvoyant n'hésite pas à ranger, avec déférence et tristesse, parmi les pages de circonstance, les besognes nutritives que la misère imposait à ce génie radieux. Bien plus, nos mozartiens d'avant-hier font de Mozart une enseigne ou une réclame pour des tournées de tourisme à Salzbourg. Ils en font une affiche pour les chemins de fer et les hôtelleries : « Ah, ce Salzbourg, proclament-ils avec une voix mouillée de larmes, ce prodigieux Salzbourg, c'est un paradis terrestre! Il faut voir les montagnes de Salzbourg pour comprendre la musique de Mozart. J'ai même vu, près d'une petite chapelle, un petit oiseau qui doit être l'âme de Mozart!... » De fait, on sait que Mozart détestait Salzbourg, et qu'il fit tout pour s'en évader.

*Malgré ces mozartiens suspects, il y a de véritables amateurs, et même quelques musiciens professionnels, qui commencent à s'intéresser sincèrement à Mozart. Ils le découvrent enfin. Ils s'aperçoivent qu'un tel maître mérite, à maints égards, d'être aimé comme un initiateur. Non seulement dans le domaine de l'art il atteint à une perfection, à une variété, à une richesse d'expression et à un agrément qui n'appartiennent qu'à lui; mais encore, au plus profond de chacun de nous, ses chefs-d'œuvre, agissant sur nos esprits et sur nos forces inconscientes, nous donnent ce dont nous avons besoin : le goût de la Beauté. Et ce goût ne va pas sans un heureux équilibre de l'âme.*

\* \* \*

*Dans le présent volume on ne trouvera ni une biographie suivie, ni une étude complète et régulière des œuvres de Mozart. De très bons ouvrages ont déjà traité de tels sujets. Il semble inutile de refaire ce qui est déjà fort bien fait.*

*Le dessein du présent volume est modeste et tout pratique : conduire l'auditeur vers Mozart. Nous avons donc tâché de tout subordonner à cet unique dessein, et de dire seulement ce qui s'y rapportait : tout l'essentiel, et rien d'inutile.*

*Nous avons été amené à suivre, surtout pour les années où son génie se forme, un plan à peu près biographique. En effet, pour étudier un artiste et l'œuvre qu'il crée, il faut d'abord montrer de quels éléments il s'est successivement nourri avant d'arriver à la pleine maîtrise. On ne peut donc faire abstrac-*



tion de la portion de temps durant laquelle il s'est formé, et c'est chose naturelle que de suivre l'ordre des dates : Mozart est enfant avant d'être adolescent; il produit ses essais de jeunesse avant d'accomplir les œuvres de sa maturité. — Mais ensuite, une fois que son talent de compositeur, vers ses vingt-huit ans, s'est complètement formé et qu'il atteint à sa perfection, nous croyons plus efficace de nous arrêter auprès des œuvres capitales et de méditer sur les aspects caractéristiques d'un tel génie. Alors, dans cette seconde partie de notre livre, nous sommes amené à introduire çà et là, parmi les successifs tableaux d'une vie si féconde, tels développements qui nous semblent opportuns, d'une part pour donner une connaissance plus exacte de son œuvre et de lui-même, et d'autre part pour montrer à l'amateur d'aujourd'hui ce qui peut l'empêcher de s'ouvrir à l'œuvre mozartienne.

Quant aux détails biographiques, nous ne les avons admis que dans la mesure où ils nous semblaient s'adapter à notre dessein. Certes, nous reconnaissons une indiscutable valeur à tous les apports de l'érudition; mais ceux-ci, croyons-nous, n'ont pas tous une égale utilité, une importance uniforme. L'historien doit les accueillir tous dans son travail préparatoire. Mais ensuite, il doit estimer leur importance en raison de la part de vérité que chacun d'eux sert à établir. Tel détail qui n'a rien révélé, rien contrôlé, rien nuancé, peut être tenu pour inutile; et tel autre, qui n'apprend qu'un fait insignifiant, peut être négligé. D'ailleurs l'importance relative des faits varie selon le plan choisi par l'historien et selon le point de vue où il se place.

*Dans le présent volume, pour amener l'auditeur contemporain au contact de Mozart, nous avons surtout deux réalités à considérer : d'une part Mozart et son œuvre, — d'autre part l'auditeur contemporain. D'une part, nous devons montrer le véritable Mozart et surtout suggérer ce qu'il y a de plus personnel, de plus « mozartien » dans sa musique; — d'autre part, en considérant l'auditeur tel qu'il est de nos jours, nous devons l'inviter à réfléchir sur soi-même, afin qu'il découvre ce qui peut l'empêcher d'aller vers Mozart; et nous devons aussi lui indiquer tout ce qu'il gagnera, s'il se rapproche d'un tel maître. Pour faciliter ce rapprochement, il nous faut donc parler du goût contemporain, et faire sentir ce qu'il a de bon ou de contestable : ainsi nous dissiperons peut-être plus d'une prévention qui empêche de s'ouvrir au charme de Mozart.*

*En raison de notre plan, nombre de détails biographiques deviennent inopérants, c'est-à-dire inutiles dans le présent volume. Par exemple, on a découvert il y a quelques années, au château de Hirschberg près de Dux en Bohême, deux feuilles manuscrites où Casanova, cet insatiable aventurier de l'amour, jeta quelques indications pour une scène de Don Juan. Voilà donc un problème qui se pose : Casanova a-t-il collaboré au livret avec Lorenzo da Ponte? Ces deux Vénitiens, tous deux fantasques et vivants avatars de Don Juan, quelle rencontre!... Nous ne déprécions ni le pittoresque, ni l'imprévu d'une telle découverte. Nous admirons les auteurs de « vies romancées », qui nous montrent Mozart, petit et bedonnant, trotinant dans les rues de Prague, au bras du grand et maigre*

Lorenzo, tandis que celui-ci, ce diable d'abbé Da Ponte, semble un Méphistophélès de mauvais lieux, sarcastique et faunesque, les yeux éraillés et la bouche sans aucune dent mais ouverte par un rire énorme. Tout à coup, au tournant d'une rue, le musicien et le librettiste rencontrent le chevalier Giacomo Casanova de Seingalt, cassé par l'âge, son long visage osseux tout zébré de rides... Lorenzo da Ponte le reconnaît, lui présente le maëstro Mozart; et tous les trois vont boire une bouteille. On précise qu'ils burent de l'Orvieto, pour arroser un copieux goûter de jambon et de fromage (sic). On invente même les propos qu'ils tinrent à l'auberge, et on donne ces propos pour authentiques et pour certains, car on les rapporte entre guillemets!... En veine de « romancer », on fait dire à Lorenzo da Ponte :

— « Que pensez-vous, Giacomo, de l'effet produit sur Donna Anna par le *La ci darem la mano*? Comment pensez-vous que Donna Anna réagira? Succombera-t-elle immédiatement? Hein, vieux coquin!... » (1)

On oublie que Da Ponte devait connaître son propre livret, et savoir que Don Juan ne chante pas *La ci darem la mano* à la farouche Donna Anna, mais bien à la mutine et coquine Zerline.

Les auteurs de vies romancées n'y regardent pas de si près. Ils voient des « tambours » dans la partition, des « chœurs » dans l'ouverture, et nous montrent Mozart, Casanova et Da Ponte, les « trois compères », se saluant à coups de tricornes, en attendant de trinquer. (2)

(1) *Mozart*, par DAVENPORT, p. 225.

(2) *Ibid.*, p. 225, 232 et 233.

*De telles fantaisies, ou ridicules ou complètement fausses, que nous apprennent-elles sur Don Juan?*

*Même en la libérant d'un tel pittoresque trop enfantin, qui convient à une image d'Épinal ou au cinéma bien plus qu'à l'histoire, cette collaboration de Casanova et de Lorenzo Da Ponte, qui est possible, reste encore bien peu prouvée. Et sur quoi peut-elle porter? Nos auteurs se rencontrent à Prague, à la fin de septembre 1787; or, les trois quarts de la partition furent composés à Vienne, avant le voyage à Prague. Quant au livret, il doit dater de Vienne : ou bien il y fut complètement écrit; ou bien, à tout le moins, l'agencement du scénario y fut combiné. En effet, le livret de Lorenzo Da Ponte n'est qu'un habile démarcage, hâtivement improvisé, d'après d'autres livrets à peu près identiques, déjà utilisés au théâtre, soit par Gazzaniga ou par d'autres fa presto. Dès lors, dans cet ensemble de faits certains, comment introduire, sans criantes impossibilités, l'imprévue collaboration de Casanova? Au contact d'indiscutables réalités, elle prend la fantomatique inconsistance d'une hypothèse ou d'une rêverie. Bien plus, supposons-la réelle : l'ensemble des faits établis la comprime jusqu'à l'éliminer. Trop tardive, et réduite à presque rien, elle reste forcément inefficace. En tout cas, si peu qu'on puisse l'admettre, nous éclaire-t-elle sur l'esprit de la pièce, nous aide-t-elle à mieux pénétrer le mystère musical de Mozart?*

*Ce qui nous importe, c'est de comprendre l'œuvre même. Pour cela, il faut la dégager de tout ce que les directeurs de théâtre, fabricants de décors et metteurs en scène, acteurs, adaptateurs, traducteurs, commen-*

tateurs, éditeurs, arrangeurs et autres dérangeurs, ont accumulé de contresens autour d'elle. Et il faut aussi libérer l'auditeur de toutes les préventions déposées dans son esprit par un siècle et demi « d'améliorations » désastreuses. En réalité, comme le dirait un conservateur de musée, nous avons à faire deux nettoyages : il faut nettoyer le tableau (c'est-à-dire Don Juan), afin de le dégager des repeints, des retouches et des vernis successifs; — et il faut aussi nettoyer l'œil et l'esprit de l'amateur, car il s'est habitué et à considérer une œuvre dénaturée, et à tenir pour recevables des appréciations qui portent à faux.

L'objet de ce livre est double : d'une part, le vrai Mozart; d'autre part, nous tous, amateurs du vingtième siècle. Entre ces deux éléments, il s'agit d'établir la communication. C'est pourquoi nous parlerons des modernes changements du goût, car le goût général d'aujourd'hui dépend et résulte de ces changements qui viennent de le précéder. C'est aussi pourquoi nous parlerons de Wagner et du wagnérisme. Car Wagner a changé notre façon d'écouter la musique. Il a donc changé, pour nous tous, le pouvoir d'émotion ou d'expression de la musique, — non seulement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, mais aussi de la musique antérieure à la Tétralogie. Car toute œuvre, récente ou ancienne, est chose morte, — à moins de revivre dans l'esprit d'un auditeur vivant.

Il ne faut pas croire que l'influence de Wagner appartienne tout entière à l'histoire ou au passé, c'est-à-dire qu'elle ne soit plus agissante sur les esprits de nos contemporains. Certes, nous ne sommes plus dans la période du wagnérisme aigu; le grand accès de

*fièvre wagnérienne, du moins à Paris et en France, a duré une quinzaine d'années et s'est calmé vers 1902, l'année de Pelléas. Mais on serait aveugle à l'évidence si l'on prétendait que l'influence de Wagner n'est plus considérable et ne le restera pas longtemps encore. Elle ne diminuera que si une œuvre nouvelle se produit avec une impérieuse et durable puissance de rayonnement. Jusqu'à présent, on attend encore une telle œuvre souveraine.*

*Les auditeurs d'aujourd'hui (1935), s'ils ont cinquante ans et plus, se sont formés sous l'ascendant de Wagner. Ils ont pu ensuite se libérer d'une empreinte souvent tyrannique, ouvrir leur esprit et donner leur faveur à d'autres formes d'art. Du moins, ils gardent en eux, malgré qu'ils en aient parfois, une sensibilité et des habitudes de jugement, une aptitude auditive, d'où les germes déposés par Wagner ne peuvent plus être complètement arrachés. Il en va un peu de même pour les auditeurs plus jeunes. Ceux-ci, au concert et au théâtre, ne peuvent échapper à l'influence de la musique qu'ils entendent : les programmes et les affiches nous prouvent que Wagner tient une place prépondérante. Son génie est assez dominateur, et assez digne d'admiration, pour qu'il agisse sur tout auditeur vraiment musicien. Même si l'on se défend pour ne pas se laisser envoûter, on respire encore parmi l'enchantement ou les incantations de Wagner. On en est pénétré. Cette inhibition, cette formation inconsciente et inévitable, ne sont nullement contraires ni à la musique même, ni au développement du goût musical. Nous verrons qu'elles n'apportent pas, non plus, le plus insidieux obstacle qui empêcherait d'aller vers Mozart.*

\* \* \*

*Ici, dans cet avant-propos, le lecteur veut-il nous permettre un aveu?... Depuis notre enfance et malgré d'autres admirations ferventes, nous n'avons jamais oublié Mozart, ni jamais cessé de l'aimer. Dès 1901, avec notre ami si regretté Teodor de Wyzewa qui renouvela les études mozartiennes, nous avons fondé une Société Mozart. Plus de trente années ont passé. Or, pendant que notre vie s'écoulait et que chaque instant nous rapprochait de la mort, combien d'œuvres, combien d'hommes, sous nos regards, paraissaient et disparaissaient. Combien de musiques diverses avons-nous entendues ou étudiées durant ce long espace de temps; combien de vies d'artistes, et notamment la vie romantique de Berlioz, ont retenu notre attention; combien de livres d'histoire, de critique ou de théorie; combien de concerts, de spectacles lyriques, et combien d'exécutions musicales, données par des artistes de moyen ou de grand talent; combien de systèmes esthétiques, de paradoxes, d'engouements et de sautes dans les idées, d'une saison ou d'un mois à l'autre!...*

*Eh bien, dans cet écoulement de tant de choses, et aussi à côté de la stabilité des grandes œuvres, notre amour pour Mozart, loin de s'atténuer, prenait constamment plus de profondeur, plus de ferveur et plus de tendresse. D'autre part, il ne diminuait nullement notre admiration pour d'autres maîtres. Tout au contraire, il la rendait plus passionnée et peut-être plus clairvoyante. En effet, le culte de Mozart, génie si divers et si souple, si ouvert à toute musique de tout*

genre, ne saurait être un culte exclusif ou intolérant : il accroît la faculté de comprendre et d'aimer, mais il n'entraîne vers aucune forme du dédain ou de la haine.

Voilà pourquoi nous publions le présent volume. C'est un livre d'amour, écrit avec amour. Nous tâcherons de dire pourquoi et comment nous aimons Mozart, afin que le lecteur commence à l'aimer ou l'aime davantage. Car un tel amour nous semble plein d'une merveilleuse bienfaisance. Déjà, il y a plus de dix ans, nous avons ouvert notre série de volumes intitulés *Chez les musiciens*, par quelques pages sur « le culte de Mozart ».

Nous savons qu'il est difficile, ou plutôt impossible, d'exprimer avec des mots ce que la musique suggère avec des notes. Comment parler de ce qui est ineffable? Ce que nous aimons le mieux dans la musique, ce qui nous paraît essentiel, échappe à l'étreinte des mots. Oui, ce qui est musical appartient à une région intérieure où les mots ne peuvent atteindre; la musique est surtout d'un ordre intuitif ou sentimental, et la parole relève surtout d'un ordre intellectuel.

Rappeler cela, écrire ces quelques phrases qui soulèvent tant de questions, c'est montrer qu'on essaye de pénétrer au cœur même du mystère musical. Or ce mystère est inséparable du mystère humain. La musique, dira-t-on, est une expression de l'âme; mais qu'est-ce que cette âme? Cette réalité subjective, cette conscience particulière à chaque homme, comment se fait-il qu'elle s'exprime ou qu'elle reconnaisse quelques-unes de ses aspirations, grâce aux œuvres des artistes-poètes, et notamment d'un Mozart?... Et aussi comment se fait-il que de telles suggestions, malgré leur



*idéalité, touchent encore des esprits contemporains, formés sous l'ascendant de ce qu'on appelle « science positive », alourdis par trop de besoins matériels, et souvent déshabitués de toute vie intérieure?*

*Voilà bien des problèmes : ils ne sont pas près de recevoir une solution qui satisfasse tous les esprits. (1)*

*Toutefois l'un des faits, l'une des évidences que chaque mozartien peut constater en soi-même, c'est que toute œuvre d'art, si elle est expressive et belle, communique de son harmonie et de sa force à nos meilleures aspirations. Un Gæthe, pour donner à ses pensées un ordre harmonieux, modelait ses regards sur l'eurythmie des plus belles statues grecques. De même la musique de Mozart fait surgir dans nos cœurs une clarté qui les purifie et les élève.*

*De nos jours, bien des choses médiocres, banales ou laides sollicitent l'attention. Sans doute il en fut toujours ainsi. Mais on peut imaginer que des esprits formés avec plus de soin que les nôtres et favorisés par une existence moins inquiète, par une culture moins dispersée, moins chaotique, eurent plus de facilité à mettre un heureux choix dans ce qu'ils admiraient. Ils avaient ainsi une connaissance plus profonde et tiraient plus de bénéfice des œuvres accomplies et riches de sens. Une telle hygiène intellectuelle et morale nous est rarement accordée, depuis 1914, par les circonstances qui nous dominent tous. Chacun de nous, happé par une vie trépidante, inquieté par une instabilité sociale où notre civilisation est menacée de périr, étourdi par la*

(1) Voir *Dialogue après un duo*, dans notre volume *Chez les musiciens* (3<sup>e</sup> série) ; voir aussi nos volumes récents : *le Mystère musical, la Musique et la vie...*

*folie du mouvement et souvent par la fièvre de la spéculation, risque de ne plus regarder vers les sommets sacrés où l'esprit se pénètre des lumières les plus pures. Pour atteindre à ces sommets, il faut d'abord le désirer, et il faut s'en rendre digne. Comment le ferait-on, bien souvent, si personne ne venait nous dire :*

— « *Arrêtez-vous et regardez... Détachez votre attention de ce qui la disperse et l'affaiblit. Rendez vos cœurs plus attentifs à ce qui le mérite davantage; laissez dormir vos appétits bas ou médiocres, et relevez vos regards vers les sommets... Si vous les voyez enfin, marchez vers eux avec confiance. Les routes pour y parvenir sont accueillantes; plus on s'y engage, plus on y découvre une bienfaisante beauté... Marchez encore; et votre cœur, sur l'un de ces radieux sommets, se remplira de la lumière de Mozart. »*

*Voilà dans quel esprit nous avons écrit le présent volume. Nous le publions dans l'espoir qu'il soit un guide pratique, efficace, et qu'il conduise le lecteur de bonne volonté vers Mozart.*



# MOZART

---

## I

### PREMIÈRE INITIATION

AVANT d'étudier la vie et l'œuvre de Mozart, avant de méditer sur les points essentiels, il semble utile de se faire une première idée de ce qu'il fut vraiment. Il faut donc essayer, tout d'abord, de se mettre en présence de lui-même.

Pour l'évoquer fidèlement, les documents certains ne manquent pas. On peut reconstituer une série d'images exactes, nuancées, datées, où les détails précis et abondants donneront l'impression de la vie. De telles images dissiperont plus d'une prévention, et nous révéleront l'in vraisemblance de plus d'une tenace légende; elles nous donneront le désir de connaître mieux un tel maître, jusqu'à découvrir ensuite, par approches successives, la

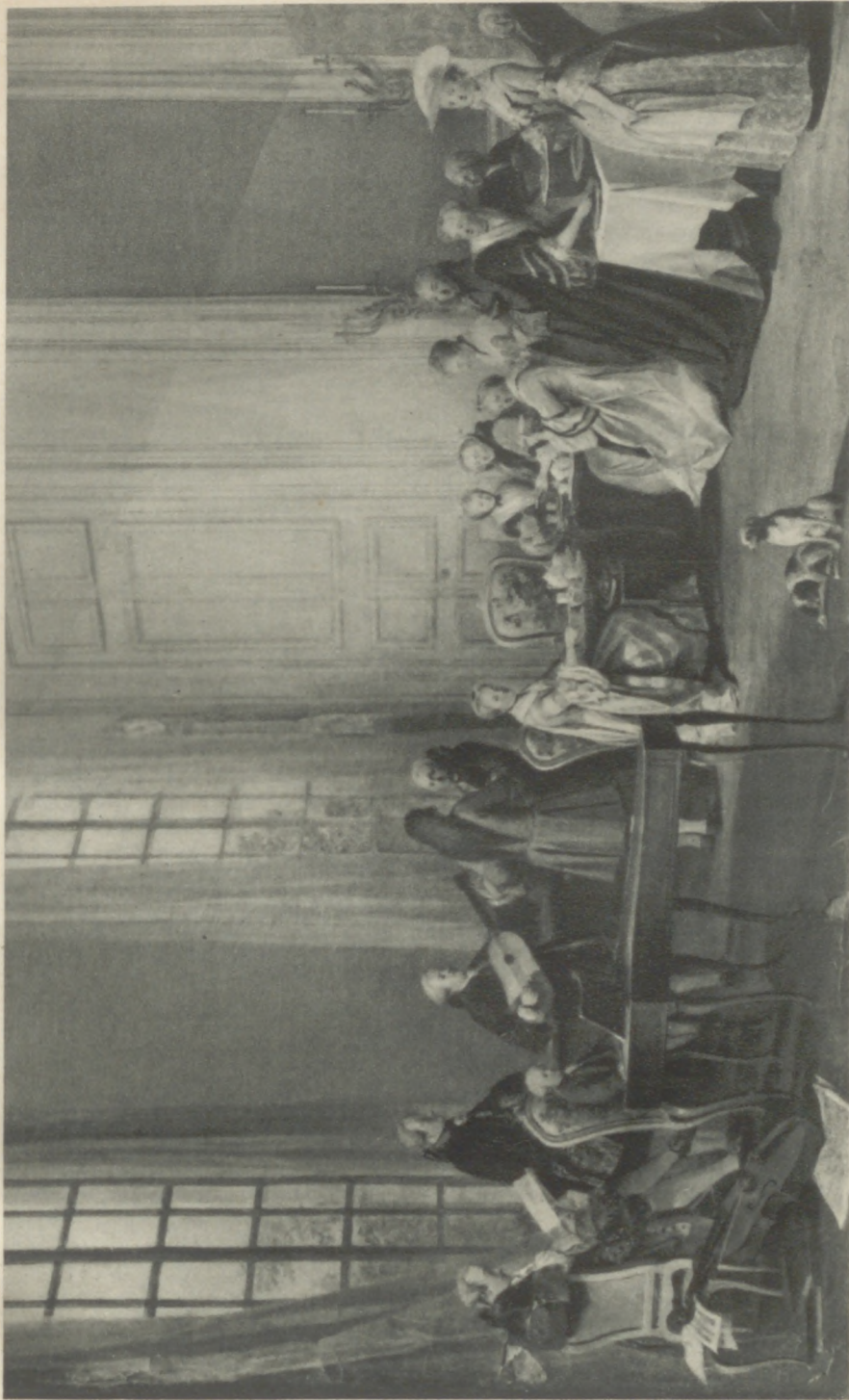
formation et les caractéristiques de son génie. Elles serviront ainsi de *première initiation*.

\*  
\* \*

Au musée du Louvre, les visiteurs regardent souvent un de ses portraits. Dans la salle Daru, la peinture française du dix-huitième siècle fait sourire sa féerie enrubannée, et l'on s'arrête volontiers devant une toile fort séduisante, où de grands seigneurs écoutent le tout jeune Mozart.

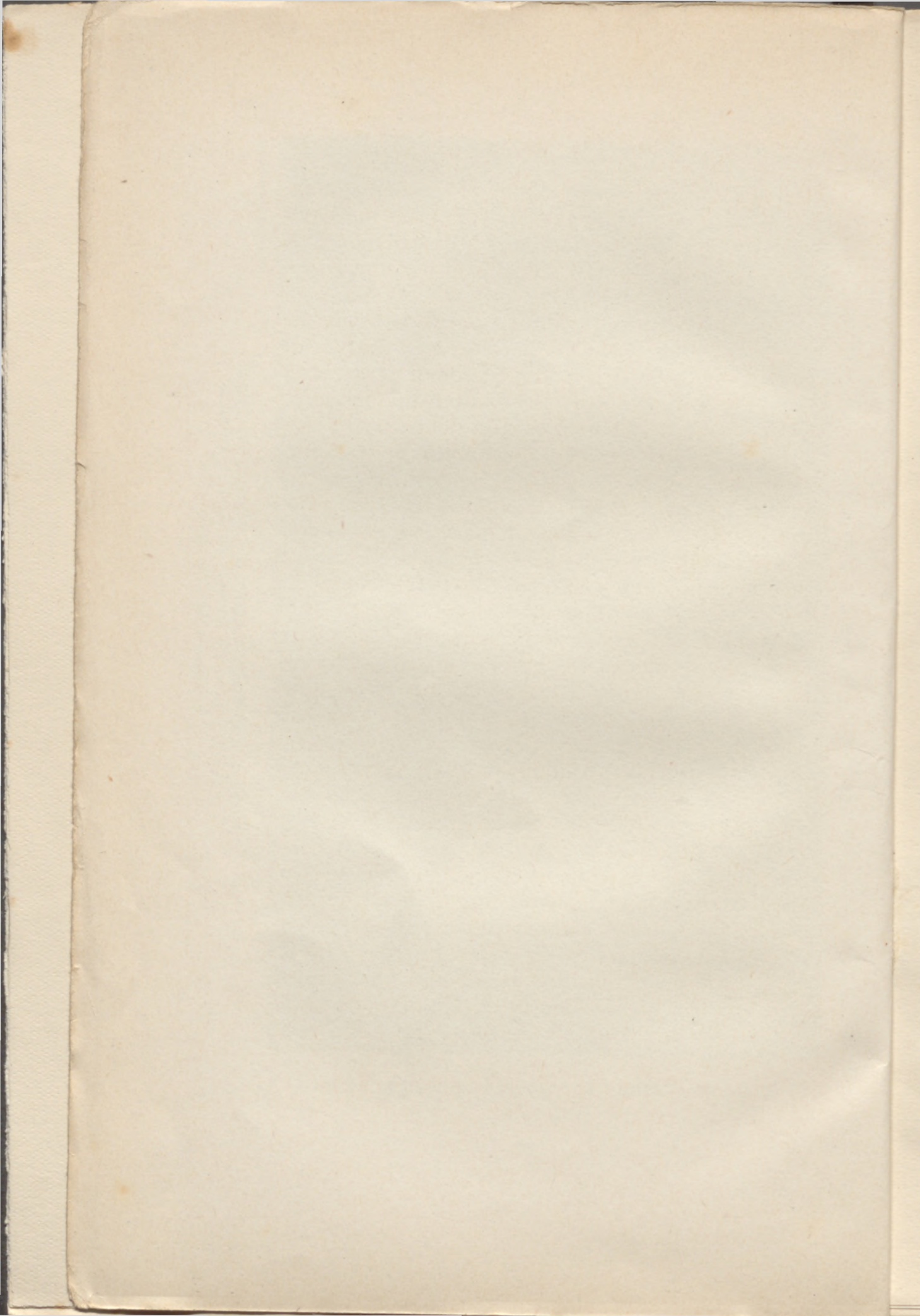
Ce tableau anecdotique fut exposé au Salon de 1777 ; il a pour titre : *le Thé à l'anglaise, chez le prince de Conti*. Je ne décrirai pas les hautes boiserie d'un blanc crémeux ; je ne citerai pas les noms de ces dix-sept personnages, qui s'égrènent de gauche à droite, comme pour une ingénieuse mise en scène. On les connaît tous, d'après une ancienne « réplique », où leurs noms étaient inscrits. Ces élégants sont du bel air, avec leurs habits brodés, couleur ponceau ou bleu céleste, puce, chamois ou cramoisi. Le peintre de genre, Ollivier, a tiré leurs bas blancs avec une correction irréprochable ; mais il a représenté leurs visages d'une façon incertaine. Quant aux dames, assises devant de petites tables, elles font valoir de longues et amples robes d'étoffes brochées, où l'on s'étonne de voir encore le pli Watteau, qui date de la Régence.

Or, entre deux hautes fenêtres à petits carreaux, il y a un grand clavecin. Et un tout petit bonhomme de claveciniste, un enfant, à visage triste, est juché sur une grande chaise. Pour que ses mains soient au-dessus du clavier, on a dû exhausser l'enfant sur des coussins. Hélas, cette poupée au corps malingre et à la tête trop grosse, cet enfant phé-



Cliché Giraudon

THÉ A L'ANGLAISE CHEZ LE PRINCE DE CONTI  
MOZART, AGÉ DE ONZE ANS, AU CLAVECIN  
Tableau d'Ollivier (fragment)



nomène, que l'on montre dans les salons comme une bête curieuse et savante, c'est le futur musicien qui fut la musique même, et qui devait mourir à trente-cinq ans, usé par la misère et par une incessante éclosion de chefs-d'œuvre.

Le tableau du *Thé à l'anglaise* est fort célèbre. Mais quel préjudice n'a-t-il pas porté, depuis un siècle et demi, au Mozart qui compte le plus, c'est-à-dire au grand artiste créateur ! Dans de nombreux esprits, il l'a rapetissé. Il a donné trop d'importance au petit prodige, qui improvise des amusettes au clavecin, et dont s'engouent les salons de Paris et de toutes les capitales. Une aquarelle de Carmontelle, conservée au musée de Chantilly et popularisée par la gravure, a fortifié encore cette légende de l'enfant-phénomène. Cette légende n'est pas fausse ; mais elle ne donne qu'un aspect passager de Mozart, et il ne faut pas que les succès d'un enfant nous cachent les grandes œuvres d'un tel génie, et nous rendent insensibles à leur profondeur d'expression. Car ses grandes œuvres, si parfaites et si novatrices, ne sont pas seulement les prodigieuses réussites d'un musicien consommé, elles sont toutes vivantes des rêves et des émotions d'un cœur qui a souffert, tout en conservant sa douceur, sa tendresse et sa pureté.

Deux tableaux viennent de nous le montrer en soirée d'apparat, et choyé chez les grands. Mais sous ce beau décor, combien de tristesses ! Quand il a six ans, le voilà, déjà, errant à travers tant de pays... Son père, sans argent, bat monnaie avec le petit prodige. En dix années, cet enfant qui grandit mal, nourri de privations, est traîné de ville en ville et montré, comme une curiosité, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en

Italie et en Autriche. Et les tournées de concerts, dans plusieurs de ces pays, se renouvellent, se prolongent, sont fort pénibles. Et plus d'une fois, le pauvre petit est malade.

Dès l'enfance, voilà donc un sévère apprentissage de la vie. Avec son père si clairvoyant et raisonnable ; avec sa sœur plus âgée ; avec ceux qui les accueillent, tantôt serviables et tantôt perfides ; avec les musiciens et gens de théâtre, dont les mœurs sont alors celles d'un roman d'aventures, — quels entretiens, quels contacts, qui révèlent à l'adolescent tout ce qu'on peut attendre des hommes.

Et pourtant il reste bon. A toutes ses épreuves, il oppose, non pas tant de la résignation ni une tension de la volonté, mais une sorte d'insouciance et de détachement sans nulle aigreur. Toute sa vie, il restera gentiment gamin, comme beaucoup de gens de théâtre, autrefois... Dans ses lettres comme dans sa musique, la tristesse se détend, très vite, en une joie bondissante qui s'amuse d'elle-même. L'*adagio* rêveur, l'*andante* mélancolique appellent un *presto* d'*opera buffa*. Mais cet accès de joie, fort souvent, fait place à une allégresse bien différente. Par un privilège merveilleux, voici un sentiment plus calme, plus recueilli, et d'une autre portée ; car voici le sourire de la tendresse ; voici une naturelle douceur, une mansuétude, une inlassable puissance d'amour et de renaissante espérance, qui ressemblent vraiment à une grâce toute céleste. Sans presque le savoir et sans nul orgueil, il garde un reflet de l'allégresse franciscaine. Dans la musique de toute sa vie, s'épanouit une lumière d'aurore, parce qu'il a le cœur d'un enfant : *sicut parvulus*.

Dans son dernier voyage à Paris, en 1778, il est



seul, avec sa mère. Notre dix-huitième siècle, dont le joli décor est souvent transporté au théâtre, ne fut pas tous les jours, ni pour tout le monde, un « Embarquement pour Cythère ». Si nous cherchons le vrai Mozart dans les documents, nous ne trouvons pas une accumulation de galantes aventures, comme s'il s'agissait d'un Chérubin expéditif, ou même d'un futur Don Juan, qui attaque *allegretto e furioso*. Certes, il fut un homme, et il était trop musicien pour ne pas sentir que les femmes, comme le dira Wagner, sont « la musique de la vie ». Mais durant son dernier séjour en France, le cœur de Mozart était occupé par sa tenace passion pour Aloysia Weber. Et d'ailleurs, avant de suivre les fantaisies du désir, il faut avoir de quoi vivre, si l'on ne croit pas que se faire aimer soit un moyen d'existence. Or, à Paris, à vingt-deux ans, il ne sait que devenir. Tout se ferme devant lui. On l'accueillait mieux quand il n'était pas plus haut que son clavecin. Maintenant, bien qu'il ait écrit la moitié de son œuvre, c'est-à-dire quelque trois cents numéros sur six cents, bien qu'il soit à la veille de sa pleine maturité, on ne veut plus de lui. Il était bien plus curieux quand il n'avait que six ans : alors, comme l'écrit l'abbé Galiani, il était vraiment « une bête curieuse ».

Pendant vingt minutes, on le fête dans un salon. Mais combien de temps reste-t-il dans l'antichambre, au froid, dans les courants d'air ? Quand il joue, parfois, il a encore les mains glacées... Qu'importe, on l'écoute si peu... Et puis il revient à son gîte, à pied, à travers les rues obscures ; pour épargner ses pauvres souliers et ses bas de cérémonie, il tâche d'éviter les tas de boue et les flaques d'eau. Il arrive enfin ; mais que trouve-t-il dans

son galetas?... C'est sa mère malade, déjà touchée par la mort. Pas d'argent pour la soigner. Il faudrait une garde. Mais comment la payer? Mozart emprunte sur gages, vend quelques menus bijoux, fait des promesses... La garde reste. Mais dès que sa mère est morte, la garde veut être payée, tout de suite, et menace de prendre l'alliance sur le cadavre... Alors Mozart l'apaise en lui donnant une bague d'améthyste, qu'on a dû lui offrir après quelque concert... Et bientôt, en veillant près de la morte, il écrit à son père. Mais il n'avoue pas encore l'affreuse nouvelle. Doucement, avec des phrases caressantes, et pour amortir d'avance la souffrance, il lui fait part de craintes très graves. Et, pour le mieux tromper, il parle d'autres choses, et même de la mort de Voltaire, qui est la nouvelle du jour, et aussi de concerts, de projets musicaux, — et il a encore la force de sourire.

Quelle bonté, aussi spontanée que le jaillissement de son génie musical... Bien plus, de tels dons se manifestent d'une façon si naturelle, que lui-même ne semble pas avoir tout à fait conscience de ce merveilleux épanouissement. C'est fort heureux : il évita les mirages de l'orgueil. Et, dans son art, il conserva le goût de la recherche et de l'effort.

Jusqu'à ses derniers jours, et malgré les chefs-d'œuvre qu'il avait composés déjà, il garda, avec sa jeunesse intérieure, le désir de perfectionner son talent. Avec simplicité, avec humilité, mais aussi avec une clairvoyance efficace, toute pratique et qui ne se souciait d'aucune idéologie, Mozart s'efforçait, bonnement, d'être un bon musicien. Il voulait connaître toutes les ressources de son art, pour bien faire son métier. Manieur de notes, il cherchait à mettre les notes bien à leur place, pour

qu'elles servissent le mieux à l'expression et à la beauté.

C'est chose superflue que de parler de sa précocité et de sa mémoire musicales. Mais il faut signaler sa facilité d'assimilation. Tout ce qui est musique, tout ce qui peut devenir musical, est immédiatement saisi, happé, assimilé et transfiguré.

« Je puis écrire dans tous les styles, » avoue-t-il avec raison. Et pourtant toute son œuvre, si variée, ramène tous les styles à un seul, qui est le sien. Durant ses années d'apprentissage, combien d'artistes et de maîtres rencontre-t-il, à travers tous pays, et combien d'œuvres entend-il au théâtre, au concert et dans les églises. En un instant, il s'annexe tout ce qu'il trouve à sa convenance. Mais tout ce qu'il doit à des confrères de second plan, et tout ce qu'il réinvente au contact des maîtres les plus illustres, il le pénètre d'un charme et d'une beauté qui lui appartiennent en propre, et il le fait servir à une expression plus rapide, plus souple, plus passionnée. Car sans cesse, toute sa force intérieure s'est tendue vers une seule chose, qui est son idéal : la musique.

« Je suis, avoue-t-il à son père, tout enfoncé dans la musique ;... tout le jour j'en ai l'esprit préoccupé... » Et Mozart, d'habitude assez bref dans ses aveux sur son art, insiste, et redouble les termes :

« J'aime à réfléchir à la musique,... à l'étudier,... à la méditer. »

\* \* \*

Hanté ainsi par la musique, et séparé par elle des menues combinaisons de la vie journalière, Mozart, dans sa lutte pour l'existence, était forcé-

ment un homme vaincu. Et d'avance, dans ses rapports avec les femmes, il était condamné à ne pas mettre les avantages de son côté.

Parce qu'il a donné une vie immortelle à son Chérubin et à son Don Juan, on se figure qu'il eut de l'un et de l'autre. C'est inexact. Bien plus, pour les raisons que nous avons dites, c'est contradictoire à Mozart même, et c'est impossible. Quand Chérubin embrasse la soubrette, et quand il se prête comme une poupée à la comtesse de trente ans, il sait très bien ce qu'il désire. Certes, il chante la romance, mais il n'aspire qu'à déposer sa guitare. Et Don Juan, quand il chante encore une sérénade, après en avoir déjà chanté « mille et trois » rien qu'en Espagne, Don Juan n'aspire qu'à cesser de faire le musicien.

Chez Mozart, tout se transpose, le plus souvent, sur le plan sentimental et poétique. Évidemment, il ne faut pas croire qu'il fut un ange, puisqu'il fut un homme. Parmi les musiciens et les femmes d'opéra, il ne vivait pas dans un cloître. Il subit des entraînements ; mais cela n'eut guère de conséquence dans sa vie si occupée par autre chose : ce ne fut là qu'une fantaisie pendant l'entr'acte.

Au contraire, quand son cœur est intéressé, toujours la musique intervient et parle, puisqu'elle lui remplit le cœur. A vingt ans, lors de son passage à Mannheim, c'est un poétique et tendre émoi pour une toute jeune pianiste. Il sait que dans quelques jours ils seront séparés... N'importe, il s'abandonne à un beau rêve. En pensant à elle, il écrit une sonate. Il la lui donne ; et voici qu'elle la joue à ravir. Ou du moins, l'amoureux est ravi... Quelques jours plus tard, lorsque les deux adolescents comprennent que l'heure de l'adieu s'approche, il lui demande

de jouer encore cette sonate où murmure sa propre tendresse. Il écoute, et il pleure... Idylle charmante, et qui ressemble à l'aurore du bonheur : elle est courte ; elle s'arrête, peut-être, avant la désillusion.

Bientôt après, trop facilement inflammable, il se prit d'une ardente passion pour une chanteuse. Quel désenchantement ! Il écoutait surtout la musique qui chantait en lui-même et que magnifiait encore l'amour naissant : il croyait donc que son Aloysia Weber avait le plus grand talent du monde. Quand il séjourna à Paris, en 1778, son cœur était plein d'elle : il ne rêvait que de l'épouser. La chanteuse, qui courait encore après le succès, et qui pouvait avoir besoin du compositeur, n'avait pas dit non... Pour la revoir, il revient à Munich. Mais dix mois ont passé ; et la chanteuse est devenue à la mode. Elle tourne le dos à Mozart. Aussi bien, pense-t-elle, qu'est-ce que ce maladroit, ce lourdaud, qui n'arrive à rien ! Elle, on l'applaudit, on la courtise, elle a de l'argent... Mais lui, de quoi a-t-il l'air, dans cette livrée rouge d'un musicien de chapelle, et tout petit, avec une grosse tête et de gros yeux?...

Le malheureux Mozart l'aimait tellement qu'il continua de revenir dans la famille des Weber. Trois ans plus tard, il épousa la sœur cadette. Il fut d'ailleurs manœuvré par la belle-mère, qui le logeait en garni, près de sa fille, et qui était une gaillarde femme, une véhémence commère, et qui savait boire. Tout cela se passait dans un milieu de théâtre et de musique. Le beau-père avait peu de florins, mais plusieurs cordes à son arc : ancien intendant, il faisait le violoncelliste à la chapelle, le copiste chez lui, le souffleur au théâtre, et le

marchand de billets un peu partout. Il portait le prénom de Fridolin... Du moins, il eut un neveu, qui sera bientôt le génial auteur des *Freischütz*.

Quant à la fille de Fridolin, — Constance Weber, qui devient Mme Mozart, — c'était l'insignifiance en personne. Ni méchante ni bonne, ni intelligente ni complètement sotte, un peu étourdie et criarde, mais sans qualités ni défauts marquants, elle n'avait même pas une laideur réussie. Malheureuse chez ses parents, sacrifiée, employée à toutes besognes, elle était comme une Cendrillon (mais sans âme), et vraiment aplatie, anéantie par une vie sinistre, entre une mère terrible et un père baroque, ce vieux raté de Fridolin... Mozart en eut pitié. — « C'est une martyre, » écrit-il ; et il fut très doux pour elle.

La jeune femme, fille d'un copiste et sœur d'une chanteuse, était un peu frottée de musique. Elle aimait surtout le style fugué, assurait-elle. Mozart, pour elle, — et pour tâcher de l'intéresser à la musique, à *sa* musique, — écrivit donc d'admirables compositions où il employait le style fugué. Ces œuvres, composées pour sa femme, sont toutes de la première année de leur mariage : mais ensuite, durant dix années, il ne renouvela pas l'expérience. Bien plus, ces œuvres, au nombre de six, sont inachevées toutes les six. Et d'autres, de la même année, et aussi en style fugué, — sans dédicaces, mais probablement pour sa femme, — sont inachevées aussi.

Comment?... Lui, si rapide, en pleine force créatrice, le voici arrêté, coup sur coup, alors même qu'il écrit, c'est-à-dire quand l'œuvre est déjà complètement élaborée dans son cerveau ?

On devine ce qui se passe dans le nouveau ménage ; et les manuscrits l'indiquent avec évi-

dence... Mozart prend le papier : cette musique qu'il entend en lui-même sera pour sa femme. Déjà, au-dessus des portées, il a écrit la dédicace : « A ma chère Constance, » ou une autre fois : « A ma chère épouse... » Soudain, avant d'avoir écrit la musique jusqu'au bout, il n'y tient plus. Impatient de faire entendre à Constance cette composition qui doit bien sonner, il se met au piano-forte, et il joue... Quand il se retourne, il voit sa chère Constance plus muette, plus morne qu'un caillou... Découragé, tombant de son rêve, — lui si sensible, si frémissant, — il écarte ce papier qui lui fait mal : car, sur cette pauvre feuille, il voit son amour blessé, découronné... Et Mozart se remet à d'autres besognes qui pressent. Mais, le lendemain peut-être, il voit que sa « chère épouse » se délecte, quand un beau garçon fait le farceur et lance de « grossières sottises ».

Mozart, dix années durant, continua de l'aimer et de l'envelopper d'une tendresse caressante. Dans cet amour, qui n'était pas aveugle, il y avait de la pitié douloureuse, maternelle, pour une âme disgraciée.

Il mourut bien avant sa femme : il s'était épuisé pour lui donner une existence tranquille. Quand il fut conduit au cimetière, presque seul avec le prêtre et les porteurs, sa femme n'était pas près de lui. Mais ce ne fut pas de sa faute, elle était un peu souffrante, et se retira chez des amis, plus au calme. — Et puis la veuve prit un pensionnaire, devint sa maîtresse, et finit par l'épouser : tout cela n'était pas de sa faute ; elle n'avait pas de quoi vivre. — Le nouveau mari arrangea les papiers de Mozart selon sa guise, il répandit plus d'une calomnie sur son prédécesseur, et publia un livre

perfide. Quant à la veuve, était-ce de sa faute, et comprenait-elle ce qui se préparait sous ses yeux?... Un jour, en faisant le ménage, elle renversa un moulage de plâtre. C'était le masque mortuaire de Mozart, et le seul exemplaire qui existât. Sans chercher à le faire réparer, elle prit le parti qui la dérangeait le moins : elle le jeta aux ordures... Peut-être, sans qu'il y eût de sa faute, trouvait-elle cela bien peu important ; car elle songeait que le cadavre de son ancien mari pourrissait, on ne sait où, parmi beaucoup d'autres cadavres anonymes, alignés dans une longue rangée de la fosse commune. Cette pensée humiliait Constance, dont le nouveau mari était fonctionnaire, décoré de plusieurs ordres... Malgré tout, ce compositeur malchanceux, elle l'avait aimé, autant qu'elle le pouvait. « Il était si bon, » assurait cette femme médiocre. Mais comprenait-elle qu'un cœur merveilleux, plein de tendresse et de poésie, avait battu près du sien?...

\* \* \*

Tels sont quelques faits qui se rapportent au mariage et à la vie amoureuse de Mozart. Vraiment, ils n'ont rien qui fasse penser ni aux coquettes espiègleries d'un Chérubin, ni aux trépidantes victoires d'un Don Juan. Ils affirment non seulement la souffrance d'un cœur plein d'amour, mais encore le pardon, la tendresse souriante qui jaillissent d'un cœur plein d'une mansuétude inépuisable.

Quand on cherche le véritable Mozart, on trouve que sa vie réelle, et plus encore son œuvre, sont supérieures à la légende. Chaque fois qu'on s'approche de lui, on découvre de nouvelles raisons de l'admirer, de l'aimer, et de lui être reconnaissant,



Et même il nous apprend à aimer aussi les autres musiciens. En effet, parce qu'il portait de l'amitié aux artistes sincères, et parce qu'il vénérât ses grands devanciers et ses maîtres immédiats, il nous enseigne à ne pas être exclusifs. Le vrai culte envers Mozart défend d'être injuste envers les maîtres d'autrefois et envers ceux d'aujourd'hui. Mozart, à son époque, savait être « moderne » ; non seulement il s'inspirait de la musique que d'autres élaboraient autour de lui ; mais encore, quand il mettait en scène *les Noces de Figaro*, c'étaient ses contemporains mêmes qu'il transportait sur le plan idéal de l'art.

Parmi les autres maîtres, il nous attire avec une douceur irrésistible. Si le doute et la tristesse nous atteignent, Mozart les dissipe dans son charme. Loin d'être superficielle ou inexpressive, sa musique est la confidente immédiate de son cœur : au théâtre, et dans le domaine qu'on désigne par le mot ambigu de *musique pure*, elle est toute vivante de ses aspirations, de sa tendresse et de ses rêves. Sincère, spontanée et sans cesse méditée en lui-même, elle apparaît avec ce sourire lumineux, cet épanouissement printanier, qui est la forme visible de la mystérieuse, de l'éternelle enfance de son cœur.

Enfin cette musique nous fait aspirer vers une Beauté dont nous avons plus besoin que jamais. Car une telle Beauté, toujours expressive et frémissante de vie, est aussi une révélation de l'équilibre, de la grâce et de la raison. Et Mozart la transfigure dans la lumière de l'amour.

---

## II

### UN SALZBOURGEOIS DÉRACINÉ

#### *Germes natifs et premières influences.*

POUR nous initier à Mozart, rien ne vaut sa musique : elle parle le langage le plus persuasif et le plus riche en suggestions. Mais un tel langage n'est vraiment compris que par des auditeurs déjà initiés. Selon une stricte logique, voilà donc une sorte de « cercle vicieux » : d'un côté, c'est grâce à Mozart que l'on devient mozartien ; — d'un autre côté, si l'on n'est pas mozartien, on reste peu sensible au charme de Mozart.

De telles oppositions verbales sont trop rigides et trop simplistes. La réalité, plus complexe, échappe en partie aux formules trop nettes, trop tranchantes ; elle se laisse plutôt envelopper par des formules souples, qui se complètent et se limitent mutuellement.

Le mot « mozartien » n'a pas de valeur absolue ou abstraite, à la façon de mots comme « triangle, cercle ou racine carrée ». Il y a bien des façons d'être mozartien, et bien des degrés dans la connaissance ou dans l'amour d'un tel maître. Nous avons longtemps fréquenté deux éminents mozartiens : ils avaient donné plus de vingt ans à l'étude passionnée de Mozart et des musiciens qui furent ses contemporains. On ne saurait demander une si technique et si longue initiation à tous les auditeurs qui aiment Mozart.

On commence à être mozartien dès qu'on a vécu dans la familiarité de plusieurs de ses chefs-d'œuvre ; car déjà, si l'on est sensible à la musique, on commence de s'ouvrir à l'esprit ou plutôt à la lumière d'un tel maître. Et déjà l'on aspire à se rapprocher davantage de lui. Il nous attire ; il nous prépare à le mieux entendre : déjà l'on s'adapte plus fidèlement aux suggestions de sa musique. Celle-ci devient un langage de plus en plus évocateur ; elle agit de plus en plus profondément en nous-mêmes, et nous devenons de plus en plus capables de lui répondre par l'écho de notre émotion. Il en va de même en amour : peu à peu, l'être que nous aimons nous pénètre, nous modifie, devient la vie de notre cœur, et nous recrée à son image.

Être mozartien, dès que l'on n'est plus trop novice, c'est avoir acquis un certain état d'esprit, un ensemble d'habitudes intellectuelles et morales, une certaine façon d'être ému par les arts et notamment par la musique ; — c'est aussi aspirer à une forme harmonieuse du bonheur. Voilà donc un état d'âme (ou un état d'être) fort complexe ; mais il semble simple chaque fois qu'on l'éprouve, car il se présente avec la spontanéité d'un mouvement d'amour : alors on s'abandonne à lui, bien plus qu'on ne l'analyse. Il semble simple comme un rayon de lumière : on l'admire, et on laisse au physicien le soin d'en faire l'analyse spectrale.

Un même auditeur, si bon mozartien soit-il, ne se sent pas tous les jours au même point de pénétration mozartienne. Le mot *mozartien* peut donc s'appliquer à des degrés divers, à des états successifs, variables, qui dépendent de l'état momentané de chaque auditeur. Pour faire des progrès dans la connaissance et dans l'amour de Mozart,

rien n'est aussi efficace que de se prêter souvent aux suggestions de sa musique, — ou plutôt de *vivre souvent avec elle*, car elle est vivante, et sa vie peut s'incorporer à la nôtre. Une telle fusion s'accomplit au plus profond de nous-mêmes. Elle opère dans une région obscure mais singulièrement vivace, que les psychologues, faute de mieux, appellent le *subconscient* ou l'*inconscient*. On ne peut nier sa réalité : quiconque est artiste, poète ou musicien, ne la niera certainement pas, car le propre de l'art, de la poésie ou de la musique, est de suggérer des intuitions sur ce fond mystérieux.

Qu'est-ce que Mozart, son charme ou son génie ? Pour un vrai mozartien, la réponse est fort simple ; il suffit de penser à telle ou telle page où cet enchanteur revit à jamais : sa musique, c'est lui. La seule difficulté est non pas de choisir un exemple parmi une œuvre aussi abondante, mais de ne pas citer trop d'exemples parmi les pages où il a mis le plus de lui-même.

Pour les auditeurs qui ne sont pas encore mozartiens mais qui désirent le devenir, on peut, faute de l'intuition immédiate que la musique donne à un initié, proposer des faits ou des idées qui *préparent à comprendre* ce que fut Mozart. Aussi bien, ces faits ou ces idées peuvent compléter et préciser, chez tout mozartien, son intuition purement artistique ; ils peuvent même la contrôler, la corroborer quand elle devine juste, et la retenir lorsqu'elle s'égare : ils peuvent lui apporter des preuves, ou du moins des indications, des analogies, des *correspondances*. Grâce à de tels faits et à de telles idées, ce génie, que l'on sent et que l'on devine à travers son œuvre, on le voit vivre et se développer dans son cadre historique, parmi les choses

et les hommes qui l'entourèrent et qui exercèrent sur lui des influences inévitables.

Ce sont de tels faits et de telles idées que nous voudrions soumettre au lecteur, afin de contribuer à son initiation.

\*  
\* \*  
\*

Quand on étudie la vie et les œuvres de divers hommes, et notamment de ceux qui se distinguèrent dans les arts, les sciences, la politique, l'industrie ou tout autre genre d'activité, il est impossible de ne pas constater que ces hommes naquirent avec des dons plus ou moins grands, plus ou moins actifs ou efficaces, plus ou moins appropriés à tel ou tel travail. La part de l'éducation, celle des acquisitions successives et du développement individuel, celle des circonstances favorables ou contraires peuvent être considérables, il n'en reste pas moins évident qu'un Raphaël ou un Rembrandt étaient doués, de naissance, pour les arts plastiques, — qu'un Pascal avait l'intuition des sciences mathématiques ou expérimentales, — et qu'un Mozart, de par ses dons natifs, était la musique même. Aussi, pour se représenter avec exactitude l'évolution d'un homme éminent, c'est chose naturelle que d'étudier cette question : « Quels furent ses dons natifs ? » De même, si l'on veut évaluer les gains ou les pertes d'un joueur pendant un temps donné, il faut connaître quelle fut son « entrée de jeu ».

Au premier rang de ces dons natifs que reçut Mozart, il faut évidemment placer le don musical : celui-là est le plus important et agit sur tous les autres. Il a une telle force, un tel pouvoir d'attraction et de rayonnement, qu'il crée, sous la vie ordi-

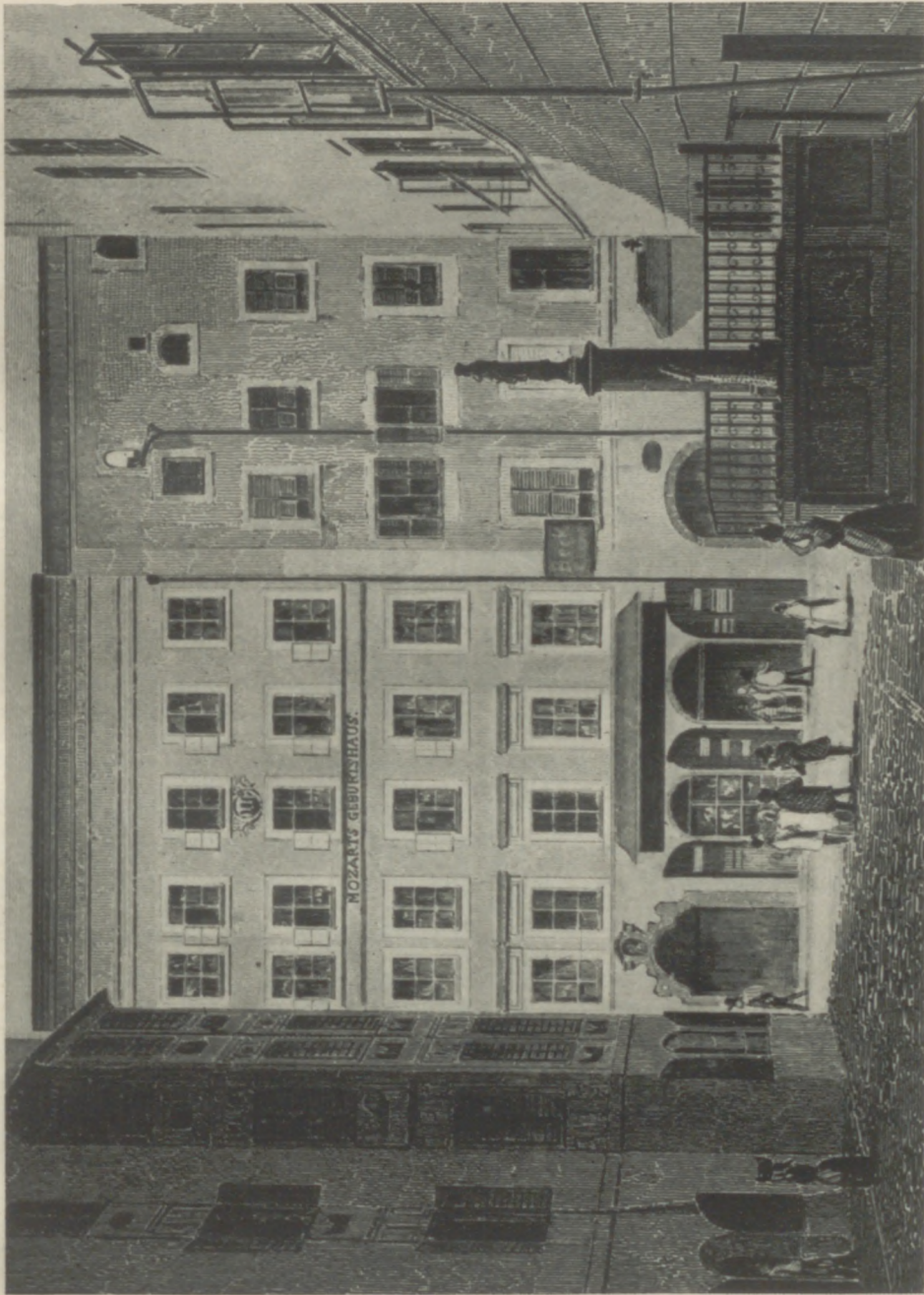
naire de Mozart, comme une seconde vie qui se développe sur un plan parallèle.

Ce don musical, nous l'étudierons surtout dans le chapitre suivant, et nous montrerons ensuite comment il s'est développé jusqu'aux vingt et un ans de Mozart. En effet, tout en reconnaissant la primauté de ce don, il est plus commode (ou plus logique) de parler de lui dans les deux chapitres qui auront pour objet la formation musicale du jeune maître. Ainsi, nous ne séparerons pas l'étude de ce don natif et celle de son développement. Mais ici, nous parlerons d'abord des autres dons, des autres aptitudes que Mozart reçut à sa naissance ou durant ses premières années, et qui se manifestèrent ensuite dans ses œuvres et au cours de sa vie. (1)

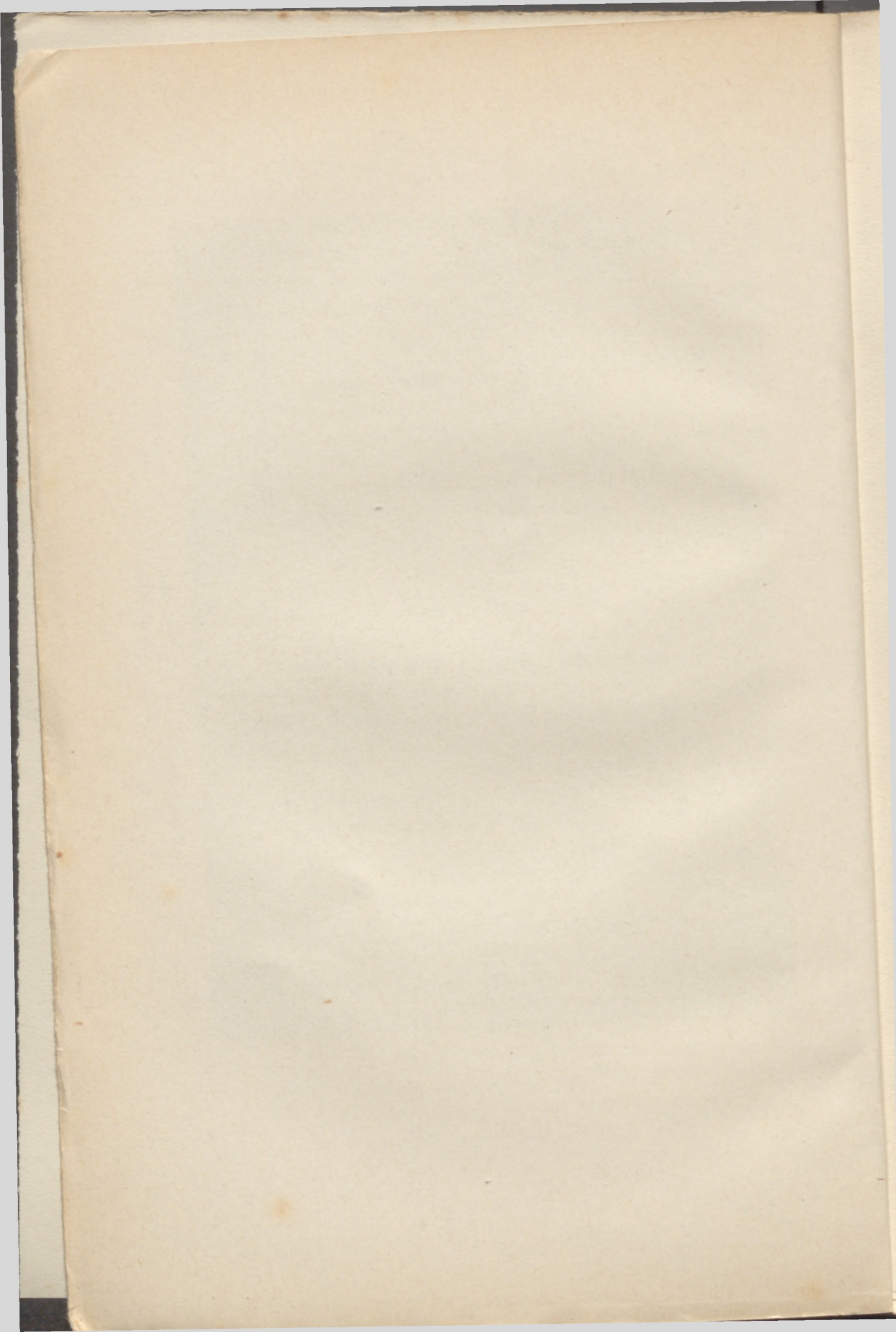
\*  
\* \* \*

Nul homme, nul artiste, ne peut renier ce qu'il doit à son origine, c'est-à-dire au pays et aux ascendants dont il est issu. Avant même d'arriver à la vie personnelle et de se détacher de sa mère, l'enfant qui va venir au jour porte déjà, tandis que son corps se forme sans qu'on le voie, des caractéristiques acquises : elles résultent de ce que sont ses parents immédiats, de ce que furent ses ancêtres plus éloignés, et aussi des habitudes que

(1) Certains lecteurs pourront objecter que nous semblons ici, à la façon des vieux spiritualistes, raisonner sur des *entités*. Nous répondrons que les physiciens semblent parler aussi de la pesanteur ou de l'attraction *comme si* c'étaient des entités : cela n'empêche pas leurs expériences d'être exactes. — En historien, nous aimons à considérer des faits, et des faits aussi précis que possible. Quant aux idées générales et quant aux mots abstraits qui les désignent, nous les utilisons à titre d'étiquettes commodes, sous lesquelles se groupent des faits concrets.



SALZBOURG. — LA MAISON NATALE DE MOZART  
Gravure ancienne





prire ses ascendants au contact de leur pays. Ensuite, à mesure que l'enfant grandit, on constate que les caractéristiques dues à l'hérédité se manifestent. Elles s'affirment le plus facilement lorsque l'enfant vit dans les mêmes conditions et le même pays que ses parents.

Si l'on n'oublie pas de tels faits, on peut prévoir avec quel souci des nuances exactes il faut, à propos de Mozart, parler de sa naissance à Salzbourg. D'une part, il naît *Salzbourgeois*, et sa mère est issue probablement d'une lignée salzbourgeoise ; mais les ascendants paternels de Mozart sont d'Augsbourg ; et, lorsque naît notre Wolfgang, son père est fixé à Salzbourg depuis une vingtaine d'années seulement : donc, si l'on considère les deux ascendances, Mozart n'est pas pleinement salzbourgeois. — D'autre part, dès qu'il a six ans et jusqu'à vingt-deux ans, il fait de longs et nombreux voyages en terres étrangères : il est un *déraciné*.

Constater ce déracinement, ce n'est pas insinuer que Mozart perd constamment tout contact avec sa patrie salzbourgeoise, et qu'il lui doit peu de chose. Outre son origine et ce que lui donne l'hérédité, c'est à Salzbourg qu'il s'ouvre, prodigieusement précoce, à la musique ; ensuite, adolescent, il y revient mûrir, durant de longs séjours (coupés toutefois par de nouveaux voyages), les acquisitions hâtives qu'il a faites à l'étranger.

Mais Salzbourg ne lui suffit pas : c'est un milieu trop médiocre, trop mesquin. La musique qu'on y entend, les ressources du théâtre ou de la chapelle épiscopale, ces instrumentistes à gages, ces chantres domestiqués, en livrée, grossiers et souvent ivrognes, — tout cela lui est antipathique. Et quel public, quels amateurs trouve-t-il?... Dès

qu'il a seize ans (et sans nul doute bien avant), il s'en aperçoit ; il voudrait, en hâte, fuir Salzbourg et se fixer autre part, dans une grande ville, dans une capitale. En voyage, à Vienne, ou à Munich, ou à Paris, son idée constante, obsédante, c'est de se faire agréer par un souverain ou un personnage considérable, comme le font tant d'autres artistes allemands ou italiens : il voudrait trouver une situation stable, mais dans un grand centre. A Salzbourg, tout lui semble étriqué, vieillot, provincial. La morgue de ces petits nobles d'une petite ville, quelle chose blessante ! Et ces manières pataudes et familières, guindées ou débraillées, et ce patois qui sent la populace !... Il les déteste. Il écrit même à son père, fonctionnaire salzbourgeois et d'esprit routinier :

— « Je vous jure sur mon honneur que je ne puis souffrir Salzbourg ni ses habitants (je parle des natifs de Salzbourg) (1)... Leur langage, leur manière de vivre me sont absolument insupportables. »

Dans cette lettre, Mozart est irrité, impatient de rompre et de se libérer : sa colère éclate. Il a vingt-deux ans, et il lui faudra encore deux années de luttes pour conquérir son indépendance complète. Mais avant cet éclat, pouvait-il penser autrement ? Dès qu'il a vu, enfant encore, telle capitale comme Vienne et entendu l'orchestre du théâtre impérial ; — dès qu'il a pris contact avec un fils de Sébastien Bach, ce Chrétien Bach de Londres, brillant auteur d'opéras applaudis, qui écrit une musique si « galante », si passionnée, et d'avance presque « mozartienne » ; — dès qu'il a

(1) Cette réserve est à l'adresse de son père, né à Augsbourg.

vu, adolescent, la rutilante splendeur des carnivals italiens, entendu des chanteuses admirables et célèbres dans toute l'Europe, regardé des opéras montés avec faste et dont les représentations sont suivies parfois de bals illuminés ; — dès qu'il a contemplé le Capitole, Saint-Pierre de Rome, Venise avec ses palais qui se mirent dans les canaux silencieux, l'immense baie de Naples et le Vésuve en flammes ; — dès qu'il a reçu des leçons de cet admirable Père Martini, grand théoricien, esprit large, homme simple et cœur excellent ; — dès qu'il a vu la Cour de France, ce Paris si aimable, si vivant, si libre, si riche en ressources, et aussi les splendeurs de Versailles, la solennité des messes en musique, le luxe des représentations et les brillantes exécutions des concerts, — vraiment, Salzbourg, c'est bien petit... Pour son génie musical, quel étouffoir !

De nos jours, d'innombrables touristes, drainés par la publicité des agences de voyages, vont faire un pèlerinage à Salzbourg devant le berceau de Mozart. Cela vaut beaucoup mieux que d'aller dans un casino pour entendre des orchestres nègres et perdre son argent à la roulette. Au retour, ils font des récits merveilleux, où ils nous disent leurs émotions : ils nous apprennent ainsi la délicatesse de leur esprit et la bonté de leur cœur ; si bien qu'ils sont très contents d'eux, et même de Mozart. Gagnés par un tel enthousiasme, certains littérateurs prennent des accents lyriques, et transfigurent Salzbourg en une cité paradisiaque. Ils imaginent qu'autour de l'enfant-prodige tout était prodigieux, merveilleux, idyllique et divin. Ce n'était que chants, lumière, poésie, piété attendrissante, gazouillis d'oiseaux, frémissements de cloches

et suaves appels d'un au-delà enchanteur. Sérénades dans la Résidence du Prince-Archevêque et dîners en musique; opéras, concerts ou « académies » dans la Salle des Chevaliers; musiques à l'Université; musiques dans les brasseries et les caves à vin, à *l'Éléphant noir* ou à *l'Étoile d'Or*; musiques dans la « Caffeterie » de la place du Marché; et surtout musiques dans les vingt-cinq églises, soit de la vieille ville, soit d'au delà du pont; car chaque église, assure-t-on, avait une « maîtrise » parfaite; et l'on cite, sans avoir pu entendre les chantres d'autrefois, les Bénédictins de Saint-Pierre, les Cordeliers de Notre-Dame, les Théatins de Saint-Gaétan, et aussi, merveille suprême, l'énorme maîtrise de la cathédrale, avec son orchestre, sa fanfare et ses castrats.

Mozart, qui avait entendu les musiciens salzbourgeois, et qui connaissait leur ivrognerie ou leurs bamboches, aspirait à vivre loin d'eux et à ne plus les entendre. Dans telle ou telle lettre, écrite sur un coup de mauvaise humeur, il les juge avec une sévérité évidemment excessive. Le certain, c'est qu'à Salzbourg, au dix-huitième siècle comme aujourd'hui encore dans maintes villes d'outre-Rhin, on faisait beaucoup de musique, c'est-à-dire trop de musique pour que la bonne ne fût pas submergée par la médiocre ou la mauvaise. Malgré cette consommation intempérante et ce gavage ininterrompu qu'il ne faut pas confondre avec l'amour de la musique ni avec le goût (lequel consiste à faire un choix), il y avait alors à Salzbourg de bons maîtres de chapelle, tels qu'un Eberlin ou un Adlgasser; il y avait même un musicien de génie, Michel Haydn, dont nous parlerons bientôt. Et le jeune Wolfgang aura la chance d'être leur disciple.

Il faut donc faire la part de l'exagération, si évidente dans plus d'une lettre. Plume en main, fatigué, excédé par son travail qui le harcèle sans trêve, Mozart en dit trop : il se laisse entraîner. Nerveux, après avoir écrit tant de musique « que les doigts lui font mal » (et il l'avoue souvent) ; agacé par quelque affaire qui ne s'arrange pas, quand il est (comme toujours) à court d'argent, il griffonne sa lettre par fougade, et dépasse le point juste. Certes, il eut souvent à souffrir de Salzbourg, des Salzbourgeois, et surtout du Prince-Archevêque Colloredo, ce « muphti crétin, écrit Mozart, et qui me traite de crétin ».

Néanmoins, Salzbourg exerça, sur l'enfant et sur l'apprenti-musicien, plus d'une heureuse influence.

\*  
\* \*

Si l'on se soucie de voir les choses telles qu'elles furent et sans les embellir à la façon d'un attendrissant chromo, Salzbourg était réellement une ville où la musique ne chômaît guère. Dès sa naissance, Mozart y est entouré d'une atmosphère saturée de musique. Il respire dans la musique. Dès son berceau (et ces mots doivent être pris à la lettre, tant sa précocité fut hâtive), — chez son père, maître de chapelle et professeur, ses oreilles et tout son être s'imprègnent de musique. L'enfant ne parle pas encore, il ne commence pas encore à penser, que déjà toutes ses sensations, et même son sommeil et ses rêves, sont pénétrés de musique. Sa vie instinctive de nouveau-né, son cerveau malléable, sa mémoire qui ne dépasse pas les objets familiers, baignent constamment dans un afflux musical. Bientôt, dès que l'enfant sera promené

dans la ville, dès qu'il y fera ses premiers pas encore incertains, sur les places, dans les églises, dans les chapelles des couvents, devant le palais de la Résidence ou devant les estaminets, chaque jour, il entendra de la musique.

Et voici une seconde influence, bienfaisante également, exercée sur lui par Salzbourg. Ce qu'il voit dans la ville, ce qui frappe son esprit et s'y insinue, c'est surtout de la gaieté, du contentement, de la joie. Est-ce à dire que tout le monde était toujours heureux à Salzbourg, et que la tristesse, les difficultés ou les épreuves de la vie, les médisances et les jalousies d'une petite ville, — sans oublier la maladie et la mort, — y étaient miraculeusement supprimées?... Ne faisons pas de Salzbourg un Eldorado de chimérique félicité. La maison même de l'enfant était souvent morose, voilée de tristesse et de soucis. Sa mère, croit-on, était d'humeur enjouée et de bon caractère. Mais c'est là une supposition un peu inconsistante. Même si on l'admet, cette mère qui avait perdu cinq enfants sur sept, pouvait-elle être restée si gaie? La maison était pauvre, et le père n'était pas un compagnon bien agréable. Ce Léopold Mozart, on peut le croire aigri, soupçonneux, jaloux des autres. En tout cas, ambitieux, songeant beaucoup (et forcément) à l'argent; autoritaire, sans expansion, sans détente, professoral, doctoral, guindé. Brave homme, honnête homme, mais un esprit sec; — avec les rancœurs d'un artiste sans le sou et à demi raté.

Quant au jeune Mozart, tout pénétré de musique, il est déjà séparé par elle de l'immédiat contact des hommes et des choses. Il ne les voit qu'à travers un mirage sonore. Il vit dans un monde intérieur qui se forme en lui et absorbe toutes ses forces. Si

quelque chose l'en distrait, il est prêt à surtout accueillir ce qui s'apparente à sa nature propre. Or, de même qu'il est né avec le génie musical, de même il a reçu de naissance un caractère enjoué, volage, fantaisiste ; son imagination, sa sensibilité d'artiste et sa poésie intérieure, voilà qui lui donne une perpétuelle, une active et féconde inconstance ; « il est chose légère et vole à tout sujet ; » il porte une âme heureuse, peut-être insouciant, mais qui secrète de la joie. Il aura ses épreuves, ses chagrins. Quant à ses rêves, entraînés par la musique, ils aspireront trop haut pour que la vie ne les déçoive pas ; il connaîtra la mélancolie d'un isolé, les tristesses d'un artiste dédaigné du public malgré un génie évident ; et ses dernières années seront une lutte sans trêve, désespérée, contre la misère et la faim... Qu'importe?... Il est, il restera une âme qui oublie sa peine, pour chanter l'allégresse et l'amour, — une âme confiante, ailée, faite pour l'azur : parfois, elle palpète dans l'ombre des heures douloureuses ; mais toujours elle s'en évade, car toujours elle vole du côté de la lumière.

Une telle aspiration si habituelle, si invincible, fut sans doute fortifiée par l'insouciance et la grosse gaieté que le jeune Mozart respirait à Salzbourg. Là-bas, le peuple est volontiers bon enfant et goguenard. Il s'amuse d'un rien, il rit, et son rire est sonore. Cette gaillardise, certes, manque souvent de finesse ou de distinction, mais ne faisons pas les délicats ou les renchérés : le sel d'Aristophane, évidemment « attique », est parfois mêlé à du gros sel de basse cuisine. Le peuple de Salzbourg n'a donc pas plus de distinction que celui d'Athènes, et la bouffonnerie plantureuse, la grossièreté même, ne lui semblent pas sans agrément.

A ce propos, il semble difficile de ne pas rappeler que les comédiens chargés, sur les théâtres allemands, de rôles grotesques ou caricaturaux, étaient assez souvent originaires du sud de la Bavière, du Tyrol, de Salzbourg ou des terres avoisinantes. Le célèbre *Hanswurst*, c'est-à-dire *Jean Saucisse*, héros farceur ou gnome plaisantin, semblait beaucoup plus drôle quand il était représenté par quelque drille parlant en patois salzbourgeois. Dans ce dialecte, ses goguenardises pataudes et grivoises devenaient plus réjouissantes, plus savoureuses, plus salées. Or, malgré tout notre respect et notre tendresse pour Mozart, reconnaissons qu'il y a chez lui quelque chose de *Hanswurst*, c'est-à-dire de ce populaire *Jean Saucisse*. Par exemple, il écrit de Milan à sa mère et à sa sœur :

— « Quand on parle du cochon, vite le voici qui arrive... Je baise la main de maman, j'envoie à ma sœur un bécot, gros comme un grain de petite vérole ; et je reste le même... qui donc?... le même farceur ; — Wolfgang en Allemagne, Amadeo en Italie, de Mozartini. »

Dans d'autres lettres, il improvise des vers grotesques, ou bien il change la place des mots pour faire des phrases cocasses, ou bien il mélange plusieurs langages, l'italien, l'allemand et le latin, afin d'obtenir un *pasticcio* macaronique. Il s'amuse, il est jeune et l'on ne peut blâmer cette brusque détente, au milieu de tant de travaux hâtifs. Mais cette joie prend un accent nettement salzbourgeois et apparenté à l'inévitable *Jean Saucisse*. (1)

(1) En l'honneur de l'esprit salzbourgeois, certains érudits ne dédaignent pas le calembour. En allemand, *salz* veut dire *sel* ; les mines de sel, qui sont à proximité de Salzbourg, ont sans doute motivé le nom de cette ville. Des érudits écrivent donc, avec



Un tel penchant à la plaisanterie bouffe, Mozart le gardera jusqu'à ses dernières années. La gaieté facile, jaillissante, grosse (ou grossière), la bonne humeur salzbourgeoise aidera peut-être, et préservera contre les accablantes tristesses de la vie, sa faculté d'oubli, de détachement, et sa divine enfance du cœur. Une telle allégresse, si spontanée, si instinctive, se retrouve dans presque toutes ses œuvres. Mais, sur le plan de l'art, elle se dépouille de sa pesante gangue salzbourgeoise. Elle se libère du limon qui pouvait alourdir ses pieds, et elle ouvre son aile vers un ciel lumineux. Jusque dans les pages bouffes de son théâtre, l'expression de la joie même populaire prend un reflet de distinction et d'esprit : le rire, par moments, s'affine en sourire. Ainsi la gaieté, même familière, devient l'une des grâces de sa musique. Elle animera non seulement les pages comiques de ses opéras buffas, mais encore maints finales de ses compositions instrumentales. Bien plus, jusque dans ses poétiques andantes, elle subsistera parfois, à demi voilée, presque silencieuse mais présente, et donnera aux pénombres de la mélancolie un arrière-fond de lueurs blondissantes, une échappée sur des horizons baignés d'une clarté vaporeuse. Ainsi, le génie de Mozart, transfigurant la lourde jovialité de sa terre natale, pourra faire apparaître, à travers les suggestions de la musique, la grâce et la lumière d'un sourire surnaturel.

\*  
\* \* \*

Pour l'apprenti-musicien qui aspire à se développer, voici encore un avantage qu'il doit à Salz-

trop de sérieux : « Si la musique de Mozart a beaucoup d'esprit, c'est qu'il y a, près de Salzbourg, des mines de sel. »

bourg : elle lui donne une âme malléable, souple, capable d'enrichissement et de progrès.

Un tel don, Mozart le reçut, selon toute apparence, par l'intermédiaire de la musique. Tout son être fut entraîné, semble-t-il bien, par le développement de son génie musical. Son esprit, peu agissant par lui-même et peu cultivé, se forma sous l'ascendant et sous l'influx de son génie musical.

A Salzbourg, à mi-chemin entre l'Italie et l'Allemagne du Nord, le futur musicien naissait entre le *bel canto* des maîtres italiens et le sévère contrepoint de Leipzig : il saura faire une merveilleuse fusion de ces deux éléments. D'autre part, Salzbourg, peu éloignée de Vienne, reçoit un reflet de cette attirante capitale. Et Vienne, grande ville aimable, confluent d'influences multiples et toute pénétrée alors d'esprit français, s'éprend de deux formes musicales, presque apparentées et qui donnent à peu près le même plaisir : notre opéra-comique et le *singspiel* viennois. Cette ville, où se respire le bonheur, ne sera pas sans développer chez le jeune maître une séduisante élégance, une fantaisie enjouée, une caressante douceur, et aussi une mondaine, une féminine facilité d'adaptation qu'il avait reçue de naissance : peu de génies créateurs furent plus spontanément réceptifs, plus prompts à s'assimiler les germes les plus divers, quitte à leur communiquer une vie nouvelle, un agrément et une beauté qui viennent de lui-même. (1)

Jusque dans sa maturité, Mozart resta musicien avant tout, et ne fut jamais un « penseur ». Néan-

(1) Sur Vienne, confluent musical, voir, dans notre volume, le *Mystère musical*, le chapitre sur *Schubert, musicien viennois*.

moins il serait inexact de supprimer toute communication entre lui et les idées ou du moins les sentiments et les aspirations de son époque. Dès sa première jeunesse, et à l'exemple du sage et sentencieux Léopold Mozart, le petit Wolfgang conçut toujours la musique comme un art *expressif*. Son père, moins artiste que professoral et homme à système, allait jusqu'à prétendre que la musique peut évoquer les choses ou les idées avec une certaine précision. Le fils, plus musicien et plus poète, laissera la musique dans son vrai domaine. Il comprendra qu'elle peut évoquer les sentiments ou les suggérer, mais avec une imprécision qui fait sa puissance et son charme. Jamais il n'estimera qu'elle puisse être uniquement formelle, ou vide d'expression sentimentale : une émotion, un état d'âme, une aspiration ou un rêve, voilà, pour lui, le germe de toute composition et le vivant élément qui l'anime. On doit donc chercher comment son « âme » se forma sous l'ascendant de la musique et ce qu'elle fut.

Ses caractéristiques, c'est d'être complexe et instable, tout en restant harmonieuse. D'elle-même (et ceci est son fond), elle a de la tendresse et de la pureté ; elle porte une allégresse merveilleuse, inaltérable ou toujours renaissante. C'est là l'effet d'une grâce native, et qui ne l'abandonna jamais. Toute sa vie durant, si nous croyons les suggestions de sa musique, ce maître est toujours une sorte d'enfant divin : il reste *sicut parvulus*, ainsi que le dit l'Évangile, et porte dans son cœur une lumière déjà céleste.

Mais autour de lui, dans la vie quotidienne et banale, il respire forcément des éléments humains. Il vit, par conséquent il est de son siècle, ou plutôt

de sa génération. Né au milieu du dix-huitième siècle, il mourra, jeune encore, à la veille de notre 93. Il vit donc à la fois dans la fièvre, dans l'aveugle tourbillon de plaisir, dans l'inconcevable insouciance, qui précèdent la Révolution. N'oublions pas que dans toute l'Europe qui compte alors, c'est-à-dire dans les cinq ou six pays policés du centre de l'Europe, la haute société vraiment « internationale », parmi laquelle se débat forcément un musicien de Cour, subit l'ascendant de Paris et de Versailles. Le roi de cette Europe mondaine, c'est l'esprit français, incarné alors par Voltaire. Si bien que la Révolution française, avec sa conséquence naturelle qui fut Napoléon, devient une révolution européenne, ainsi que le prouve, au lendemain de Waterloo, la Sainte-Alliance de toutes les monarchies. Or c'est parmi la crise latente, précédant cet immense bouleversement social, que s'écoule la brève existence de Mozart. Sa vie mercenaire, misérable, mais transfigurée par un génie plein d'amour, a pour cadre l'agonie enrubbannée d'un monde qui se meurt, et qui ne le sait pas.

Dans ce provincial et morne Salzbourg, on ne pense guère qu'aux minuscules intrigues, aux papotages de la petite ville, et l'on s'amuse d'un rien. Que sait-on des idées nouvelles, qui courent déjà le monde et le travaillent ? On pense au Prince-Archevêque, Électeur du Saint-Empire Romain, et qui règne sur la principauté. C'est lui, avec sa Cour, ses domestiques et ses fournisseurs, c'est lui qui « fait vivre » Salzbourg. L'argent qui circule vient surtout de lui et de ceux qu'il entretient. Le but de toute activité (si l'on en a) c'est d'obtenir une place, un brevet rémunérateur : attaché à la

maison du Prince-Archevêque, chambellan, secrétaire des commandements, valet de chambre, fournisseur en titre, menuisier de la Cour, cordonnier de la Cour, ou musicien de la Cour... Il y a bien quelques petits nobles sans grand argent, et quelques bourgeois enrichis. Comptent-ils beaucoup, pour la famille Mozart? Le propriétaire de leur maison est un épicier qui a pignon sur rue : brave homme, il leur prêtera de l'argent ; après quoi, il ne peut plus rien faire pour eux... Mais un musicien doit espérer quelque aubaine des couvents et des églises. Le clergé possède une partie de la ville ; il bénéficie de fondations inaliénables ; il a des fermes, des revenus, des prébendes ; il entretient des maîtrises, des écoles de chantres ou psaltes, des organistes et des instrumentistes divers ; il a besoin de musique pour ses offices, et il dispose d'un casuel lucratif, car le pays est profondément catholique, et chaque Salzbourgeois passe par l'église pour recevoir les sacrements : baptême, communion, mariage, et pour mourir.

Dans la maison de Léopold Mozart, musicien de Cour et organiste à la cathédrale, on bénéficie de cet ordre social. Il leur garantit une existence médiocre, subalterne, mais à peu près tranquille et assurée. Revenu de bien des rêves, Léopold s'en contente. Quand il voyage avec ses enfants, à Paris, à Vienne, à Londres, ou à Milan, il retrouve un ordre social à peu près semblable. Ce qu'il voit, c'est d'autres princes, d'autres souverains laïques ou d'autres dignitaires de l'Église, qui entretiennent d'autres musiciens. Ces autres cours sont plus riches, ces autres maîtrises sont plus nombreuses ou ces autres théâtres sont plus fastueux ; mais partout, l'argent dont vivent les musiciens leur

est fourni par des princes ou des évêques. Et le méthodique Léopold, en fidèle sujet de l'ancien régime, ne pense guère qu'il puisse en être autrement.

Mozart, à vingt et un ans, s'évadera de Salzbourg, secouant le joug du Prince-Archevêque. Est-ce là une révolte contre l'ordre social, un sursaut libertaire? On se tromperait lourdement si on l'interprétait ainsi. En effet, Mozart n'a qu'à demi rompu. Même après son émancipateur séjour à Paris, il revient à Salzbourg comme musicien de l'archevêque.

Ce retour n'est qu'un pis-aller, subi avec répugnance. Ce que cherche Mozart, c'est un autre maître, qui assure sa vie, et lui laisse le plus possible d'indépendance. Ainsi, il ne se dégage pas complètement des habitudes de l'ancien régime, comme le fera un Beethoven, qui arrive à la maturité plus de dix ans après notre 89. Socialement, par sa place et son attitude parmi ses contemporains, Mozart est encore un artiste de l'ancien régime; il est moins asservi, moins attaché à un rang déterminé mais subalterne, moins fixé à sa fonction et à sa « classe », qu'un Bach ou un Joseph Haydn; — il est déjà plus libre et aussi plus déclassé, plus exposé aux hasards et aux malchances; — mais il ne l'est pas encore autant que le sera l'artiste au dix-neuvième siècle. A cet égard comme à tant d'autres, il se trouve dans une situation ambiguë, incertaine, instable. Cette incertitude dans l'organisation matérielle de son existence fera son malheur, l'usera, l'épuisera, le tuera... Mais, pour sa production d'artiste, quel stimulant fécond; et pour l'enrichissement de son génie, quelle heureuse nécessité de rester souple, réceptif, ouvert,

assimilateur, et de s'annexer l'esprit musical de plusieurs pays.

Toutefois, ni Salzbourg, ni l'Italie, ni Berlin, ni Paris, ne peuvent retenir et capter ce créateur à la fois déclassé et hors classe. Vienne, vaste « confluents musical », ne le comprend et ne l'adopte qu'à demi, pendant deux ou trois saisons, un peu avant 1785 ; et puis Vienne, séduite par les musiciens italiens, le délaisse. Car Mozart dépasse les modes de chaque capitale. Il est de son temps, mais il anticipe sur l'avenir ; il s'évade des frontières : il est déjà moderne et européen.

\* \* \*

Tels sont les principaux germes que Mozart, à la fois *Salzbourgeois et déraciné*, reçut soit de sa naissance, soit des influences qu'il subit adolescent. Ces germes existent déjà et travaillent en lui ; ils manifesteront leur action extérieure au cours des années et sous le coup des événements successifs. Cachés encore chez l'enfant ou l'adolescent, ils se développent, en recevant l'influx de ce qui est le plus vivant en lui-même. Cet élément si actif, si prodigieux, si précocement organisateur, c'est le génie musical de Mozart.

Nous allons, dans le chapitre suivant, étudier ce que fut un tel génie et comment il s'est formé.

---

### III

#### LE GÉNIE MUSICAL ET SA FORMATION

(1756 à 1777)

A vingt et un ans, Mozart, volontairement, rompt avec Salzbourg. Il part chercher fortune ailleurs. Cet acte d'indépendance (septembre 1777), ce geste décisif, longtemps prémédité, par lequel un homme jeune affirme qu'il veut être son maître désormais, voilà bien qui marque la fin de son adolescence. Par ailleurs, vers cette même date, son talent de musicien et même son génie font plus que de se laisser deviner : ils s'affirment dans des pages déjà personnelles, déjà « mozartiennes ». D'autres essais prouveront bientôt plus de maturité. Toutefois, autour de ses vingt et un ans, son talent et son génie, à la façon d'un fruit au début de l'été, *sont formés*.



Avant cette date, son génie *se forme*.

Oui, il *se forme*. Cela veut dire que *c'est lui*, ce génie, *qui est l'auteur de sa propre formation*.

De tels mots, selon nous, méritent d'être médités quand il s'agit d'un Mozart. Ils peuvent même recevoir une précision établie sur des documents certains.

D'excellents historiens ont montré que l'adolescent subit de nombreuses influences. Quelques-unes sont de la réalité la plus évidente. Non seulement maintes œuvres de ses débuts rappellent soit le style d'un Chrétien Bach, ou celui d'un Schobert ou celui d'un Michel Haydn ; mais encore quelques



 SONATES   
POUR LE CLAVECIN

Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon

DEDIÉES

A MADAME VICTOIRE  
DE FRANCE

Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg

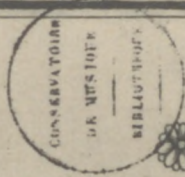
Âgé de Sept ans

OEUVRE PREMIERE

Prix

{ Gravés par M<sup>me</sup> Vendôme Ci-devant rue S<sup>t</sup>. Jacques  
à présent rue S<sup>t</sup>. Honoré Vis. à-vis le Palais Royal

A PARIS  
aux adresses ordinaires  
AVEC PRIVILEGE DU ROI.



*imprimé par petit blé*

SONATES IMPRIMÉES A PARIS QUAND MOZART AVAIT SEPT ANS



essais pourraient être pris pour de véritables démarcages. Ce ne sont pas des plagats, car il ne les donne pas pour des compositions originales, et Léopold Mozart ne les mentionne pas dans le catalogue des œuvres de son fils. En réalité, le jeune Wolfgang, pressé par le temps, désireux de faire un devoir de débutant et aussi d'enrichir son répertoire personnel pour le concert, s'exerce là soit à transcrire en concerto pour piano des fragments de Chrétien Bach ou de musiciens rencontrés à Paris, soit à combiner un finale de quatuor à cordes d'après des motifs de Paesiello. A côté de ces incontestables transcriptions ou arrangements, d'autres essais sont encore comme des reflets de compositeurs en vogue : Wolfgang imite, pour s'exercer la main. De même un peintre peut brosser une étude d'après un tableau de maître. Toutefois, même quand l'apprenti-musicien combine une sorte de double d'après une œuvre originale (ou qui nous semble telle), il transforme cette libre « réplique », et lui donne des qualités personnelles : moins de longueur, plus de netteté, plus de variété, plus d'expression poétique, et déjà un peu de cette élégance, de cet agrément, qui seront sa marque bien à lui. Le travail de notre débutant, malgré une apparence de décalque, contient déjà une part de création personnelle.

De fait, tandis que sa main écrivait en hâte, et que ce jeune prodige, accablé de besognes, s'ingéniait à fournir un bon ouvrage d'élève ou de disciple, déjà une force merveilleuse, dont il avait à peine conscience, animait un travail scolaire et à demi mécanique.

Vers sa sixième année, en 1762, une telle force vivait déjà en lui, à demi voilée mais agissante.

On possède le manuscrit d'un menuet, le « premier menuet », dit-on, composé par l'enfant. Même si l'on suppose que ce « premier menuet » ait été précédé de quelques autres (aujourd'hui perdus), et que le père ait pu antidater ce « premier menuet », cela ne donne qu'un flottement de quelques mois. Certes, ce menuet, ou cette esquisse de menuet, est fort peu de chose. Mais qu'on veuille bien le comparer aux menuets composés par son père, et qui servaient à l'enfant pour apprendre à la fois le clavecin et les éléments de la musique : cette « première » page rend déjà un autre son. Déjà elle est personnelle ; déjà elle est expressive : le rythme est varié ; l'harmonie, comparée à celle du père, paraît audacieuse et moderne, et l'ensemble du menuet laisse déjà sentir une unité intérieure. Ainsi, *dès la sixième année* de Mozart, se révèle une faculté musicale, une force organisatrice et créatrice : ce n'est qu'un germe ; mais ce germe est actif, se manifeste, et aspire à se développer (1).

Oui, *dès six ans*, le futur créateur portait déjà en lui autre chose qu'une musique apprise et conventionnelle, — autre chose qu'un écho de ce qu'il avait entendu jouer autour de lui, — autre chose qu'un reflet de ce qu'on lui avait enseigné : il possé-

(1) On trouvera ce menuet, et aussi un menuet de Léopold Mozart, dans l'admirable ouvrage de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix (Paris, 1912). Ces deux érudits, auxquels m'unit une longue amitié mozartienne, ont étudié dans le plus minutieux détail les 288 premiers essais du « jeune maître » (1756 à 1777). Ils ont signalé les multiples influences exercées sur ces premières pages par les œuvres des musiciens antérieurs ou contemporains. Il semble impossible de pousser plus loin la science historique et la pénétration mozartienne. Désormais tous ceux qui étudient la formation de Mozart sont forcément leurs tributaires, et moi-même je ne puis assez reconnaître tout ce que je leur dois pour le présent chapitre.

dait déjà une musique intérieure qui était vraiment à lui, c'est-à-dire faite de lui-même. Dès six ans, son génie, au lieu de se laisser uniquement former par des influences extérieures, avait déjà fait un actif travail sur soi-même : il avait déjà commencé à *se former*.

L'enfant, avant d'avoir pris ses toutes premières leçons de clavecin, se plaisait à chercher des tierces : il enfonçait ses petits doigts sur le clavier, et il écoutait les tierces avec ravissement. — D'autre part, chez son père et dès le berceau, il entend jouer plusieurs instruments à la fois, ou chanter avec accompagnement : grâce à l'étonnante mémoire reçue dès sa naissance, il peut se redire maintes musiques concertantes, et rêver à propos d'elles. Sans nul doute, comme pour se bercer, il doit les varier dans son esprit, et leur donner, sans le vouloir, telles autres formes qui lui plaisent mieux. Ainsi déjà, inconsciemment, et bien qu'il ignore encore le langage musical, il l'adapte à la musique qui chante en lui-même. Souvent, tandis qu'il écoute son père, et semble attentif aux honnêtes leçons de cet estimable professeur, quelles autres leçons, insaisissables à son maître mais plus efficaces, son génie d'enfant se donne-t-il *lui-même à lui-même*.

Et ce qui prouve la réalité de ce travail intérieur, c'est qu'à *six ans*, au lieu d'écrire un menuet plat, banal et inexpressif, le petit Mozart écrit déjà une page révélatrice ; enfantine certes, mais annonciatrice, doucement enveloppée par un reflet de son génie futur.

Ainsi, au-dessous du travail qu'il exécute devant les yeux de son père, et qui ne peut aboutir qu'à un résultat correct mais prévu ou banal, il se fait, chez

Mozart, un autre travail en profondeur, qui aboutit à la formation de son génie par son génie même. Et c'est là ce qui est essentiel.

On vient de constater ce double travail chez l'enfant. Mais ce double travail continuera durant toute sa vie. Toujours, au-dessous des faits extérieurs que nous pouvons saisir, se poursuivra la mystérieuse germination de son génie musical ; et nous la devinerons, car nous verrons apparaître, de temps à autre, les fleurs qu'elle est en état de produire.

Par exemple, si nous parlons d'un amour de Mozart vers ses vingt ans, pour une jeune pianiste qui lui semble comprendre sa musique, nous devons imaginer que ces émois juvéniles se propagent dans deux zones de son cœur. D'une part, c'est un trouble délicieux, une rêverie enchantée, la tendre exaltation que donne l'aurore du désir ; — et de telles émotions sont analogues à celles que peuvent ressentir nombre de jeunes gens sous les premières caresses de l'amour. D'autre part, cet émoi sentimental donne le branle à son génie de musicien ; il y éveille des mélodies où le jeune amoureux retrouve le charme de celle qu'il aime : Mozart compose un andante de sonate « qui lui ressemble », écrit-il. Et cela veut dire qu'en lui-même, sans que sa volonté soit intervenue, un lien profond s'est créé entre son amour et certains germes musicaux ; ensuite, quand le jeune compositeur a élaboré et parfait cette musique naissante, il a trouvé qu'elle lui parlait comme les yeux de la bien-aimée.

Ainsi, pour se représenter la vie une et double de Mozart, tout ensemble homme et artiste, on peut imaginer qu'elle progresse, avec un même rythme, sur deux plans parallèles. L'un, que l'on

voit facilement, est celui de la vie ordinaire ; l'autre, que l'on devine par analogie, et qui apparaît, çà et là, à travers les œuvres, est le plan intérieur où son génie se forme, se développe et accroît sa force créatrice. Sur le plan extérieur, se meut un homme, musicien à peu près semblable à quelques autres de son époque : il va et vient dans la rue, joue dans les concerts, voyage, aime, souffre, plaisante, traîne la misère et fait des dettes, écoute les compositions de ses confrères et les étudie, écrit des œuvres qui sont à peu près dans les styles alors en faveur, opera buffa, *singspiel* viennois, ou sérénades, symphonies, messes, sonates, quatuors et autres... Mais ce n'est là qu'un Mozart considéré de l'extérieur. S'il n'y avait eu en lui autre chose et beaucoup plus, il n'agirait pas, comme il le fait, sur ses auditeurs au bout d'un siècle et demi ; il n'aurait pas son extraordinaire pouvoir de suggestion et son indicible charme poétique. On peut donc dire que, sous l'enveloppe de Mozart, sous sa figure et ses gestes, sous ses actes, et aussi sous les notes et sous les différents styles de sa musique, il y a une réalité mystérieuse, une force cachée, un pouvoir d'enchantement, — ou une autre vie, née avec lui, développée en lui parallèlement à son existence, — et c'est cela, l'essence de Mozart.

Parler ainsi n'est pas une vaine subtilité. Nous avouons même que nous avons beaucoup de méfiance contre de telles formules (et nous prions le lecteur de se souvenir de la note de la page 32). Mais ici nous avons recours à ces formules parce que nous y sommes forcé. Ici, en parlant d'essence, ou de réalité cachée (d'autres diront *subconscient*, ou *en soi...*), nous ne croyons pas nous laisser entraîner dans un brouillard métaphysique. Nous

estimons que la réalité seule est déjà assez complexe et assez riche, sans qu'on essaye de lui donner un halo de mirages. Mais, dans le cas présent, cet *en soi* mozartien est une réalité vivante, palpable, tangible, un objet d'expériences journalières et à la portée de tous les bons auditeurs, puisque ce n'est autre chose que le charme même de Mozart et son pouvoir d'enchantement. C'est *cela* qui vit dans sa musique et qui la rend vivante. Mais *cela*, s'il a pu l'insérer dans sa musique, c'est qu'il le portait en lui-même : comment pourrait-il donner ce qu'il n'aurait pas eu?... *Cela*, ce pouvoir poétique, c'est ce qui nous touche et nous émeut. Ne pas sentir que cela existe et agit, ce serait abaisser un Mozart au rang de tels autres musiciens, remarquables certes, mais qui ne furent pas, au même degré, des *musiciens-poètes*.

\* \*  
\* \*

Cette puissance magique, — ou ce don providentiel de manier les notes d'une façon expressive, — Mozart l'eut toute sa vie. A toutes les époques, dans telles ou telles pages, ce don se manifeste, soit dans ses grands chefs-d'œuvre, et alors avec un éclat continu, — soit, çà et là, comme des lueurs d'aurore, dans les œuvres aimables de son adolescence. Dès son enfance, pour nous qui relisons ses essais et les entendons à travers le souvenir de toute son œuvre, déjà son génie se manifeste.

Mais l'enfant ou même l'adolescent l'ignore : il ne se dit pas qu'il sera un créateur génial. Pour lui, pour son père, pour ceux qui l'applaudissent, le petit Wolfgang est un prodige de facilité : il joue du piano et du violon, il improvise, il compose de



la musique aussi agréable que celles vantées par la mode du jour. Alors, le plus qu'on espère de lui, c'est qu'il pourra devenir un bon maître de chapelle ou un musicien de cour, fournisseur de sérénades ou de motets sur commande, fonctionnaire, ou plus exactement domestique en livrée, qui dirigera une dizaine ou une vingtaine d'instrumentistes et de chanteurs dans la même livrée, — tout ce peloton vivant dans les dépendances d'un château ou les communs d'une Résidence archiépiscopale, et mangeant avec la valetaille, comme il convient. Sa place réglementaire, à la table des gens de maison, c'est « après les valets de chambre et avant les cuisiniers ». — Quant à l'idée qu'il pourrait devenir un artiste, un créateur, un musicien-poète, exprimant dans ses œuvres une âme qui n'est qu'à lui, voilà une idée bien moderne et qui semble fille du dix-neuvième siècle.

Rien ne prouve qu'elle fut tout à fait étrangère à Mozart, et que, sans la formuler nettement, il ne l'ait pas pressentie. D'après plusieurs de ses lettres, écrites autour de ses vingt ans, il sentait que « Dieu lui avait accordé des dons exceptionnels » : les laisser dépérir, ou « enfouir à Salzbourg », serait une « impiété ». — Voilà donc une clairvoyante et légitime conscience de ce qu'il vaut. Mais il ne faut pas altérer ce sentiment, en l'interprétant avec nos idées modernes. De fait, après un long séjour à Paris où Mozart, à vingt et un et vingt-deux ans, se pénètre d'esprit français et par conséquent d'indépendance, il luttera pour se libérer des entraves que lui impose son père, musicien de chapelle ; il luttera pour s'affranchir de la domesticité où le retient un Prince-Archevêque, dur tyranneau de petite ville. Il aspire donc à une liberté

d'homme et de musicien ; en cela, il anticipe sur nos idées actuelles. Mais il ne va pas jusqu'à prendre l'attitude de l'artiste, du « créateur », qui se proclame supérieur à tout, veut se faire centre du monde, et cultive un « moi » qui va engendrer une œuvre révélatrice et prophétique. Mozart n'eut rien d'un tel orgueil ni d'un tel aveuglement. Par ses productions, il constatait qu'il avait reçu des dons peu ordinaires. Il aspirait à réaliser hors de lui la musique qui chantait en lui-même. Mais il gardait les sages habitudes des artistes (et presque des artisans) qui exercent un métier et se proposent d'abord de le bien savoir. Il pensait surtout à faire de son mieux, s'appliquant à profiter de l'enseignement ou de l'exemple des bons musiciens. Sans doute, une fois ses grandes œuvres écrites, il pouvait en être satisfait : il pouvait constater, sans vanité aucune, qu'il y avait mis une expression et une beauté qu'il voyait rarement dans les œuvres de maints autres artistes. Mais il donnait peu de temps à ce contentement de soi ; il rêvait de formes plus accomplies encore, plus expressives, plus variées et plus vivantes ; il étudiait d'autres modèles, et s'essayait dans de nouvelles œuvres : ce qui le prouve, c'est son évolution constante et son incessant progrès.

\*  
\* \*

Peu d'artistes, aussi bien, reçurent de la nature un tel don d'assimilation. Bien peu, par un heureux concours de circonstances, furent mis autant que lui au contact de ce qu'ils aspiraient à s'assimiler. D'après ce qu'on sait de son enfance, et d'après ses « premiers » essais de musique (qui datent de sa sixième année), on peut dire que son

âme était née malléable et chantante. Or, dès ses plus jeunes années, tout son être, spontanément, s'imprégna de musique.

Quant à la formation technique de l'apprenti-musicien, ce qu'il faut attribuer à ses premiers maîtres de Salzbourg semble peu important. Très vite, le jeune voyageur aspire à tout autre chose et à beaucoup plus. Apprentissage de la grammaire des sons, harmonie ou contrepoint, composition ou construction des morceaux, écriture particulière aux divers instruments ou à la voix humaine, le jeune Mozart doit avoir acquis ces multiples connaissances par la pratique beaucoup plus que par des études théoriques ou méthodiquement graduées. Et il faut tenir compte de sa prodigieuse mémoire. A tous les moments de sa vie, même enfant, il apporte à l'étude de la musique un cerveau déjà plein de musique, et plein d'exemples de toute sorte. Il ne peut pas faire le moindre essai pour appliquer une règle, sans retrouver dans sa mémoire maints passages qui le préparaient non pas seulement à comprendre mais plutôt à deviner cette règle même. Quand il écoute ses premiers professeurs, son esprit semble les suivre : en réalité, il devance déjà ce qu'ils vont lui enseigner.

Ses voyages, comme nous le verrons, le mettent en contact avec des musiciens d'écoles diverses, et, dans telle ou telle ville, avec des publics qui avaient chacun des préférences et des habitudes particulières. — Mozart, successivement, avec une infatigable faculté d'inhibition, put s'assimiler, à chaque voyage, l'art musical qu'il respirait dans chaque pays. Il ne vécut que trente-cinq ans ; mais on peut dire que ses vingt-cinq premières années furent une incessante culture.

Elle commença dès le berceau. Son enfance dans une maison où la musique ne chôma guère, lui permit, grâce à son active mémoire, de savoir la langue musicale comme d'autres enfants ont appris à parler : avant qu'il soit question de grammaire ou de règles formulées, un enfant sait déjà sa langue maternelle. Il peut faire des fautes contre la correction, mais déjà il exprime ce qu'il veut dire, il se fait comprendre, et même il trouve parfois des expressions savoureuses et personnelles ; déjà, pour peu que son intelligence soit éveillée, on peut l'écouter parfois avec plaisir. Or, la musique, pour Mozart, c'est vraiment sa langue maternelle.

On a retrouvé, écrits de sa main, des essais ou plutôt des *devoirs* du tout jeune Wolfgang. Par exemple, au-dessous d'une même mélodie, il cherche à placer plusieurs basses différentes, et il les « chiffre » ; ou encore il agrémente une « mélodie donnée » grâce à divers contrepoints, soit note contre note, ou deux notes contre une... Dans un cahier de devoirs, nombre de mélodies ainsi utilisées sont extraites du *Gradus ad Parnassum* d'un théoricien alors en grande estime, Johann Fux : ce célèbre *Gradus*, publié d'abord en latin, venait d'être traduit en allemand, en italien et en français. Un autre ouvrage didactique devait être aussi en vénération dans la maison de Léopold Mozart : c'est *l'École du Clavecin* publiée par Emmanuel Bach, car celle-ci servit de modèle à Léopold Mozart pour sa *Méthode de violon*. Sur les devoirs de l'apprenti-musicien, les corrections sont en général de la main de son père. Celui-ci relève des « fautes d'harmonie ». Cela semble indiquer que d'autres essais tout à fait corrects ont été au préalable corrigés par son père ou par quelque autre

professeur expérimenté. Et cela détruit la légende, vraiment trop belle, d'un Mozart impeccable dès son enfance. Il est fort probable que les feuilles de *devoirs* ont dû être nombreuses. Mais on ne les a pas plus conservées qu'on ne garde les thèmes ou les versions d'un élève de lycée. En revanche, d'autres essais, qui sont presque des devoirs et qui peuvent en tenir lieu, sont venus jusqu'à nous : l'adolescent, nous l'avons dit, transcrivait en concerto tels fragments de sonates empruntés à d'autres compositeurs. Ces essais ont été conservés dans la famille Mozart, car ils servaient de matériel de concert au jeune virtuose.

Le père du petit prodige désirait le montrer, « l'exhiber » le plus possible. En l'instruisant, ou plutôt en le dressant comme « une bête curieuse », il alla donc au plus pressé : sans se soucier de théories qui auraient pu rebuter un débutant, et qui auraient pris des heures inutiles c'est-à-dire non productives, l'avisé Léopold s'occupa surtout de débrouiller les doigts de son fils sur le clavier. Il l'habituait aussi, il « l'entraîna », à jouer par cœur, à déchiffrer, à improviser ou à écrire de menues compositions. La première éducation musicale de Mozart fut dirigée en vue des résultats immédiats. Ce que voulait le père, c'était du rendement, et tout de suite ; car, plus un prodige est petit, plus il est prodige, et plus il est un grand prodige !... Plus tard, lorsque l'enfant ou l'adolescent fut au contact d'éminents artistes tels que le Père Martini ou Michel Haydn, il était déjà trop formé comme musicien pour que l'on revînt longuement sur des études théoriques. De fait, s'il apprit tout, non pas à la fois mais successivement, on peut dire qu'il apprit tout par instinct, et en le sachant déjà de

lui-même, grâce à l'audition et à la pratique. Par exemple, on ne voit pas qu'il ait fait une étude suivie du contrepoint et de la fugue ; et pourtant, lorsque le savant Père Martini lui donne à développer des sujets de fugue, Mozart, bien qu'âgé de treize ans, traite ces sujets avec une habileté qui surprend le vieux théoricien. Mais cela n'empêchera pas Mozart, douze ans plus tard, d'étudier avec passion les fugues de Bach ou de Hændel qu'il peut se procurer.

On peut discuter à propos d'une telle formation, surtout expérimentale ou empirique, dans laquelle les diverses connaissances, loin d'être assimilées en hâte, sont réparties sur un assez long cours d'années et se présentent au jeune musicien à mesure qu'il en a besoin et qu'il progresse. Une telle formation peut offrir des dangers pour un artiste moins doué, ou moins soucieux de se perfectionner sans cesse. Pour un Mozart, elle eut un avantage certain : jamais, sinon pour les exercices du rudiment, il ne composa de musique dans l'abstrait, ou si l'on préfère dans le vide. Toujours, même dans ses premiers essais, il considéra la musique en se souciant de l'expression et de la beauté : toujours la musique fut pour lui *un chant vivant*.

A Salzbourg, son premier maître fut son père, Léopold Mozart. Bien intentionné, sachant beaucoup, mais esprit étroit et subalterne, jaloux de ses confrères plus qu'il n'est naturel, un peu pédant et, ainsi que nous le dirions aujourd'hui, « primaire ». Comme artiste, comme compositeur, aucun don. Sa musique, et il en écrivit beaucoup, est correcte ; elle prouve du talent acquis ; par malheur, aucune imagination, aucune sensibilité. Il se rattrape de deux façons : il publie une *École du violon*,

où il glisse même des idées sur la dignité de l'art et sur la morale, — et il est fonctionnaire musical et salzbourgeois, avec le titre multiple de « maître de concert, violoniste et compositeur de la Cour ».

A propos d'un tel père au demeurant médiocre, et à propos de son fils qui fut la musique même, on constate avec quelles défiantes restrictions il faut invoquer l'hérédité. Aussi bien, chaque grand génie est si exceptionnel, si hors série et si unique, qu'il paraît peu logique de prétendre faire du génie une chose héréditaire. Mais on peut dire avec vraisemblance que le don prodigieux du jeune Mozart eut plus de facilité à se développer grâce à toute la musique entendue, chez son père, dès son berceau. Et même les honnêtes leçons données par Léopold dans sa maison, soit à ses élèves, soit à sa fille aînée Nannerl, soit au petit Wolfgang, firent autour de l'enfant des bruits à peu près musicaux, qu'un tel génie convertissait, pour soi-même, en véritable musique.

A Salzbourg, il y avait aussi d'autres musiciens, égaux ou supérieurs à Léopold Mozart, mais que celui-ci n'aimait pas. Dans sa famille, on ne devait pas beaucoup entendre leurs compositions ni en dire du bien. Pourtant ni Adlgasser, ni surtout Eberlin ne manquaient de talent ; leurs compositions religieuses étaient nourries du solide contrepoint des vieux maîtres. Et, depuis 1762, un autre organiste, bizarre mais fort bien doué, s'était fixé à Salzbourg : ce Michel Haydn, frère cadet du célèbre Joseph Haydn, aura une profonde influence, plus tard, sur Wolfgang adolescent, lorsque celui-ci commencera de secouer le joug de son père Léopold.

A six ans, l'enfant prodige, montré çà et là par

son père, commence ses voyages. Dans les capitales, il entend beaucoup de musique, il est en contact avec nombre de musiciens. Mais combien peu de moments, chaque jour, restent libres pour l'étude? Visites pour solliciter des protecteurs, soirées mondaines, longues attentes parmi la valetaille, occupent son temps; et souvent il est fatigué ou malade. Et puis, il ne voyage ni pour entendre ni pour apprendre: il voyage pour se montrer, se faire écouter, afin que les ducats tombent dans l'escarcelle paternelle.

Pourtant, dans ses manuscrits d'extrême jeunesse, on découvre, d'un essai à l'autre, une évolution prodigieusement rapide. De multiples influences se révèlent: tantôt c'est un genre et un style que reflète notre génial apprenti, et tantôt il se fait le disciple d'une autre école. De jour en jour, il se mûrit, il s'enrichit; si bien qu'au début de sa dixième année, en Angleterre, il éblouit de bons connaisseurs et même un maître comme Chrétien Bach: il sait élaborer une fugue « d'une façon magistrale », rapporte un témoin, et il « improvise avec une invention et un génie extraordinaires ».

A Londres, durant quinze mois (avril 1764 à juillet 1765), quelles révélations pour cet esprit précoce! A Covent Garden, il entend les grands oratorios de Hændel, exécutés par d'imposantes masses chorales: *Judas Macchabée*, *le Messie*, *Samson*, *Israël en Égypte*... Cet adolescent, où le génie fermente, le voilà transporté parmi les dieux, sur l'Olympe de la musique éternelle... Le lendemain, d'autres influences et des séductions mondaines, alors toutes-puissantes, le ramènent sur terre. Car les auditeurs de la fashion se détachent du vieil Hændel. On l'admire encore, bien qu'il



soit mort récemment (1759), on le joue par tradition conservatrice et par « respectabilité » ; mais la vogue, en Angleterre comme partout, est pour un style plus aimable : ce qu'on veut, au concert, au théâtre et même à l'église, c'est un style « galant » et italianisé.

Le musicien le plus fêté à Londres était alors Jean-Chrétien Bach. Ce plus jeune des fils de l'immense cantor ne fut guère l'élève de son père. Rejeton un peu tardif (né en 1735), il était à peine adolescent lorsque Sébastien Bach, devenu aveugle depuis plusieurs années, mourut en 1750. Aussi Jean-Chrétien fit surtout ses études musicales sous la direction de son frère, l'élégant et froid, le pédagogue Philippe-Emmanuel Bach. Dès son métier appris, Jean-Chrétien s'évada d'une si austère discipline : à Milan, prompt aux aventures amoureuses et indolent au travail, il prit les habitudes expéditives des *fa presto* qui fournissaient de la musique dans les théâtres. Et puis, appelé à Londres (1762), il s'y installa, avant ses trente ans, pour improviser d'autres opéras. Il plaisait, un peu par son talent solide, et surtout par l'agrément de sa mélodie, la variété, l'imprévu de ses idées courtes, claires et gracieuses. Tout de suite, l'élégance, la diversité de cette musique rapide, séduisirent le jeune Mozart.

De retour à Salzbourg, les messes, les motets ou les sonates d'église, timidement élaborés par les braves organistes salzbourgeois, lui paraissent lourds, insignifiants, arriérés. Son père, prudent pédagogue, veut le remettre à l'étude de l'harmonie et du contrepoint. L'adolescent, pour qui cette étude est un jeu, rêve de bien autres choses. Non seulement on lui commande force

musiques, et il les fournit sans peine, mais surtout son esprit médite. En Angleterre, en Hollande, et durant ses deux séjours à Paris, combien de souvenirs il a pu amasser ; combien de musiciens a-t-il vus et entendus ; combien d'œuvres chantent encore dans sa mémoire, ou même, offertes par leurs auteurs, sont encore sous ses yeux.

Or, il trouvait un charme particulier aux compositions de Schobert. Il l'avait rencontré à Paris : tout de suite Wolfgang et ce tendre Schobert avaient reconnu que leurs deux rêves de musiciens aspiraient au même idéal de douceur et de passion ; leurs deux poésies, dans leurs deux âmes, étaient sœurs. Et Schobert avait donné à ce jeune frère que lui amenait le destin, non seulement ses sonates publiées, mais aussi des copies d'œuvres encore inédites. — Et puis ils s'étaient séparés... Ils ne devaient plus se revoir : Schobert va bientôt mourir, tout jeune, empoisonné, avec sa femme et ses enfants, par un plat de champignons vénéneux.

C'était un silésien, fixé à Paris, et fort apprécié pour ses sonates de clavecin. A peine allemand, et plutôt slave ou bohémien, ce Schobert s'était fait un style d'une séduisante variété. Il plaisait par les coupes imprévues ou la libre construction de ses morceaux, et plus encore par l'accent pathétique ou la douceur rêveuse de sa mélodie. Et il s'était vraiment « francisé », tant son expression était toujours rapide et claire. Mais, surtout par le charme, par la beauté, par l'émotion, Schobert était un musicien personnel, ou plutôt un musicien-poète : un annonciateur, un précurseur de Mozart.

A Salzbourg, Wolfgang ne l'oubliera pas. Bientôt, quand il préparera son prochain voyage à Vienne, il transcrira des sonates de maîtres divers afin de



LÉOPOLD MOZART, PÈRE DE WOLFGANG  
Peinture anonyme (vers 1760)



les convertir en quatre concertos pour piano et petit orchestre (ce sont les quatre premiers concertos, K. 37, 39, 40 et 41). Mais s'il empruntera les mouvements vifs à Raupach, Honnauer ou Eckart, c'est à Schobert qu'il demandera deux admirables andantes; et l'un même (K. 39) est d'une poésie si intense et si pure qu'on le croirait vraiment du jeune Mozart (1).

Hélas, à Salzbourg, que faire?... « Faut-il, écrivait alors Léopold, que je croupisse à Salzbourg, aspirant vainement à un sort meilleur? Veut-on que Wolfgang grandisse, et que, mes enfants et moi, nous nous laissions conduire par le nez jusqu'à ce qu'arrive un moment où je ne serai plus en état de voyager, et où Wolfgang atteindra un âge et une taille qui ôteront à ses talents leur caractère merveilleux? »

Ils partirent, le père, le fils et la fille Nannerl, pour Vienne (septembre 1767). La cour et la ville étaient infestées par la petite vérole. Nos voyageurs se réfugièrent à Olmütz, où la maladie saisit les deux enfants. Ce n'est que trois mois plus tard (début de janvier 1768), qu'ils purent se fixer à Vienne. Ils devaient y rester l'année entière.

Année d'angoisses, de misère, de tentatives vaines. Wolfgang (âgé de douze ans) compose un opera buffa en trois actes, la *Finta Semplice*, puis une opérette en un acte, *Bastien et Bastienne*; il compose des symphonies, des messes, des lieder, des sonates, des sérénades : tout cela éveille, chez quelques Viennois, un moment de curiosité, mais

(1) Nous désignerons les œuvres de Mozart d'après la numérotation du *Catalogue* de Köchel (1862). Elle est utilisée généralement par les éditeurs et les historiens. — Elle a été rectifiée sur plus d'un point par MM. de Wyzewa et de Saint-Foix (1912).

ne donne au jeune prodige aucune situation stable. Pour nous, un siècle plus tard, sauf quelques pages qui nous touchent car nous y voyons des germes du futur Mozart, l'ensemble de ces compositions ne montre qu'une agréable et précoce facilité.

Désillusionné, ou rendu plus clairvoyant par l'échec, Léopold estimait que son fils avait encore beaucoup à apprendre. Or la vogue était aux compositions italiennes. Il projeta donc un voyage d'instruction en Italie, et parvint à obtenir la commande d'un opera seria, que son fils composerait pour Milan.

En trois ans, de 1770 à 1773, le père et le fils séjournèrent trois fois en Italie, d'abord pendant quinze mois, puis pendant quatre, et enfin pendant six. En tout, vingt-cinq mois. Pour des fonctionnaires de la maîtrise archiépiscopale, ils furent donc en congé deux mois sur trois.

Ces trois séjours en Italie, si l'on s'amuse aux anecdotes, peuvent être l'objet de longs récits. Mais, si l'on s'occupe de Mozart même et de sa formation de musicien, l'influence de ces trois voyages peut être indiquée brièvement. Et d'abord, il ne faut pas l'exagérer. Pénétrant en Italie, l'adolescent n'entraît pas tout à coup dans un nouveau monde musical, dont il ne savait rien. Car, dans toutes les villes qu'il connaissait, et à Salzbourg même, il avait constamment respiré l'influence italienne : partout les compositeurs italiens, les instrumentistes et les chanteurs italiens étaient alors en grande faveur ; le théâtre musical, et même la musique d'église, étaient dominés par la vogue de l'italianisme. Dans leurs lettres, Léopold Mozart et son fils s'en plaignaient fréquemment ; et pourtant, tous deux, entraînés par les idées alors en

faveur, et attirés par l'ascendant de cette terre antique des arts qui fut aussi le berceau de la Renaissance, — tous deux allaient en Italie chercher une initiation dont ils sentaient le besoin : l'initiation à la Beauté.

Le père, qui aspirait (comme il pouvait) à une culture « humaniste », et qui avait un peu enseigné le latin à son fils, devait s'en rendre compte, le dire et même le redire : il était trop pédagogue pour ne pas répéter un lieu commun, c'est-à-dire une évidente vérité. Quant au fils, surtout au début de son séjour, à cause de ses quatorze ans et à cause des travaux musicaux qu'il avait à fournir tout de suite, il fut surtout attentif à ce qui concernait la musique même.

A chacun des trois voyages, il devait fournir une partition pour le théâtre de Milan : une année, c'était *Mitridate, opera seria*; — l'année suivante, *Ascanio in Alba, festa teatrale*, ou sérénade mythologique, c'est-à-dire une sorte d'opéra demi-seria avec ballet; — la troisième année, *Lucio Silla, dramma per musica*, dont le jeune maëstro, entraîné par l'ardeur de ses dix-sept ans, fit presque une tragédie lyrique, bien trop sérieuse, trop « gluckiste » pour l'Italie.

Selon les habitudes des *impresarii*, le compositeur qui fournissait la musique devait d'abord, pour gagner du temps, écrire les récitatifs et les ensembles : loin du théâtre, il se débarrassait de cette besogne dite de remplissage. Puis, prenant contact avec les chanteurs, il s'occupait de ce qui comptait pour le public : il combinait les airs selon les moyens vocaux et les préférences des chanteurs. Le jeune Wolfgang n'eut qu'à se conformer à de tels usages.

Au théâtre, ce qui le frappe tout de suite, c'est la beauté des voix, l'art du chant, et la part prépondérante que tient l'expression vocale. De telles qualités le séduisent : elles vont l'engager à donner de plus en plus d'importance à la mélodie (au flot, au mouvement, à la variété mélodiques), et à mettre au second plan, momentanément du moins, les combinaisons d'écriture et de contrepoint, et l'élaboration soignée de l'orchestre.

Par bonheur, pour contre-balancer une telle influence qui risquait de l'entraîner vers un art superficiel et d'un agrément trop facile, Wolfgang, à Bologne, rencontra le Père Martini et ne dédaigna pas ses conseils. C'était un homme aimable, accueillant, sincèrement épris de musique, à la fois artiste et fort savant, et qui, durant sa paisible vie de franciscain, avait réuni une ample bibliothèque musicale. Il publiait alors une copieuse *Histoire de la Musique*. Il était l'âme de la vieille et docte Académie philharmonique de Bologne : aussi, aux yeux du jeune Wolfgang, le Père Martini prenait l'ascendant d'une sorte de grand prêtre de l'art musical. Bien plus, il était la douceur même, et admirait ce prodigieux adolescent dont il devinait le génie.

A tant d'attraits Wolfgang ne résista pas. Nommé membre de l'Académie bolonaise, il fréquenta assidûment le vieux maître. Nombre de pages, esquissées ou achevées à Bologne, montrent que le savant franciscain attira l'attention du jeune compositeur sur les solides qualités de la musique bien faite, purement écrite, soigneusement élaborée, et renforçant son pouvoir expressif grâce à un contrepoint vivant et mélodique. C'était là une nourriture bien substantielle pour un adolescent



forcé de produire vite, et de sacrifier à l'italianisme régnant. Du moins, comme jadis le brusque contact avec les oratorios d'Hændel à Londres, les conseils du Père Martini déposèrent des germes qui produiront surtout leurs fruits quand le génie de Mozart atteindra sa véritable maturité.

Mais déjà cette influence d'un artiste aussi savant agissait dans le même sens que les exemples donnés par les modestes et consciencieux organistes de Salzbourg. Déjà le jeune Wolfgang, bien que pénétré forcément par le « style galant », la facile mélodie théâtrale et tout l'italianisme qu'il respirait soit en Italie soit ailleurs, conservait d'autres habitudes et d'autres aspirations : elles l'empêchaient de devenir assez « italien » pour qu'il pût plaire aux Italiens eux-mêmes. Et la preuve en est donnée, dès janvier 1773, par l'échec de son *Lucio Silla* : les dilettantes de Milan trouvent que l'œuvre sent son *tedesco*, son « allemand ». Les années apporteront des preuves analogues : aucune œuvre nouvelle ne sera commandée à Mozart pour une ville italienne ; jamais il ne retournera en Italie. Bien plus, même après sa mort, et lorsque ses grands chefs-d'œuvre se seront imposés presque partout, sa musique de chambre et ses symphonies resteront, pendant un siècle, lettre morte pour les amateurs italiens. A leurs yeux, son théâtre sera successivement éclipsé par celui de Cimarosa, de Rossini et de Verdi ; *les Noces* ou *Don Juan* deviendront moins populaires que *les Maîtres Chanteurs* ou *la Tosca* : tellement ce Mozart, qu'on accuse « d'italianisme », diffère de ce que les Italiens apprécient le mieux, soit qu'ils obéissent à leur goût national, soit qu'ils suivent l'entraînement des modes étrangères.

\*  
\* \*

A peine revenu à Salzbourg (mars 1773) après son troisième séjour en Italie, le jeune Mozart partit, avec son père, chercher fortune à Vienne.

Ce départ ne fut pas sans difficultés. Car vraiment les deux musiciens, attachés à la chapelle archiépiscopale, abusaient des congés. Or le Prince-Archevêque Sigismond de Schrattenbach était mort ; et son successeur Jérôme Colloredo, intronisé depuis un an déjà, paraissait moins indulgent, plus autoritaire, plus rigoureux pour tenir en mains tous les gens de son clergé ou de sa maison princière. L'aigre Léopold se plaignait déjà de son ancien maître : combien allait-il gémir sous le rigide Colloredo !... Néanmoins, pour une fois encore, ils obtinrent de partir.

A Vienne, ils restèrent six mois (avril à fin septembre 1773). Presque à leur arrivée, le père, toujours actif et ingénieux, obtint de conduire son fils chez l'impératrice. Elle les reçut « très favorablement », et ce fut tout. Ils ne trouvèrent que déboires, et revinrent « la bourse très vide ».

Du moins, durant ce long séjour dans la capitale de l'Autriche, Wolfgang, âgé de dix-sept ans et dont le talent était plus qu'à demi formé, s'était ouvert à toute la musique alors en faveur à Vienne. Là, deux grands noms, deux hautes influences dominaient tout le milieu musical : Gluck et Joseph Haydn.

Le chevalier Gluck, renonçant au facile italianisme de ses premières œuvres, venait, avec son *Orphée* et avec son *Alceste*, de montrer la puissance

d'un style simple, soucieux d'une expression naturelle, directe, brève et, en quelque sorte, concentrée. Sa nouvelle inspiratrice, disait-il, était une « Muse chaste ». Dans *l'Épître dédicatoire* qui sert de préface à la partition d'*Alceste*, il a manifesté, pour répondre à ses détracteurs viennois, quelles furent ses intentions ou plus exactement ses principes directeurs. C'était de rompre avec les tyranniques prétentions des chanteurs, de libérer le musicien, et d'en faire enfin le principal auteur de son œuvre même. Maître de lui et de son art, le compositeur de théâtre devait avant tout rechercher la vérité de l'expression : souci de la situation dramatique et des sentiments des personnages, respect du sens des paroles, soumission de la musique aux nécessités de l'action théâtrale. Aucun ornement superflu ; style d'une « belle simplicité ». Tout doit être combiné en vue de l'effet dramatique. — Donc, rompant avec le style « galant » et avec les fioritures de l'italianisme, Gluck apportait toute une révolution dans le théâtre musical : il imposait « la tragédie lyrique ».

Quant à Joseph Haydn, ses quatuors et ses symphonies font alors le régal des concerts viennois et aussi des élégantes réunions d'amateurs. Dans la musique instrumentale, il exerce une royauté sans conteste : c'est lui le maître par excellence, dont l'œuvre est partout réclamée, applaudie, si bien que plus d'une fois, au théâtre et durant les entr'actes, ses compositions instrumentales sont des triomphes pour l'orchestre. Outre cette vogue parmi ses contemporains, si l'on considère la place que Joseph Haydn occupera dans l'histoire de la musique, ce maître, qui atteint alors la quarantaine, vient de produire de tels chefs-d'œuvre qu'il

mérite déjà son futur surnom de « père de la symphonie et du quatuor à cordes ».

Par ailleurs, dans les églises de Vienne, plusieurs savants maîtres de chapelle, tels que Hasse ou le sévère contrepontiste Gassmann, réagissent contre un style trop « galant » : ils ne craignent de recourir ni aux constructions plus solidement élaborées, ni aux imposantes fugues vocales, dont quelques-unes, rapporte le voyageur dilettante Burney, « se développent en deux ou trois mouvements, avec deux ou trois sujets ».

Ainsi, enveloppé par la musique qu'il entend à Vienne, le jeune Mozart, à peine revenu d'Italie et déjà séparé spontanément d'un style trop italien, était arraché aux excessives facilités de l'italianisme et aux séductions des voluptueuses et inconsistantes arabesques vocales : il était ramené vers un art plus sévère, plus haut, plus travaillé dans la forme et plus soucieux de l'expression.

Il revient à Salzbourg, et c'est alors qu'il prend vraiment contact avec la musique de Michel Haydn. Ce frère cadet du grand Joseph Haydn avait trente-cinq ans. Depuis une dizaine d'années, il s'était fixé à Salzbourg. Mais le pointilleux, le rogue Léopold Mozart le regardait d'un mauvais œil ; car cet autre musicien, ce concurrent, avait été nommé « compositeur et maître de concert de la Cour archiépiscopale », et même « premier organiste de la cathédrale ». Or Léopold, plus âgé que lui, plus ancien dans le service de la cathédrale, et néanmoins maintenu au second rang, était jaloux de cet avancement trop rapide. Pendant longtemps, il avait donc déprécié, aux yeux du petit Wolfgang, la suspecte musique de cet organiste trop favorisé. D'ailleurs ce Michel Haydn

a mauvaise réputation. Il tolère que sa femme mène une vie scandaleuse. Paresseux, irrégulier dans ses fonctions et fantaisiste dans son travail, il ne sait pas résister à une partie de campagne ou à une bonne bouteille. Voilà donc un homme et un musicien à ne pas imiter, déclarait Léopold Mozart.

Mais maintenant, Wolfgang a dix-huit ans : il subit moins l'ascendant de son père. Ce qu'il vient d'entendre à Vienne lui donne le désir d'une musique qu'il va bientôt réaliser lui-même : elle sera plus vivante que celle des vieux organistes salzbourgeois, aussi agréable que la musique « galante », et aussi mélodique que la musique italienne ; mais elle sera aussi mieux construite, élaborée avec plus d'art, plus profondément expressive et plus passionnée. Or, tandis qu'il rêve de la créer, il la trouve, réalisée plus qu'à demi, dans les compositions de ce Michel Haydn. Aussi, en dépit de l'aigri Léopold, il s'en délecte, il s'en nourrit.

De nos jours, Michel Haydn est peu connu de l'ensemble des amateurs : son œuvre, malgré son indéniable mérite et son évidente originalité, a été effacée, absorbée, dans le double rayonnement de son frère et de Mozart. Tous les amateurs, lorsqu'ils entendent du Joseph Haydn, pensent presque forcément au style de Mozart. Mais la similitude est plus étroite encore si l'on compare les œuvres de notre musicien depuis ses dix-huit jusqu'à ses vingt et un ans, avec celles de Michel Haydn. Non seulement Wolfgang en imitait la structure et le style ; mais encore, plus d'une fois, il en adopta les idées mêmes. Un quintette à cordes, notamment, écrit par Wolfgang (en *si bémol*, K. 174) est comme un calque d'un quintette de Michel Haydn ;

et une petite symphonie (*en la*, K. 201) est toute pénétrée de la même influence. Néanmoins le jeune imitateur, chaque fois, dépasse son modèle. On croirait que ce fantasque Michel Haydn, se fiant aux séductions de son génie inventif et poétique, à l'ingénieuse et sûre adresse de son écriture, se contente d'une brillante et chaude improvisation. Il donne d'admirables promesses de musique ; il apporte des prémices déjà mozartiennes : le jeune Mozart s'en saisit pour les amener vers la maturité, vers la perfection. L'artiste accompli, que cet indolent et fantaisiste Michel Haydn, si bien doué mais sans le don de se développer soi-même, n'a pas voulu ou n'a pas pu devenir, c'est Mozart qui l'est déjà, et qui le sera bientôt à un degré supérieur.

\*  
\* \* \*

Cependant, l'été de 1774 était près de finir. A Salzbourg, autour du jeune Wolfgang, quelle vie monotone. Pour ces Salzbourgeois si peu artistes, pour la cour du Prince-Archevêque, pour quelques petits nobles, il est las de fournir, sans trêve, des musiques de table ou des litanies, des sérénades ou des sonates d'église, des messes ou des menuets. De temps à autre, quelque acteur, peu content d'un air de virtuosité ou d'un air bouffe, vient lui demander d'en composer un autre, qu'on intercale dans tel *opera buffa* ou dans tel oratorio. Ce qui plaît alors, ce n'est qu'une musique facile, brillante, peu soucieuse du style ou de l'expression, et qui donne une distraction passagère, sans noblesse, sans profondeur et sans poésie : ce n'est qu'un art de salon, et qu'on appelle *la galanterie*. Même à l'église, la musique devient mondaine, frivole, ga-

*lante* : entre les litanies chantées, ou au courant d'une sonate d'orgue, le Prince-Archevêque Colloredo aime entendre parfois un concerto de pure virtuosité.

Et voilà que notre jeune maître, malgré la fougue et l'inquiétude de ses dix-huit ans, cède à ce goût de la « galanterie ». Bien plus, son esprit enjoué, l'élégance et l'agrément de son style musical, y trouvent comme un emploi naturel : de telles qualités s'y épanouissent, s'y développent, et resteront parmi les éléments de son charme.

A l'automne, une commande : Munich attend un *opera buffa* pour le début de janvier ; le théâtre de l'Électeur de Bavière fixe lui-même le sujet : le libretto, c'est la *Finta Giardiniera* qui vient d'avoir tant de succès à Rome, au Théâtre des Dames, durant le dernier carnaval, avec la partition de Pasquale Anfossi. Le jeune Mozart n'aura qu'à utiliser le même libretto.

Il s'entraîne donc à écrire de la musique bouffe : il cède à une facilité pour laquelle il avait un réel penchant. Toutefois, à Munich, son *opera buffa* n'obtient qu'un demi-succès : on ne lui en commande pas un second.

Wolfgang retourne forcément à Salzbourg. Est-ce là, sans nul espoir d'avenir, qu'il va continuer à s'enliser?... Mais où ira-t-il?... Combien de villes a-t-il battues, avec son père, sans trouver aucun poste fixe, aucun protecteur, aucun emploi rétribué ! Partout, toutes les places sont prises, soit comme maître de concert ou maître de chapelle, ou compositeur de la Cour. Dans les théâtres, de loin en loin, on peut espérer une commande ; et il en a obtenu quelques-unes. Mais aucune pièce ne s'est imposée par un franc succès.

\*  
\* \*

Alors, il se résigna. Trois ans durant, à Salzbourg (1775, 1776 et 1777), il végéta. Mais aussi, parmi les journalières, les monotones besognes d'un organiste-compositeur, il eut tout le temps de laisser mûrir, en lui-même, ce qu'il avait hâtivement acquis au cours de ses voyages d'adolescent et de jeune homme. En réalité, ces trois années, qui lui semblaient tristes et sans espoir, étaient une halte bienfaisante, où s'équilibrent les forces qui préparent l'avenir. Tandis que les diverses musiques, entendues çà et là, chantaient encore dans sa fidèle mémoire, il songeait à ses œuvres prochaines. Qu'elles étaient séduisantes, ces œuvres rêvées, ou dès lors réalisées plus qu'à demi... Hélas, où donc pourrait-il les donner?... Plus de voyages. Trop de villes, maintenant, lui étaient pour ainsi dire fermées. Et puis, son visage, sa taille décelaient son âge : il ne trouverait donc plus le succès de curiosité qui accueillait l'enfant prodige. D'autre part, le Prince-Archevêque n'accorderait guère de congés nouveaux : Léopold et son fils avaient trop abusé.

Les rapports assez tendus, plus aigres que doux, entre Mozart et le Prince-Archevêque Colloredo sont présentés le plus souvent sous un jour qui nous paraît inexact. On exagère la dureté du prélat, et l'on oublie que le futur Mozart, aux yeux du Prince-Archevêque, n'est qu'un jeune salarié de sa chapelle. Et puis, nous n'entendons qu'un son de cloche, car les documents proviennent de Mozart ou de son père. Il faut donc faire la part de l'énervement et de l'aigreur que leurs lettres reflètent.



Parce qu'il s'agit ici d'un archevêque, il ne faut pas donner dans l'anticléricalisme ni « manger du curé ». Parce que cet archevêque est Prince d'Empire et règne sur Salzbourg, il ne faut pas prendre une hargneuse partialité de sans-culotte, de communiste ou de bolcheviste. Il ne faut pas non plus répandre des insinuations dignes d'un Tartuffe, et faire de ce prélat un « moderniste » sinon un libre penseur. Mais il faut, sans prévention, sans aucune pensée de politique moderne, tâcher de voir les choses d'autrefois telles qu'elles furent. Et voici ce que nous croyons le plus vraisemblable.

Dans la petite ville de Salzbourg, durant l'adolescence de Mozart, c'est-à-dire quelque dix et vingt ans avant notre 89, règne un Prince-Archevêque. Il est une façon de monarque absolu, de roi ou de roitelet, de tyran mauvais ou bon, rogue ou aimable, selon les circonstances et son caractère. Depuis 1772, ce maître souverain est l'archevêque Hieronymus von Colloredo-Walsee-Mels. Il commande dans la manière forte, hautaine, cassante. Parmi ses gens, parmi les petits fonctionnaires qui font partie de sa domesticité, il y a un musicien, Léopold Mozart : celui-ci, aux yeux du prince, n'est rien de plus que tout autre organiste, instrumentiste, chanteur ou joueur de trompette. Il est maître de chapelle, certes ; mais il fait partie des hommes de troupe, comme un caporal aux yeux d'un général de division. Ce Léopold Mozart, en tout cas, n'est rien de plus que tout autre fournisseur de musique, rien de plus que ce Michel Haydn ; celui-là, pour nous, a du génie ; mais, pour l'intendant du prince, et par conséquent pour le prince, ce Michel Haydn n'est qu'un ivrogne croquesol, comme tant d'autres.

Or Léopold Mozart, rapporte-t-on au prince, est un mauvais serviteur : à chaque moment, il interrompt son service. Il demande force congés. De ville en ville, en France, en Angleterre, en Italie, il a battu monnaie en exhibant son enfant-prodige. On applaudit son fils à l'étranger, on le fête ; les rois lui donnent des bijoux et des montres en or ; le pape même l'a honoré d'une croix de chevalier : ce petit Wolfgang est chevalier de l'Éperon d'Or, comme l'illustre Gluck !... A son retour, on le jalouse, on le trouve fier... L'adolescent ne manque pas de se croire quelqu'un, et les autres musiciens lui en veulent de ce qu'il les dépasse... Quels ragots ne rapporte-t-on pas à l'intendant, au chambellan, au secrétaire du prince et aux gens qui ont sa confiance, afin de « monter » le souverain contre cette forte tête, *qui n'est pas comme les autres.*

Et voilà que ce petit jeune homme fait encore des siennes ! Il ne se trouve pas à sa place à Salzbourg ! Il demande encore des congés ; il veut retourner dans les grandes villes, dans les capitales ; il veut donner des concerts dont il est le héros et le bénéficiaire, comme pianiste, comme violoniste, comme compositeur ! C'est qu'il cherche à quitter le service, pour en prendre ailleurs !... Eh bien, ou il restera à Salzbourg, dans le rang ; ou il partira pour tout de bon. Pas de congé ; sinon, à la porte !... Et que son père s'en aille aussi !...

Donc, de la part du « Souverain et Seigneur », agacement, dédain, autorité cassante. De la part de Léopold Mozart, soumission prudente, résignée, mais au fond grincheuse ; — et, chez Wolfgang, politesse forcée, rage à peine contenue, et grandissant désir de rupture.

Tout en rongant son frein à Salzbourg, notre jeune musicien, en moins de trois ans, compose plus de quatre-vingts œuvres. Souvent improvisées, certes, un peu superficielles, adaptées au goût régnant pour la « galanterie », parfois trop longues pour ce qu'elles contenaient, et avec des redites traînantes, car les placides Salzbourgeois aiment la musique qui dure longtemps... Malgré tout, combien de pages agréables, ingénieuses, et d'une toute personnelle élégance de style : même dans ces jeux de sa plume adolescente, Mozart garde son incomparable sens de la Beauté. Et parfois, surtout dans ses adagios, quelle douceur rêveuse, quelle poésie pleine de noblesse et de passion, quels élans de lyrisme, émouvants par leur pureté même ! Car déjà son génie musical, orienté par tant de maîtres et développé par tant de travaux, peut chanter librement, dans le merveilleux épanouissement qui entoure sa vingtième année.

Même sans orgueil, mais avec une fierté légitime, un tel compositeur, éprouvé par de tels essais et brillant de telles promesses, pouvait-il se laisser enfouir à Salzbourg, comme maître de chapelle?... En août 1777, Mozart n'y tient plus. Il adresse, à son « Seigneur et Maître » le Prince-Archevêque, une longue lettre, respectueuse, cérémonieuse, mais qui demande un congé.

— « Qu'ils aillent tous deux, le père et le fils, chercher fortune ailleurs, » note l'archevêque dans la marge.

Léopold resta. Il ne désespérait pas de pallier la rupture, ou de préparer, pour son fils, une rentrée en faveur... Mais Wolfgang partit.

Il avait (septembre 1777) vingt et un ans et huit mois.

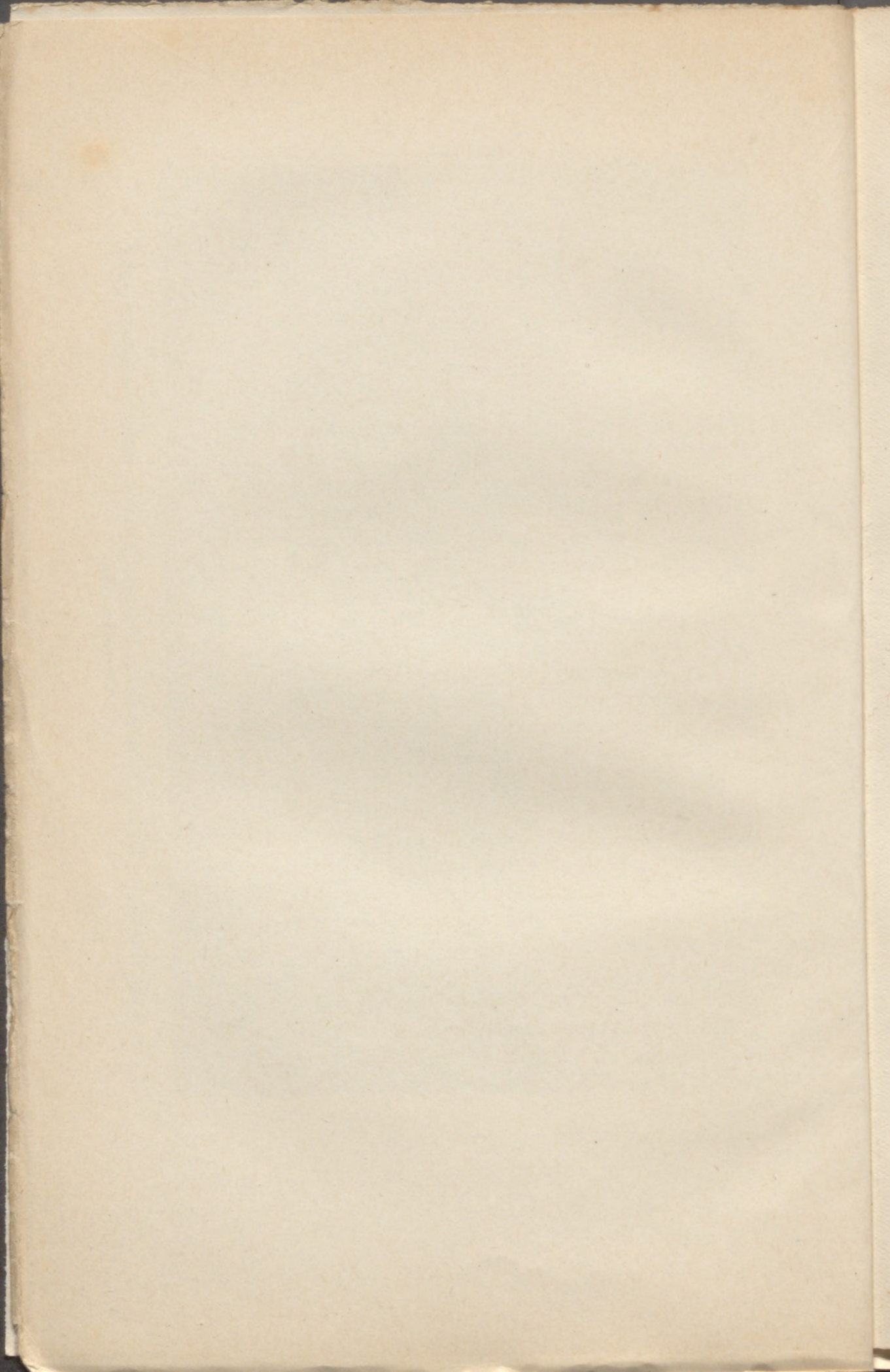
Sa vie d'artiste indépendant va commencer, riche de hasards et d'épreuves.

Déjà son génie *s'est formé*. Déjà il s'est manifesté dans plus d'une page complètement « mozartienne ».

Mais avant d'arriver à l'époque radieuse des premières grandes œuvres, il devra traverser quelques années dans une sorte de pénombre lumineuse. Recherches, hésitations, repliement sur soi-même, rupture avec le passé, échecs et succès, pages sublimes, — cette courte période sera pénétrée par la lueur grandissante de son génie : on peut l'appeler *l'aurore de la maturité*.



SALZBOURG. — LE PALAIS MIRABELLE, RÉSIDENCE DU PRINCE-ARCHEVÊQUE  
Gravure ancienne



---

## IV

### L'AURORE DE LA MATURITÉ

(1777 à 1781)

ROMPANT avec Salzbourg (fin septembre 1777), où donc le jeune Mozart peut-il aller? Ni l'Italie, ni Vienne, ne lui ont accordé de poste régulier, d'emploi stable. Il voudrait se fixer dans une grande ville, riche, élégante, favorable aux arts :

— « Une ville, écrira-t-il à son père, où il y ait une Cour. »

Pour l'instant il se dirige vers Munich ; mais tout son désir, déjà, tend vers Paris. Il comprend que le théâtre seul, malgré des gains aléatoires, peut lui assurer l'indépendance. Est-ce que Gluck ne vient pas de quitter l'Autriche et de trouver à Paris, capitale des arts, la suprême consécration de son génie?

Le prudent Léopold Mozart tremblait à la pensée d'un projet aussi grand, aussi aventureux. Il restait à Salzbourg, au service de l'autoritaire Prince-Archevêque, et ne laissait pas son fils affronter, tout seul, les difficultés du voyage et les périls d'un séjour à Paris. Ce Wolfgang, malgré ses vingt et un ans, était trop désarmé contre les jaloux, les envieux, et trop crédule, trop inflammable, trop prompt à se laisser séduire par un sourire de femme : que va-t-il devenir dans le monde des théâtres?... Aussi Léopold décide que ce grand enfant va voyager avec sa mère.

Quel trouble, dans toute la famille, le jour du

départ!... Wolfgang en oublie une partie de ses papiers, notamment les certificats du Père Martini et le diplôme de l'Académie de Bologne. Sa sœur Nannerl, épuisée par l'émotion et par les larmes, prend le lit. Quant au formaliste Léopold, qui a oublié de donner sa solennelle bénédiction aux voyageurs, il redouble ses prières pour que le Ciel les protège.

A Munich, durant trois semaines, aucun résultat. Le jeune Mozart est présenté au souverain, c'est-à-dire à Maximilien, Électeur de Bavière :

— « Eh oui, mon enfant, répond ce prince, vous avez du talent ; mais ici, il n'y a pas de place vacante. »

Nos voyageurs, après un court séjour à Augsbourg, où ils retrouvent des parents de Léopold, se rendent (fin octobre 1777) à Mannheim.

Ville moyenne, mais capitale du Palatinat, bien bâtie, se piquant d'élégance, et jouant à la grande capitale. Le souverain, Karl Theodor von Sulzbach, croyait imiter Louis XIV. A Mannheim, palais grandiose, nombreuse figuration de courtisans, de conseillers auliques, de favoris, de maîtresses, de domestiques et même de musiciens. A quelque vingt kilomètres de sa capitale, autre château princier, Schwetzingen, charmant petit Versailles d'un style rural et rococo, avec de symétriques jardins à la française.

Parmi les musiciens réunis à Mannheim soit pour le service de ce minuscule Roi-Soleil, soit pour le théâtre et les églises, se trouvaient nombre d'excellents instrumentistes et quelques bons compositeurs. L'un de ceux-ci, un jésuite, l'abbé Vogler, jouissait alors de la faveur de Karl Theodor : il était donc jaloué par les autres musiciens. Le



jeune Mozart, écoutant les on-dit, se rapprocha peu de cet abbé Vogler. Celui-ci néanmoins ne manquait ni de talent, ni même d'idées sur l'art musical ; par la suite, il formera deux disciples qui reconnaîtront ce qu'ils doivent à son initiation : l'un sera le génial Weber, créateur du drame romantique, et l'autre l'ingénieux Meyerbeer, dont les opéras à grand spectacle feront prime dans toute l'Europe pendant un demi-siècle.

A Mannheim, Mozart retrouvait le Kapellmeister Cannabich, qu'il avait jadis rencontré à Paris. Ce brave homme le mit en relations avec les musiciens de la ville. Ceux-ci, instrumentistes et compositeurs, seront groupés, par les historiens futurs, sous le nom « d'école instrumentale ou symphonique de Mannheim ». Le nom le plus célèbre est celui des Stamitz, porté par deux générations de violonistes-compositeurs, d'abord par deux frères, puis par les deux fils de l'un d'eux. Il faut citer aussi Holzbauer, dont Mozart trouvait alors la musique « très belle et pleine de feu » ; sans oublier le fort honorable compositeur Cannabich, que notre jeune maître avait de particulières raisons d'estimer.

Presque tous les jours, Mozart rendait visite au Kapellmeister Cannabich. Celui-ci était fort accueillant et il avait une fille, Mlle Rose, jolie, gracieuse, et déjà bonne musicienne. Mozart l'entend jouer du piano-forte, est ravi, et lui donne des leçons. Pour elle, avec tendresse, il compose une sonate. « L'andante, écrit-il, est fait à son image ; » car l'amoureux vient d'y mettre l'écho de son propre émoi. C'est la *Sonate pour piano en ut* (K, 309). Quand Mlle Rose joue cet andante, elle fait pleurer le jeune musicien-poète. Mais ce n'était là qu'une

idylle entre deux adolescents : Mlle Rose entrait alors dans sa quinzième année.

Deux mois plus tard (janvier 1778), une chanteuse dissipe ce rêve juvénile. Elle a vingt ans ; elle est coquette et ambitieuse. Fille d'un raté de la musique, qui est copiste et souffleur au théâtre, elle végète dans une famille où il y a trois autres filles à caser ou à nourrir ; elle veut débiter au théâtre, elle se cherche des protecteurs : elle sourit donc à ce jeune musicien qui déjà écrit des airs pour elle et pourrait lui confier un rôle. L'inflammable Wolfgang ne rêve plus que de cette Aloysia Weber. Pour elle, avec elle, il voudrait faire des tournées en Italie, et composer des opéras où elle chanterait. Elle serait une inspiratrice. Sur la scène, elle ferait revivre une musique toute pleine de son propre charme : les dilettantes seraient fascinés par son talent, par sa voix, par son visage, par toute sa beauté !... Projets merveilleux, succès assuré, vie indépendante et riche, notre amoureux, ébloui par l'amour, confie tout au sage Léopold.

Le sage Léopold essaye de ramener son fils à la raison. Mais rien n'arrête Wolfgang : il veut épouser son Aloysia, et il obtient d'elle une vague promesse.

Cependant le séjour à Mannheim se prolongeait. La belle Aloysia, par coquetterie, ne disait pas non, et par prudence ne disait pas oui. Quant aux projets musicaux de Mozart, aucun résultat : peut-être la résistance était-elle favorisée par l'abbé Vogler, ennemi de Cannabich. Le prince Karl Theodor, sollicité à plusieurs reprises, déclarait enfin qu'il ne pouvait engager Mozart parmi ses musiciens de Cour. D'ailleurs Karl Theodor allait bientôt quitter Mannheim, et se fixer avec toute

sa suite à Munich : Maximilien, Prince Électeur de Bavière, venait de mourir, et Karl Theodor lui succédait.

Où Mozart irait-il chercher fortune ? Ses trop beaux projets de tournées en Italie, avec son Aloysia Weber, s'évanouissaient... Chaque jour, on lui parle de Paris, de cette capitale si riche, si accueillante aux musiciens étrangers, et où lui-même, enfant, trouva un accueil triomphal... Il ne rêve que théâtre ; il est ébloui par l'exemple de ce Gluck qu'il a vu à Vienne, et dont les œuvres, renouvelées par un style plus noble et plus dramatique, viennent d'être acclamées à Paris. Parmi les instrumentistes que Mozart fréquente à Mannheim, voilà tout un groupe qui part pour Paris : Ramm, hautboïste ; Ritter, basson ; Wendling, flûtiste ; Lanchery, maître de ballet... Avec eux il pourrait voyager, réduire ses frais de déplacement, et profiter de leurs relations parisiennes... Mais Léopold a peur de tels compagnons, trop libres, trop « libertins » pour son fils. Le départ fut retardé, prudemment. Et Wolfgang se mit en route (14 mars 1778), avec sa mère.

Quitter Aloysia Weber, quelle douleur ! Une fiancée, ou presque... Elle se laissait aimer... Et toute la famille Weber, malgré sa pauvreté, était si prévenante pour Mozart : le père, ce cocasse Fridolin, lui avait fait des copies pour rien ; il lui donnait même du papier à musique et les œuvres de Molière. Quant à la mère, elle lui offrait deux paires de mitaines, tricotées par elle au filet :

— « Quel bon cœur ! » écrivait notre amoureux.

\*  
\* \*  
\*

Paris (23 mars 1778) !... Avant d'arriver, combien de souvenirs charmants pour Mozart : on l'avait fêté, choyé, quand il était enfant prodige. Jadis, conduit par son père, il n'avait qu'à se montrer, à jouer du clavecin, pour recueillir des applaudissements et des cadeaux. Maintenant, en possession d'un talent déjà prouvé par tant de compositions, il trouverait sans doute plus de difficultés, plus d'envieux ; mais aussi il était plein d'espoir, plein de confiance en soi-même, et soutenu par le rêve de grandes œuvres : l'amour de son Aloysia multipliait ses forces et son impatience.

Grimm, jadis, avait été fort utile aux Mozart. Fixé à Paris, ce « baron » allemand qui renseignait l'étranger sur notre littérature, sur nos arts et même sur notre politique, était devenu un personnage fort important. Il faisait maison commune avec cette écervelée de Mme d'Épinay, grande dame et petit bas bleu. Tous deux, ils approchaient alors de la soixantaine. Pour rester jeunes ou en avoir l'air, ils donnaient dans les nouveautés à la mode. Or, ce Mozart qui revient au bout de quatorze années, ce n'est plus une nouveauté, ni un enfant prodige : ce n'est qu'un musicien comme vingt autres, pensent-ils, et qui veut chercher fortune à Paris. Est-il protégé ? Est-il adroit à se pousser ? Peut-on croire qu'il aura de l'entregent ?... Il est timide, pauvre, sans souplesse, et même avec une raideur, une susceptibilité, qui doivent cacher de l'orgueil. Non, il ne réussira pas à Paris. Et Grimm, mondain, courtisan de la mode, ne s'intéressera pas à ce croquesol. D'ailleurs, le monde musical

est alors divisé en deux camps : d'un côté les Gluckistes, de l'autre les Piccinistes ; entre les deux, pas de place disponible. Le baron Grimm a pris parti pour les Piccinistes et les italiens : il ne peut donc point patronner un « allemand ».

Wolfgang ne sera pas long à s'apercevoir que cet ancien protecteur, sur lequel il avait tant compté, ne faisait rien pour lui ou le desservait.

Plus de protection mondaine. — Restaient les relations entre artistes.

Schobert, cette façon de précurseur de Mozart et qui l'aimait, était mort. Du moins les instrumentistes, récemment venus de Mannheim, ne manquèrent pas de s'entremettre : ils purent procurer quelques leçons à Wolfgang et le présentèrent à des musiciens de Paris, notamment à Le Gros, directeur des Concerts Spirituels, et à Noverre, maître de ballet de l'Opéra.

Combien de démarches, de projets, de promesses, — et combien d'échecs !... Toutefois, au bout de trois mois (attente qui semblerait courte à notre époque), l'Opéra représenta un ballet-pantomime, *les Petits riens*, où Mozart s'était inspiré de plus d'une mélodie française (11 juin). Sept jours plus tard, au Concert Spirituel des Tuileries, fut exécutée la *Symphonie en ré*, dite *parisienne* (K, 297). Bien plus, la même *Symphonie* reparut au programme avec un nouvel andante (15 août) ; et une autre symphonie (*si bémol*, n° 8 du supplément de Köchel) fut donnée le 8 septembre. Toutes ces compositions, écrites à Paris et habilement adaptées au goût français, reçurent un accueil très favorable. On ne peut donc pas dire que Paris, en 1778, repoussa Mozart. — L'année suivante, après son départ, ses *Symphonies parisiennes* figureront quatre

fois aux programmes du Concert Spirituel. Donc, elles plaisaient aux organisateurs et au public.

Bien plus, le jeune maître faillit se fixer à Versailles, comme organiste de la Cour. Si le projet n'eut pas de suite, on peut croire, d'après ce que disent et ce que sous-entendent les lettres de Léopold et de son fils, que ce fut en grande partie par la volonté de Mozart même. Certes il prétexte que cet emploi d'organiste est subalterne, lui prendra trop de temps, l'empêchera de composer, notamment pour le théâtre. A quoi son père lui fait remarquer maints avantages : contacts avec la Cour, proximité de Paris, bons appointements et six mois de congé... Mais le jeune maître est amoureux : puisqu'il ne peut faire venir à Paris son Aloysia pour s'y fixer avec elle, il ne songe qu'à la rejoindre à Mannheim ou à Munich. — Ainsi, à cause d'une chanteuse qui ne l'aime pas et qui va bientôt le dédaigner, la France perdit Mozart. Pourtant aucun autre musicien-poète n'avait reçu, comme cet enchanteur, le don merveilleux d'unir les mystères de la musique à la grâce, à l'atticisme de l'esprit et de l'art français du dix-huitième siècle.

Les qualités françaises, héritées du Grand-Siècle mais rendues plus aimables, plus souples, par une intelligence plus riche ou plus alerte, par un humanisme élégant et une souriante urbanité, Mozart s'en pénétra pendant son séjour de six mois à Paris.

Ouvert à toutes les influences, et, comme il le disait et le prouvait, « capable d'écrire dans tous les styles », nous l'avons vu tour à tour auprès de plus d'un maître, ou auprès de tels artistes qui furent à leur façon des précurseurs « mozartiens », s'assimiler maintes formes d'art et dépasser le plus souvent ses modèles. Parmi les divers genres de musique

qu'il entend à Paris, plus d'un lui est déjà connu, et notamment ce qui vient d'Italie. Il retrouve même le demi-italianisant Jean-Chrétien Bach, venu de Londres pour donner un opéra. Il reprend contact avec les sonates de Schobert, qu'il fait travailler à ses élèves; il réentend les tragédies lyriques de Gluck, récemment importées de Vienne, mais présentées sous une forme plus sobre et avec une déclamation mélodique plus strictement régie par les paroles. Au concert, il retrouve les instrumentistes qu'il a connus à Mannheim, et aussi deux de leurs compatriotes applaudis, les frères Karl et Anton Stamitz, élèves du cher Cannabich. Mais à Paris, tout ce qu'il entend lui fait une impression neuve, car Mozart le perçoit avec l'esprit français dont il se pénètre : les musiques qu'il connaît déjà, revivent dans un cerveau attentif à des musiques nouvelles pour lui.

Ces nouveautés musicales, ce sont les symphonies de Gossec, les sonates, les concertos de Leclair et de nos compositeurs-violonistes, les œuvres pour orgue ou clavecin d'un Couperin ou d'un Rameau, et enfin (et surtout) les opéras-comiques de Philidor, de Monsigny, de Grétry ou de leurs émules. Car, pour deviner un tel influx français et parisien, il ne suffit pas de consulter les programmes des concerts et des théâtres où le jeune compositeur put assister, ni de citer les noms mentionnés dans les lettres à son père (auquel il ne disait pas tout), ni même de rappeler telles variations qu'il écrivit alors sur *Je suis Lindor* (de Dezède), ou sur *Ah! vous dirai-je, maman*, ou sur les *Mariages sammites* (de Grétry)... (1).

(1) Compositions mal datées par Köchel.

Il faut aussi tenir compte de toute la musique qu'il ne pouvait manquer d'entendre ou de lire au cours de ses leçons, de ses visites dans le monde, de ses rencontres avec d'autres musiciens, et même au cours de ses promenades. Par exemple, il ne faut pas négliger que la Foire Saint-Laurent, berceau de notre opéra-comique, s'ouvrait en août : ce spectacle enjoué, populaire, avec des airs et des couplets qui l'apparentent au *singspiel* viennois, devait forcément attirer un jeune musicien aimant le rire, déjà auteur de plus d'un *opera buffa*, et futur auteur de *l'Enlèvement* et de *la Flûte enchantée*. N'oublions pas qu'il écrira maints finales instrumentaux pleins de verve, d'élan, de force comique, et qui, avec des retours de mélodie, avec des couplets et des refrains, seront construits comme des rondeaux français.

Après le séjour à Paris, la musique écrite par Mozart se libère des longueurs et des formules qui plaisaient aux placides Salzbourgeois. Elle accroît son charme par plus de clarté, de brièveté, d'esprit, de précision élégante et de variété. Un artiste si malléable, si prompt à s'enrichir, ne resta pas en vain, durant une demi-année, au contact d'une forme de civilisation et d'un esprit de société que les autres nations se donnaient alors pour modèle. Mozart ne prit pas en vain la familiarité de la langue française et de la culture française qui rayonnaient alors sur l'Europe. Il s'ouvrit ainsi, plus profondément que jamais, aux éternelles clartés du génie gréco-latin, modernisé par le génie de la France. Ainsi, en mûrissant plus tard ce qu'il avait reçu à Paris, il se dégagea de tout style sentant trop une école locale ; il s'affranchit de tout étroit provincialisme, soit italien, soit allemand. Il



sentit, et bientôt il sentira mieux encore, se préciser l'idéal artistique auquel il aspirait. Il fut attiré, et le sera bientôt avec plus de force, par cette perfection, cette lumière et cette sérénité qui s'élèvent au-dessus de toutes les limites et de toutes les frontières : elles participent à une beauté qui semble absolue, indestructible, du moins parmi les œuvres humaines, toujours menacées de périr.

A Paris, les difficultés, les épreuves de la vie journalière amènent son jeune cœur à plus de maturité. Ce talent, cette force créatrice qu'il sentait en lui-même, à quoi lui servaient-ils pour gagner son pain ? Il donnait des leçons, il sollicitait un emploi ou des commandes, il allait de l'un à l'autre, vainement, et revenait humilié, exaspéré. Sa mère le consolait ; ou bien, par insouciance, il songeait vite à autre chose et rêvait de musique. Malgré tout, qu'il était seul, abandonné, sans protecteur efficace dans cette grande capitale ! Le Paris de Louis XVI nous semble petit, deux siècles plus tard. Mais qu'il était grand, comparé au minuscule Salzbourg, et agité, comparé au Milan de jadis ou à Vienne l'indolente ! Ce Paris bruissant, affairé, étourdi de plaisirs ; cette ville qui contient tant de villes, et dont chaque quartier ignore le quartier voisin, combien Wolfgang y est perdu ! Ainsi que tout provincial ou tout étranger qui n'y trouve pas une place favorable, il est étreint par une angoissante impression de noyade : il se sent submergé par un flot hostile, ou du moins indifférent et sans pitié.

En vain, quelque avantage ou quelque espérance se présente : il n'aspire qu'à fuir. Là-bas, à Mannheim ou à Munich, l'attire un visage qu'il aime. Il rêve de son Aloysia. Il lui écrit, il écrit au bon

Fridolin, il écrit à leurs amis : hélas, leurs réponses sont bien rares. Ah, que devient sa bien-aimée ? L'aime-t-elle encore ? Est-elle déjà prise par la vie de théâtre ?... « Je suis souvent bien mélancolique, » avoue-t-il au sage Léopold.

Soudain, la mort est près de lui. En quelques jours, dans leur chambre de pauvres, il voit mourir sa mère (3 juillet 1778). Quel déchirement... Et ensuite, combien il est encore plus seul, dans la grande ville. Et où donc pourrait-il aller ?

Plus de deux mois, il languit, il hésita, à bout de ressources. Par pitié, Grimm et Mme d'Épinay le prirent dans leur hôtel de la Chaussée-d'Antin, et lui avancèrent quelque argent. Son père voulait le faire revenir dans ce Salzbourg que Wolfgang abhorrait. Mais notre amoureux songeait à Munich, où son Aloisia venait de débiter au théâtre...

Enfin, brusquant les choses, et las d'un tel protégé qui n'arrivait à rien, le baron Grimm (26 septembre) le mit dans la diligence : il paya le voyage jusqu'à Strasbourg, afin de s'en débarrasser.

Peu pressé de revenir, Mozart s'arrêta une semaine à Nancy, puis deux semaines à Strasbourg : là, il donna deux concerts, qui lui rapportèrent en tout six louis.

A Salzbourg, son père l'attendait, s'impatientait. Il avait obtenu que Wolfgang, comme organiste de la cathédrale et *Konzertmeister* de la Cour, serait repris par l'archevêque Colloredo. Celui-ci n'était donc pas inflexible.

Mais Mozart, pour éviter Salzbourg, et sans doute pour lasser la patience du Prince-Archevêque et reconquérir ainsi son indépendance, s'attarde, durant tout le mois d'octobre, à Mannheim, chez ses bons amis Cannabich. En décembre, autre

escale à Kaisersheim... A la fin du mois, il arrive non pas à Salzbourg, mais bien à Munich.

Aloysia Weber chantait au théâtre et y réussissait. Elle avait décroché un bel engagement grâce à l'influence d'un protecteur, un noble fort riche, que l'astucieuse Mme Weber lui avait rabattu. Ce noble protecteur avait même fait engager le papa, Fridolin Weber, comme souffleur au théâtre et marchand de billets.

On applaudissait la nouvelle étoile ; Aloysia, maintenant, avait de l'argent et des toilettes. Donc, elle dédaigne Mozart, ce pauvre musicien de chapelle, engoncé dans une livrée rouge.

Évincé, il fit bonne contenance. Sans doute le bon Fridolin et l'accorte Mme Weber se montrèrent affectueux. Notre amoureux resta dans leur maison, ne prévoyant pas qu'une autre demoiselle Weber, la timide et peu jolie Constance, prendrait plus tard une si grande place dans sa vie.

Enfin, au bout de deux semaines, il revint à Salzbourg (15 janvier 1779).

\*  
\* \*  
\*

Il rapportait à son père une quarantaine d'œuvres nouvelles. Toutes étaient marquées par une double influence : soit celle de l'école symphonique et instrumentale de Mannheim, — soit celle de la musique française. Mais dans les compositions des six derniers mois, c'est-à-dire postérieures à la mort de sa mère, on sentait une pensée plus mâle, plus profonde. Celle-ci, engendrant presque seule le développement musical, lui communiquait une expression émouvante.

Lui-même, cependant, combien il restait chose

légère, instable, — âme d'enfant, toujours prête à oublier. Son génie musical, avec un progrès continu, s'enrichit, s'accroît, marche sans relâche vers la maturité et vers une forme d'art plus accomplie. Mais pendant que ce travail intérieur se poursuit avec l'inévitable constance d'une force naturelle, l'homme, qui porte une telle puissance créatrice, reste le jouet de ce qui passe près de lui. A Mannheim, il s'est attendri en voyant jouer au piano-forte la petite Rose Cannabich ; le mois suivant, il s'est épris de la chanteuse Aloysia Weber ; maintenant, à peine guéri de son ardent amour pour la chanteuse, le voici qui plaisante, non sans plaisir, avec sa cousine germaine, la Bäsle.

C'était la nièce de Léopold Mozart, et celui-ci voyait volontiers son fils s'intéresser à elle. Car, pensait Léopold, si Wolfgang l'épouse, Wolfgang se fixera sans aucun doute à Salzbourg, pris par une vie bourgeoise et tranquille ; et lui, Léopold, trouvera près de ses enfants une affection, un soutien moral, sinon une aide pécuniaire, pour sa vieillesse.

Quelques-unes des lettres, écrites par le jeune Mozart à la Bäsle, subsistent encore. Elles sont d'un enjouement et d'une liberté dans le vocabulaire qui surprennent, qui choquent, et peuvent être pris à contresens. Comment ? Un tel enchanteur, qui nous révéla des mélodies qui semblent célestes, il tombe dans la vulgarité, dans la grossièreté !... Hélas, on est contraint de le reconnaître. Mais il ne faut pas voir dans les documents ce qu'ils ne contiennent pas ; ni surtout attribuer à cet adolescent un bouillonnement de sensualité malsaine.

Il plaisante, et il est du peuple : sa plaisanterie,

vulgaire, crue, emploie des mots malsonnants. Ce n'est pas là de l'érotisme, comme on l'a prétendu sans clairvoyance ; c'est, tout bonnement, de la jovialité populaire ; et notre Wolfgang est du pays de *Hanswurst*, de *Jean Saucisse*. Une fois, par exemple, quand la Bâsle écrit à son oncle Léopold, et que les deux jeunes gens, l'un près de l'autre, combinent cette lettre enjouée, le fils, malgré son respect habituel, glisse un *post-scriptum*, et signe, en français : « Votre invariable cochon. » Adressé à son père, ce mot est-il de l'érotisme?... Ce n'est qu'une grossièreté. Mais n'oublions pas qu'elle nous choque beaucoup plus aujourd'hui qu'elle le faisait il y a cent cinquante ans, et surtout dans les pays de langue allemande. Alors le grand Frédéric, malgré son génie et sa royauté, malgré même les leçons de Voltaire, écrivait parfois comme parlaient ses grenadiers poméraniens.

Le ton de Mozart, dans ses lettres à la Bâsle, reflète la vulgarité dont cette cousine l'entourait et le menaçait. Elle risquait de l'engluer dans une existence trop basse. Plus tard, elle sera femme de service ; elle aura même une fille naturelle... Par bonheur, Mozart échappera complètement à la Bâsle et à Salzbourg.

Dans cette ville qui lui pesait, les mois s'écoulaient bien lentement. Durant toute l'année 1779 et la première moitié de 1780, son temps est pris par des leçons, par des offices à la cathédrale, par la musique de table du Prince-Archevêque. Il compose néanmoins une douzaine d'œuvres, sonates d'église, sérénades, messes, marches, parmi lesquelles quatre chefs-d'œuvre au moins : le *Concerto en mi bémol* pour deux pianos et orchestre, le *Divertissement en ré*, pour quatuor à cordes et deux

cors, — et la *Symphonie concertante* pour violon et alto. Comment aussi ne pas citer la *Sonate en si bémol* pour piano et violon (mal datée dans le catalogue de Köchel sous le n<sup>o</sup> 378) ; et comment n'être pas ému par son andante mélancolique et passionné?... Pages géniales, accomplies, vivantes à jamais. Toutefois, pour lui-même, pour assurer son existence, à quoi servent-elles ?

Il lui faudrait un succès au théâtre. Sur un livret allemand, imité du français ou de la comédie italienne, il commence d'esquisser une *Zaïde*, quand surgit une commande pour Munich : c'est un opera seria, *Idoménée*, qui sera joué pour le carnaval de 1781. En hâte, Mozart se met à l'œuvre ; puis, au début de novembre 1780, il part pour Munich : il doit être auprès des chanteurs, afin d'accommoder ses mélodies à leur voix et à leur talent.

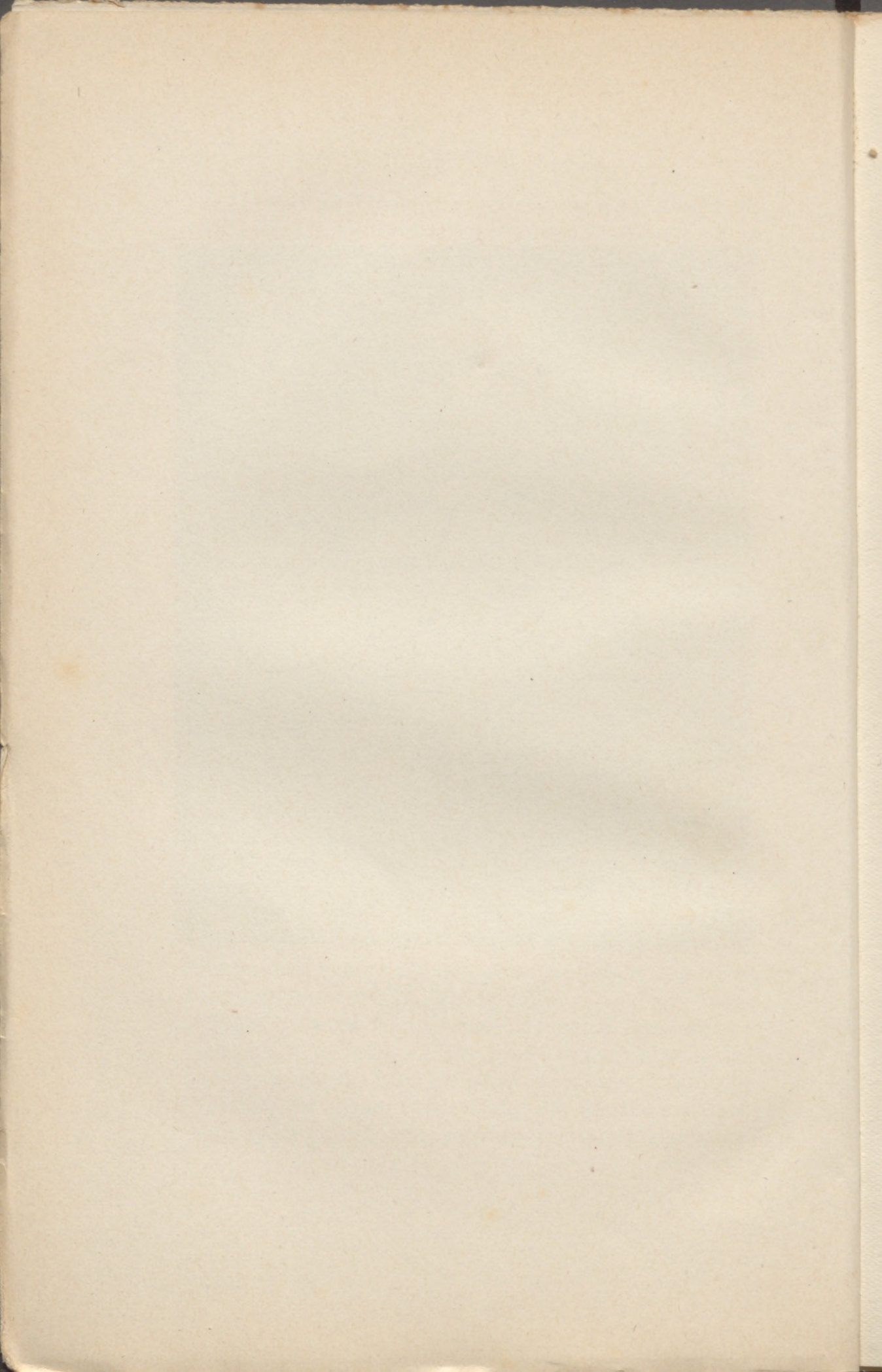
Alors, les œuvres qui venaient de l'émouvoir le plus, c'étaient les musiques entendues à Paris. D'autre part, le livret qu'on lui fournissait était une adaptation d'après une tragédie française. Aussi Mozart, dans une lettre à son père, lui confie qu'il voudrait « accommoder le plus possible son opéra à la manière française » ; et, quand il y ajoute un ballet, il écrit cinq morceaux dans le goût français. Mais il n'est pas complètement son maître. Autour de lui on aime les Italiens, et il doit se conformer au goût des gens en place, qui font la commande et qui paient.

Pour les mozartiens, *Idoménée* garde une séduction particulière : c'est une œuvre composite, mêlée, inégale, qui annonce la toute prochaine éclosion du génie dramatique de Mozart. D'une part, elle abonde en formules, en souvenirs, en



Cliché Giraudon

MOZART ENFANT  
Tableau de Zoffany





imitations qui proviennent des œuvres alors en vogue, et notamment des tragédies lyriques de Gluck et des opéras italiens ; mais d'autre part, on constate le travail d'un artiste sur lui-même, afin de se trouver, de *se créer*, de dégager, d'amener à la lumière et à la vie la profonde originalité qu'il contient. En quelques mois, Mozart écrit cette partition : il n'a pas encore vingt-cinq ans. Il s'efforce de faire épanouir au théâtre, malgré un livret qui lui convient peu, les germes musicaux et poétiques qui ont déjà produit de si belles œuvres de concert et de musique de chambre.

Ce génie de tendresse, de fantaisiste et d'aérienne ironie, cette âme rêveuse et lyrique, entraînée alors par l'ardeur de sa jeunesse, peuvent-ils se plaire à une tragédie conventionnelle, imitée de l'artificieux Crébillon ? Un Idoménée qui date de la guerre de Troie et qui convient à une tragédie de collège ou à un ballet mythologique, peut-il agréer au jeune et *romantique* Mozart ?... Ne l'oublions pas : le romantisme est né et va se manifester ; déjà on lit Rousseau et *les Souffrances du jeune Werther*... Ce que désire Mozart, au théâtre, ce sont des sujets fantaisistes, lyriques, dramatiques, modernes : ses prochains grands chefs-d'œuvre le prouvent.

Avec cet *Idoménée*, il est à la gêne. C'est une chose trop noble, guindée, factice ; c'est une « grande machine »... Est-ce que notre Fragonard est à l'aise avec *le grand prêtre Corésus* ?

Idoménée, roi de Crète, revient de la guerre de Troie. Assailli par une tempête, il promet à Neptune d'immoler le premier homme qu'il verra sur le rivage. Il aborde : il voit son fils. Va-t-il le sacrifier, ou ne pas remplir son vœu ? Mais que

fera Neptune frustré?... Et surtout, que fera le jeune Mozart, qui doit mettre en musique cette tragédie et la donner pour les spectacles du carnaval?

Il s'en tire de son mieux. Avec sa prodigieuse facilité et sa mémoire impeccable, il utilise les formules à la mode en 1781, tantôt gluckistes et le plus souvent italiennes. Le temps presse... Mais rien n'empêche Mozart, même dans une œuvre hâtive et imposée, d'apporter la souplesse, la sûreté, l'enchanteresse limpidité de son style. Et çà et là, son imagination se fait jour. Un détail d'instrumentation, un enchaînement ou l'introduction d'une reprise, la grâce d'une ligne mélodique, la valeur expressive des récitatifs avec orchestre, un accent impérieux, la plénitude dans la sonorité des chœurs et leur puissance dramatique, — voilà des preuves certaines que le génie musical de Mozart prendra bientôt possession du théâtre. A chaque instant, on voit sourdre des germes qui vont s'épanouir bientôt dans ses grandes œuvres lyriques.

A Munich, pendant qu'il finissait *Idoménée* et le faisait répéter, il avait retrouvé la famille Cannabich et plus d'un musicien qui avait suivi Karl Theodor, devenu Prince-Électeur de Bavière. La première représentation (29 janvier 1781) eut lieu dans le théâtre de la Cour, au palais de la Résidence. De nos jours, on peut encore voir cette salle délicieuse, construite vers 1750 par un architecte français, Cuvillier. Elle est blanche et or. Toute petite, elle n'a que six loges de chaque côté. Au milieu, la double loge du Prince-Électeur. Le plafond, très bas sur le troisième étage de loges, est fileté d'arabesques d'or où serpentent des roses peintes au naturel : on le croirait tendu de tapis-

serie, comme dans un boudoir pompadour. — Salle minuscule, mais excellente pour l'acoustique, elle permet (nous l'avons souvent constaté) de jouer la musique de théâtre avec la même distinction, le même atticisme, que la musique de chambre. Pour du Mozart, elle permet une exécution *racinienne* (1).

Le succès d'*Idoménée* auprès du public, et plus encore la joie, pour Mozart, d'entendre cette première pièce où ses dons de musicien dramatique se révélaient à lui-même, le confirmaient dans son désir de fuir Salzbourg, et de chercher une capitale où il trouverait une Cour, un public nombreux et de grands théâtres. — Désir obsédant ; ou plutôt, pour son génie, nécessité vitale.

Revenir à Salzbourg !... Quelle tristesse, quelle déchéance !... Il ne sera donc jamais libre d'être lui-même : a-t-il le droit d'enfouir dans cette ville mesquine, sans ressources, les dons qu'il tient de Dieu ? Car c'est ainsi que Léopold et son fils, maintenant, posent la question. Mais le père restait craintif devant une vie de musicien pauvre, sans poste fixe, sans le pain assuré... Tout février, le père et le fils ne purent guère avoir de plus grave inquiétude : Wolfgang allait-il rompre, de nouveau et pour toujours, avec le Prince-Archevêque Colloredo ?

\* \* \*

Au milieu de mars (1781), ce mondain prélat se rendit à Vienne, avec ses gens et ses musiciens. Mozart, parmi les autres domestiques, y vint aussi.

(1) Nous avons donné, dans notre volume *Chez les musiciens* (2<sup>e</sup> série), une description détaillée de cette salle.

La grande ville, aimable, accueillante, le capta. Il est tout espoir : il aura des leçons, des commandes ; il verra l'Empereur, et deviendra son musicien... Restait à rompre avec le Prince-Archevêque ; restait aussi à secouer le joug paternel.

Au bout d'un mois, avec l'homme de confiance de l'archevêque, notre jeune musicien en était aux disputes et à recevoir des injures. On voyait trop qu'il voulait quitter le service : il cherchait des leçons à Vienne, voulait jouer seul dans des réunions mondaines et se faire des relations utiles. S'il veut rompre, qu'il s'en aille, « ce gueux, ce pouilleux, ce crétin de Mozart. Voici la porte !... » Il courbait le dos. Il restait... Que trouvait-il pour vivre?... A cause de son père, il aimait mieux que la rupture vînt du Prince-Archevêque.

Elle vint enfin (milieu de mai 1781).

Mozart était libre.

Il ne prévoyait pas le sort qui l'attendait. Malgré son génie, malgré un labeur incessant, malgré plus de cent nouveaux chefs-d'œuvre et même malgré des succès au théâtre, il va tomber à la misère. Après dix ans de luttes, à trente-cinq ans, il sera usé, et son corps sera jeté à la fosse commune.

Pour l'instant, il jouit d'être libre. Plus de Salzbourg !... A Vienne, il compte publier six sonates pour piano et violon, et trouver des souscripteurs ; il projette un opéra ; il espère donner un concert ; il espère trouver des leçons et n'accepter que les mieux payées... Tant d'espoirs le rendent heureux. Bien plus, il est accueilli, il est choyé dans la famille des Weber. Son Aloysia, fêtée au théâtre, et quittant peut-être un noble protecteur, s'était mariée avec le chanteur Lange. Le cocasse et bon Fridolin Weber venait de mourir.

Sa veuve, très pauvre et avec trois filles à sa charge, louait des chambres en garni : elle héberge donc le jeune musicien. Et le voilà, isolé à Vienne, qui se plaît dans la maison de ces dames Weber. Le souvenir d'Aloysia réveille des pensées de tendresse : déjà notre amoureux sans partenaire s'attarde volontiers auprès de Mlle Constance. Cet amour naissant n'échappe pas aux yeux de la mère, gaillarde femme, entreprenante, et poussée par le besoin.

Léopold Mozart, à Salzbourg, est renseigné par des amis. Il s'inquiète. Il exige que son fils change de logement. Mais Wolfgang, près de Constance, se trouve bien. Il cherche à rassurer son père :

— « Ce sont des caquets, lui écrit-il ;... je me loge dans la maison, donc, j'épouse !... Non, je ne suis pas épris d'elle... Je badine, je fais des plaisanteries, et c'est tout. Si je devais épouser toutes celles avec qui j'ai plaisanté, j'aurais bien deux cents femmes ! »

Il était pris. Il n'échappa ni à Constance, ni surtout à la belle-mère. Celle-ci, pratique et résolue, lui fit signer (décembre 1781) une promesse de mariage : s'il n'épousait pas, il ferait une rente à Constance.

Durant ces huit premiers mois passés à Vienne, il avait composé une dizaine d'œuvres. On ne peut penser à elles sans une poignante émotion. Il est dans une chambre étroite, sordide, dans un garni pauvre, sous les combles de cette maison à *l'œil de Dieu*, où le guette une impérieuse marâtre. Dans ce guépier, il se croit heureux, il l'est peut-être. Alors qu'il s'engage sur une pente sinistre, il fait de beaux rêves d'avenir. Et voici que son génie, s'évadant des vulgarités qui l'étreignent,

créé des œuvres immortelles. Citons au moins la sonate *en ré*, pour deux pianos, — quatre sonates pour piano et violon, toutes quatre admirables (deux en *fa*, une en *sol*, et une en *mi bémol*, K, 376, 377, 379 et 380), — et enfin la prodigieuse *Sérénade pour instruments à vent*, en *si bémol* (K, 361).

Avouerai-je que, selon mon goût, aucun andante, dans toute l'œuvre de Mozart, n'a plus de pureté ni plus de poésie que le premier andante de cette sérénade? Seul peut-être celui du *quintette avec clarinette*, une des suprêmes méditations de l'enchantement, le dépasse en sérénité.

Aussi croyons-nous qu'il est bon de s'arrêter un instant et de méditer sur cette date : décembre 1781. Au printemps suivant, Mozart va faire la connaissance d'un riche amateur viennois, et celui-ci lui révélera plus d'une œuvre de Sébastien Bach, de Hændel et de Philippe-Emmanuel Bach. Ce contact avec de tels maîtres orientera Mozart vers un nouveau style : le jeune musicien-poète subira l'ascendant d'une musique plus sévèrement construite, plus solidement établie sur les ressources du contrepoint, plus logiquement développée grâce aux parallélismes mélodiques que fournit l'habitude d'écrire en style fugué ou en *imitations*. Il s'assimilera ce style d'école, il le fera sien, lui communiquera la légèreté, la diversité souriante et l'expression dramatique; il l'animera de la poétique et tendre fantaisie de son âme même : il lui donnera un charme vraiment « mozartien ». Ainsi le contact avec les grands musiciens *constructeurs* fut l'origine, dès le printemps de 1782, d'un enrichissement du génie de Mozart. On peut croire aussi qu'une telle influence contribua sans doute à empêcher ce génie si mélodique de s'en-

chanter lui-même par son propre chant, ou plutôt de se laisser séduire par la facile et molle beauté d'une musique trop italienne.

Tout en reconnaissant de tels avantages, et tout en pensant aux œuvres sublimes des années suprêmes, nous avons quelque peine, sinon une entière impossibilité, à ne pas avouer notre sentiment : pour nous, dans plus d'une œuvre de 1780 et 1781 (et parfois dès 1778), telles pages ne pâlisent point si on les rapproche des plus hautes pages qui vont naître pendant les dix dernières années. Car telles de ces magiques pages de jeunesse contiennent tout autant *d'émotion musicale et de beauté* : Mozart y est déjà complètement lui-même. Et voilà qui en fait le prix inestimable, unique, et auquel rien d'autre, même de Mozart, n'est supérieur. Son art pourra s'enrichir encore. Mais telles de ses pages parfaites, nées entre la vingt-deuxième et la vingt-cinquième année, respirent un charme que rien ne remplace : celui d'une âme qui s'épanouit.

---

---

V

LES PREMIÈRES GRANDES ŒUVRES

*L'Enlèvement au sérail.*

*Les six quatuors dédiés à Joseph Haydn.*

(1782-1784)

TANDIS qu'il écrivait des pages si accomplies, et tandis qu'il songeait, sous les manœuvres d'une belle-mère entreprenante, à épouser Constance Weber, Mozart essayait de faire aboutir un autre projet : c'était un opéra buffa, ou une opérette, un *singspiel* viennois. Dès l'été de 1781, on lui avait trouvé le livret d'une fantaisie qui se passait en Turquie, c'est-à-dire dans une Turquie d'opéra-comique. Le sujet avait servi maintes fois, et cela prouvait qu'il plaisait aux spectateurs : on verrait un gentilhomme français, dont la fiancée fut ravie par des corsaires barbaresques, la retrouver dans le harem d'un pacha, et réussir à la délivrer. Quant au titre, *l'Enlèvement au sérail* (*die Entführung aus dem Serail*). On verrait aussi un vieux serviteur à moitié nègre et fort ivrogne ; et l'on entendrait de la « musique turque », c'est-à-dire des tutti avec petites flûtes, tambours, triangles et cymbales. Bien plus, ce livret de tout repos était fourni par un inspecteur de l'Opéra de Vienne : si quelque pièce manquait, *l'Enlèvement* serait pris, et peut-être tout de suite, assurait-on... Mozart, enchanté de l'aubaine, se mit



à l'ouvrage. En deux ou trois semaines, le premier acte, l'ouverture, des fragments du deuxième et du troisième acte furent écrits.

Tout cela alerte, bref, gai, pimpant, contrasté : éclatantes bouffées de « musique turque », mélodies sentimentales, couplets bouffes ou bachiques, vocalises pour les chanteurs... « C'est tout à fait écrit pour les Viennois, » avoue-t-il dans une lettre.

Fin septembre, cet *Enlèvement au sérail* était à moitié prêt. Mais le théâtre ne le prenait pas. Alors, durant l'hiver, Mozart s'aperçut que ce livret lui plaisait moins. Le compositeur découvrait des défauts, proposait des changements au librettiste afin de mieux faire valoir la musique ; car, écrivait-il, « il faut que la musique règne sans partage ;... le plan de la pièce, les scènes, les strophes et les rimes, tout doit être combiné *pour la musique*, afin de ne pas gâter *l'idée* du compositeur. »

Au printemps (1782), outre les soucis que lui apportaient son mariage projeté et les résistances de son père, une rencontre le détourna de son opéra bouffe :

— « Je vais tous les dimanches, à midi, chez le baron Van Swieten (lettre du 10 avril) et l'on n'y joue que du Hændel 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 Friedmann Bach ; il ne me manque plus que celles de Hændel. »

Le baron Van Swieten était un riche amateur hollandais, fixé à Vienne, et possesseur d'une ample bibliothèque musicale. Toutefois, quelle que fût sa collection, elle ne pouvait contenir qu'une

faible partie de ce que nous rangeons désormais sous les noms de Bach et de Hændel (1).

N'importe : la noblesse du style fugué, sa profondeur d'expression, sa pure et puissante musicalité, séduisent Mozart. Il recherche des copies d'autres fugues de Bach et de Hændel ; il veut se constituer une « collection » de fugues. Auprès d'une telle essence de musique, les amusettes du *singspiel* viennois et les enfantins flafas de la « musique turque » s'évanouissent comme des lampions de fête quand le soleil monte dans le ciel... Si bien que Mozart se met à composer des fugues et à écrire en style fugué : jusque dans le menuet d'une sérénade (K. 388), il introduit un trio avec des *imitations*. Il en arrive même à croire que sa Constance Weber, ni musicienne, ni artiste, ni intelligente, « aime le style fugué » !... Du moins un tel enthousiasme pour un grand style musical fait naître, dans l'esprit de Mozart, des germes féconds qui fructifieront bientôt, s'épanouiront dans une prochaine série de quatuors à cordes, et donneront un surcroît de puissance et de beauté aux chefs-d'œuvre de ses dix années suprêmes.

En mai, malgré une cabale contre *l'Enlève-*

(1) Par exemple, Mozart, pour cet amateur (que l'on retrouvera plus tard dans la biographie de Beethoven), transcrit pour quatuor à cordes cinq fugues du *Clavecin tempéré*. Mais il faut remarquer que ces cinq fugues sont toutes extraites du second cahier et même du premier tiers de ce cahier (nos 2, 5, 7, 8 et 9). L'une de ces fugues est transposée par Mozart, et par conséquent telle autre des dernières fugues, écrite avec une clef plus chargée, aurait pu être également transposée... Tout cela semble indiquer que Van Swieten ne possédait pas le premier cahier, ni peut-être la fin du second. Aussi bien, le *Clavecin tempéré*, ainsi que toute l'œuvre de Bach (sauf trois ou quatre numéros), était encore inédit : on se communiquait des copies, parfois fragmentaires ou inexactes.

ment au sérail, le librettiste, fonctionnaire de l'Opéra de Vienne, put obtenir un tour de représentation. Aussitôt Mozart termine son opéra buffa, et l'on répète.

Au Burgtheater, le 16 juillet 1782, *l'Enlèvement* trouve un public hésitant, divisé par les manœuvres des musiciens rivaux. Mais peu à peu, l'esprit de la partition, sa vivacité, sa gaieté bouffe, assurent le succès. Et les brusques éclats de la « musique turque » stimulent, bousculent, entraînent les auditeurs récalcitrants. Avant la fin de l'année, on jouera *l'Enlèvement* quatorze fois. Du vivant même de Mozart, ce *singspiel* restera au répertoire de Vienne, et sera monté à Prague, à Leipzig, à Bonn, à Munich, à Nuremberg, à Augsbourg, à Berlin et même à Salzbourg. Quant au compositeur, il toucha, au début, quelques centaines de florins ; et ensuite, rien du tout.

De nos jours, l'œuvre est encore séductrice par son irrésistible jeunesse, ses fraîches mélodies, sa verve, et même par son innocente « turquerie » de paravent. Elle reste pour nos amateurs et aussi aux yeux des historiens, la première des opérettes viennoises ; la première en date peut-être, mais sûrement la première de tout autre façon. Et, çà et là, s'épanouissent des pages qui sont parmi les plus vivantes du théâtre de Mozart : les effets comiques, les charges, les goguenarderies sont d'une fantaisie délicieuse et spontanée ; les passages de douceur ont une tendresse, une pureté déjà « mozartiennes ». Il y a même une longue et souple, une souriante et poétique mélodie, qui restera vraiment unique, sans nul autre équivalent, dans toute l'œuvre de Mozart : c'est la merveilleuse mélodie du « vaudeville » en *fa*, qui termine l'œuvre.

Quelle que soit la valeur d'*Idoménée*, *l'Enlèvement* prouve que le génie de Mozart, en quelques mois, vient d'atteindre un plus haut point de maturité. *Idoménée* était encore gluckiste, italianisant, conventionnel, avec trop de formules dans les développements et trop de concessions aux chanteurs : la part du vrai Mozart y était encore réduite. Cette part originale est bien plus grande dans *l'Enlèvement*. Pièce bouffe, certes, improvisée, légère, cursive, mêlée de scènes parlées comme nos opéras-comiques. Mais avec elle, pour la première fois et avec autant d'éclat, se révèle le génie dramatique de Mozart. *Idoménée* contenait des promesses ; *l'Enlèvement*, comme l'écrira l'auteur du *Freischütz*, est une « éclosion » (1).

\* \* \*

Le succès de *l'Enlèvement* ne faisait pas fléchir les résistances de Léopold Mozart. Ce père prévoyant refusait encore son consentement au mariage de Wolfgang ; il refusait de venir à Vienne pour entendre l'œuvre qui triomphait ; il refusait de se trouver en face de la famille Weber.

Mozart aimait Constance. Il la désirait. Et il avait pitié d'elle : dans cette maison pauvre, c'est « une martyre », disait-il. Et d'ailleurs l'entrepreneuse belle-mère, la veuve du cocasse Fridolin, ne lâchait pas le compositeur qui avait du succès. Si le salzbourgeois Léopold s'entête à refuser son consentement, eh bien, qu'on passe outre !

Le mariage fut donc célébré (3 août). A l'église,

(1) Sur *l'Enlèvement*, voir notre volume *Chez les musiciens*, 1<sup>re</sup> série.

Mozart fondit en larmes. Son émotion attendrit Constance. — Et toute la noce, quelque cinq ou six personnes en tout, s'en fut dîner chez la baronne de Waldstätten. C'était une femme accorte, sur le retour, un peu légère mais bonne, peut-être amateur de musique et qui, comme à un roman, s'intéressait à ce mariage difficile. Elle offrit, chez elle, un bon repas.

Quelques jours plus tard, Léopold, ayant sans doute appris que la chose était accomplie, envoya son consentement.

Quelle existence, maintenant, attend Mozart ? Donner des leçons à bas prix, composer pour des gains dérisoires, être applaudi de temps à autre dans un concert ; toucher de maigres honoraires pour un chef-d'œuvre théâtral ; solliciter des emplois et ne pas les obtenir, ou grappiller des postes infimes ; se débattre dans la gêne, les tracas d'argent, les emprunts humiliants ; et, enfin, tomber à une misère qui tue.

Le génie devient rarement une denrée commerciale. Pour convertir en argent une valeur idéale, il faut de l'entregent, de l'adresse à se faire valoir, de l'intrigue, du remuement, de la souplesse, de la ténacité, et même de la chance. Mais Mozart, dans la lutte pour la vie, est désarmé. Il songe trop à sa musique : il est le prisonnier de son rêve enchanté. Quand il revient au contact des hommes, le voilà étourdi, dépaysé, gêné. Avec les grands, il se montre fantasque, maladroit, cassant, et on le juge orgueilleux. Pourtant, il se plaît avec les petites gens, avec les instrumentistes bons enfants et qui, comme nous dirions aujourd'hui, « vivent en bohèmes ». C'est constater qu'il se plaît avec ceux qui ne peuvent pas le pousser dans le monde.

Avec ceux-là, il plaisante comme un gamin : c'est la détente de son travail forcené.

Quant à sa femme, est-ce une aide, une consolatrice, ou seulement une bonne compagne pour les jours d'épreuve?... C'est une charge ; et d'autres charges vont naître avec les enfants. Elle a dix-huit ans : insignifiante avec perfection, ni intelligente, ni musicienne, ni femme d'intérieur, pas méchante, mais nulle. La voilà près d'un génie et d'un cœur merveilleux : elle ne sent pas que ce destin est extraordinaire. Elle se laisse vivre ; elle se laisse aimer ; elle se laisse choyer. Mais elle voit qu'il n'y a guère d'argent dans le ménage, et que sa toilette s'en ressent. Or elle fait la coquette ; elle s'amuse à plaisanter avec les hommes ; elle frétille, quand elle est éblouie par un uniforme qui porte des épaulettes... Aime-t-elle cet artiste qui se débat et qui s'use pour elle ? Elle vit près de lui, ou plutôt elle végète, insensible, sans réaction personnelle, sans pensée. Les jours passent sur elle, qui reste passive, inerte ou flottante, telle que ces longues herbes molles qui ondulent au courant d'une rivière. Elle n'est pas une femme : c'est une chose (1).

\* \* \*

A Vienne, les heureuses représentations de *l'Enlèvement*, et même les vives et renaissantes attaques des envieux, accroissaient le renom du jeune maître. Toutefois le parti adverse, c'est-à-dire les auditeurs italianisants, les musiciens italiens fixés à Vienne, compositeurs comme Salieri, chanteurs, instrumentistes et gens de théâtre, —

(1) Sur Constance, voir ci-dessus, pages 24 à 26.

voilà qui était plein de menaces. L'Empereur et toute la Cour ne vont-ils pas se mettre exclusivement à italianiser?... Pour l'instant, la vogue favorise notre maëstro. Il trouve des élèves ; toutes les matinées, il bat la ville et court le cachet : ce génie créateur, il enseigne le piano à des jeunes filles du monde. Le soir, on l'applaudit dans les concerts ou les réunions élégantes : ce Mozart, quel pianiste !

Dans un seul mois, il paraît dix-neuf fois en public. Soirées musicales, surtout mondaines, chez le prince Galitzine, ambassadeur de Russie, ou chez le prince Esterhazy, dont les musiciens attirés sont dirigés par Joseph Haydn. D'autres soirs, réunions plus modestes chez le professeur de piano Richter ; ou encore *académies*, c'est-à-dire concerts qu'il donne lui-même, à ses frais autant qu'à son bénéfice. Le lendemain de telles soirées, sa journée commence de bonne heure :

— « Tous les jours (écrit-il à son père, sans doute en exagérant un peu), — tous les jours à 6 heures du matin, arrive mon *friseur*, qui me réveille. Avant 7 heures, je suis complètement habillé. Puis, j'écris jusqu'à 10 heures. — A 10 heures, j'ai mon heure de leçon chez Mme de Trattner, et à 11 heures, une autre chez la comtesse Rombeck : chacune me donne 6 ducats (environ 70 francs) pour douze leçons. Et j'y vais tous les jours, excepté si elles me préviennent, ce qui ne m'est jamais agréable. Chez la comtesse, il a été convenu avec moi qu'elle ne me préviendrait jamais, et que, si je ne la trouvais pas, je toucherais néanmoins mon *billet*. Mais la Trattner est trop *économome* pour faire de même. »

Autre lettre :

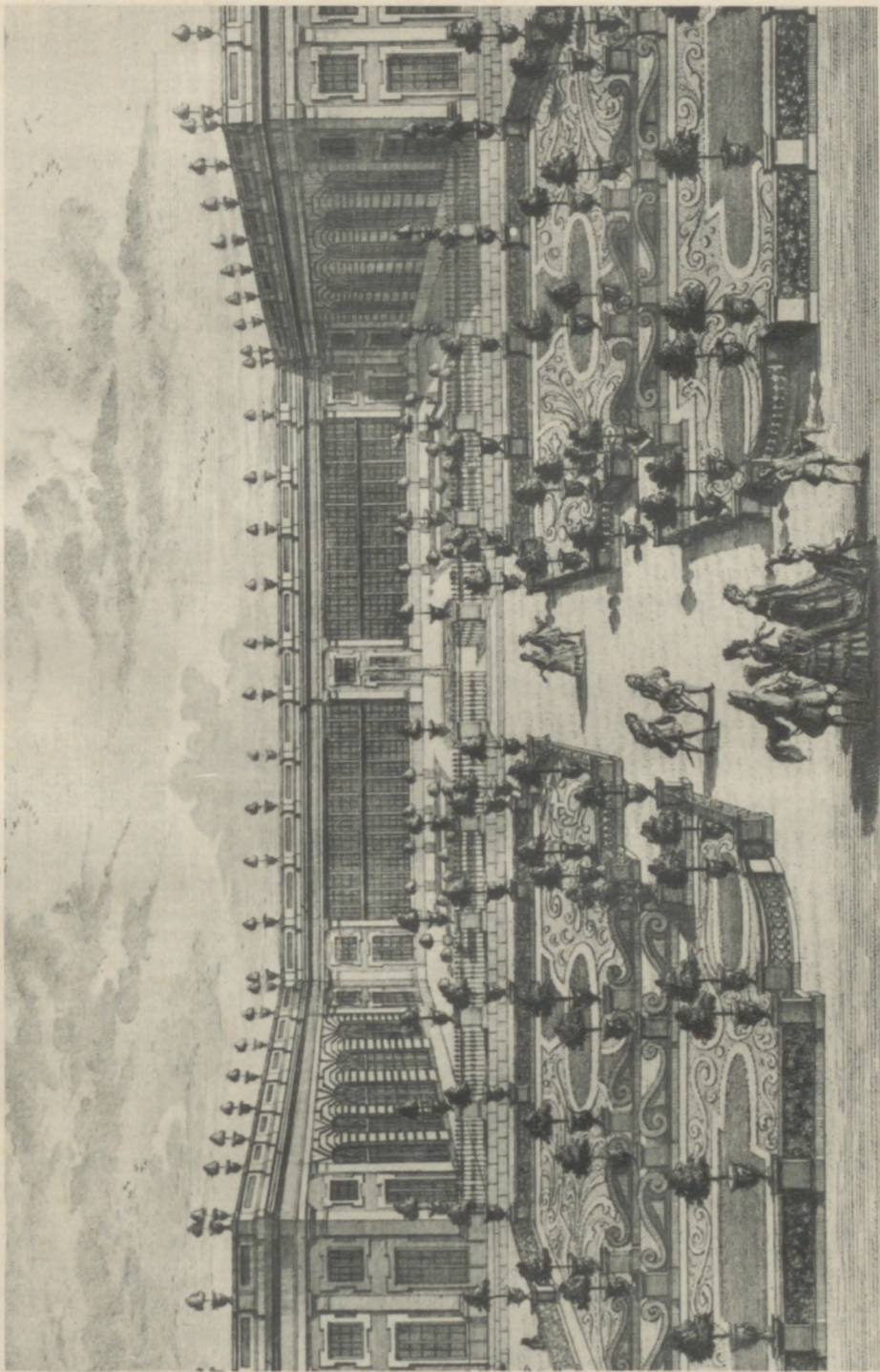
— « J'ai maintenant trois élèves ; je reçois donc

18 ducats par mois... J'ai expérimenté, à mes dépens, que souvent ces dames interrompent leurs leçons pendant des semaines entières... Avec 24 ducats (environ 280 francs) je puis m'en tirer, moi et ma femme, en vivant sans bruit et tranquilles comme nous le désirons. Mais, si je tombe malade, nous n'aurons plus un kreutzer à toucher. »

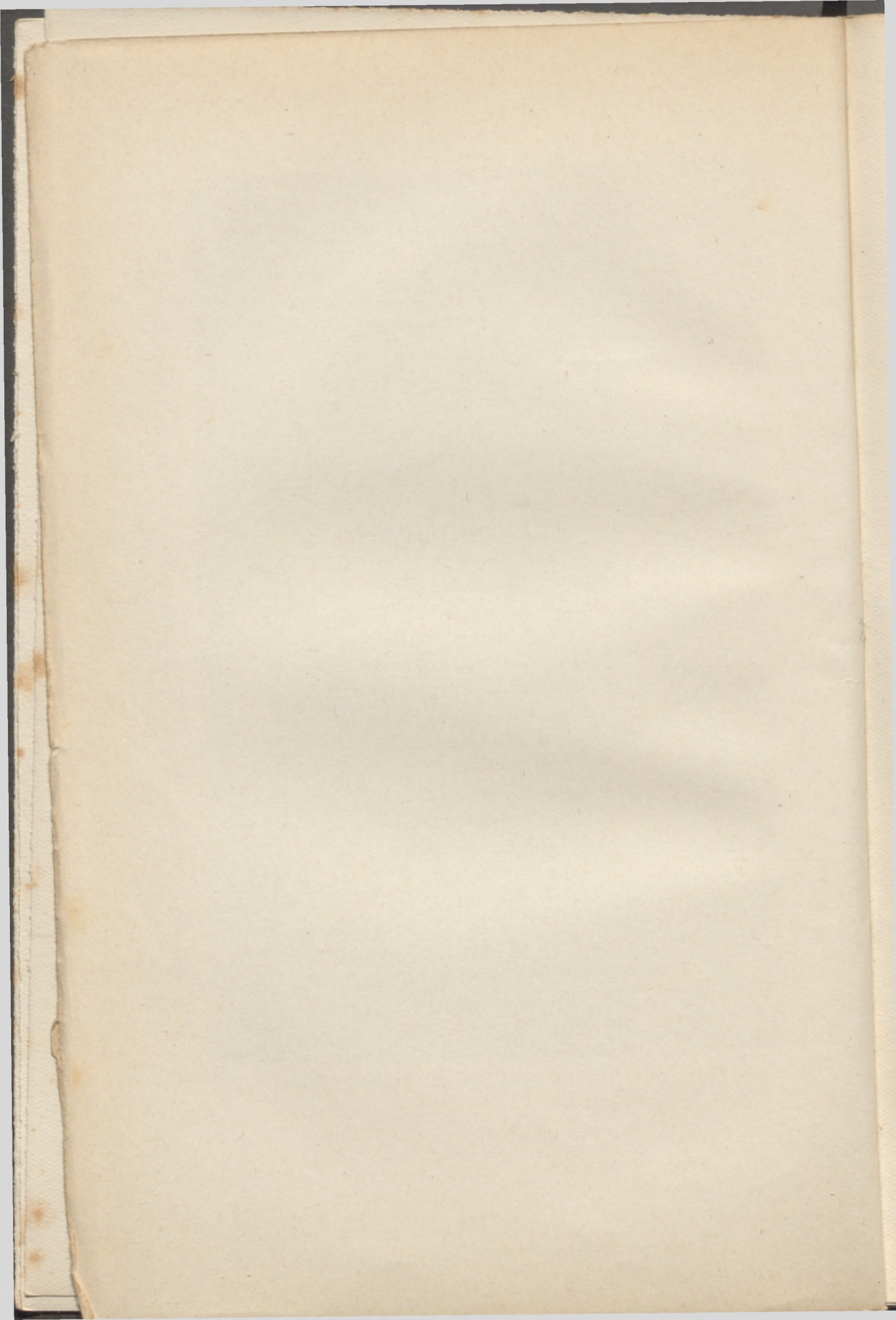
Vie précaire, morcelée, subalterne, humiliante... Chaque jour, l'inquiétude du lendemain... Où irait-il, pour trouver un emploi bien rétribué, qui lui laisserait le temps de composer? Pas en Italie, certes; mais il songe à Paris, il songe à Londres, où Chrétien Bach vient de mourir... Et pendant ce temps, malgré les préoccupations et les dérangements incessants, malgré même sa chère Constance qui ne comprend rien aux aspirations de son génie, un travail intérieur se poursuivait, tranquille, invincible, dans l'âme de Mozart : la musique, comme une sève profonde, continuait de vivre; ou plutôt elle s'engendrait elle-même, par une sorte de fermentation incessante.

Cette germination cachée va se manifester dans une floraison d'œuvres. Depuis *l'Enlèvement* jusqu'à *la Flûte enchantée*, c'est-à-dire depuis l'été de 1782 jusqu'à la mort de Mozart en décembre 1791, — durant ces dix années suprêmes, vont naître quelque deux cents œuvres. C'est là le tiers de sa production totale : ce dernier tiers, évidemment, est d'une valeur prépondérante. Quand un mozartien parcourt du regard l'émouvant et merveilleux catalogue de ces deux cents œuvres, il y reconnaît les titres d'une centaine de chefs-d'œuvre incontestables, depuis des lieds d'une page comme *la Violette*, jusqu'aux opéras





SALZBOURG. — L'ORANGERIE DANS LES JARDINS DU PALAIS MIRABELLE  
Gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle



comme *les Noces* ou *Don Juan*, en passant par les sonates, les concertos, les trios, quatuors, quintettes et les symphonies.

Quant aux cent autres œuvres, que le mozartien apprécie un peu moins, il n'est pas long à découvrir d'où leur vient cette relative défaveur : ce sont surtout des compositions hâtives, imposées, commandées, et qu'on peut appeler des besognes, — des besognes pour le pain journalier. Dans ces cas-là, le plus souvent, Mozart subit la loi du plus fort, c'est-à-dire de celui qui paie et qui en veut pour son argent. Alors, Mozart n'écrit pas pour obéir surtout à son génie et satisfaire à son goût d'artiste : il travaille pour son client, pour plaire au client, selon le goût du client. Un chanteur lui commande un air, pour l'intercaler dans une pièce quelconque : Mozart fabrique un air, pour faire valoir le chanteur, selon le goût des auditeurs et selon le style de la pièce. — Mozart, après ses plus hauts chefs-d'œuvre, est enfin nommé « fournisseur de danses pour les bals publics » : Mozart fournit donc des danses pour les bals publics. Il est trop pauvre, avec femme et enfants, pour refuser cette aubaine inespérée.

Est-ce à dire que, dans ces besognes peu dignes de lui, il n'ait rien mis de son art ni de son génie même ? Ce serait tout à fait inexact. Il était trop plein de musique, il avait à la fois trop d'acquis, trop de science et trop de facilité, pour que sa main pût faire un travail tout à fait mort, sans pensée, sans esprit et sans charme. Bien plus, telles besognes mercenaires, comme les deux fantaisies en *fa* de 1791 (K. 594 et 608), destinées à un orgue mécanique qui jouait dans une baraque où l'on montrait des personnages de cire

(un Musée-Grévin de fête foraine !), prennent rang parmi ses pages les plus pures et les plus émouvantes.

Ainsi, dans les productions des dix dernières années, on distingue, et à juste titre, d'une part les œuvres vraiment et absolument « mozartiennes », c'est-à-dire celles où il eut possibilité de se satisfaire lui-même et de laisser cours à son génie, — et d'autre part celles où il fut contraint de se subordonner aux exigences de la commande. Mais il ne faut pas imaginer entre ces deux groupes une opposition trop stricte, trop systématique ; il ne faut pas élever entre eux une cloison étanche. En fait, d'un groupe à l'autre, il y eut action et réaction réciproques ; il y eut comme un courant et un contre-courant. Bien plus, une telle communication, une telle pénétration mutuelle eurent les résultats les plus heureux. Qu'elles aient profité aux œuvres hâtives et de commande, voilà qui semble évident. Mais il est tout aussi certain (bien qu'on le dise peu) que les besognes improvisées communiquèrent aux œuvres plus méditées quelque chose de leur aisance, de leur allant, et de leur souriante facilité. Car il est bon que l'art ne se sépare point du courant de la vie. Trop d'isolement, trop de combinaisons voulues, entraînent l'art vers l'artificiel. Dans le désir de créer des œuvres qui ne meurent pas, il est illogique de construire des œuvres qui naissent à demi mortes, parce qu'elles ne tirent rien du flot vivifiant de l'existence quotidienne. C'est là ce que le grand Goëthe indiquait avec tant de clairvoyance et de profondeur, quand il disait que la vitalité des chefs-d'œuvre provient en partie de ce qu'ils naqurent en liaison avec toutes les forces éparses de la vie : à leur origine, disait

Gœthe, ils furent « des œuvres de circonstance. »

Les meilleurs mozartiens, lorsqu'ils étudient l'année 1782 et les deux ou trois suivantes, opposent volontiers le style des quatuors à cordes et celui des concertos de piano. Dans les quatuors, ils admirent une forme savante, élaborée, vraiment classique et profondément musicale. Au contraire, dans les onze concertos de cette période, ils signalent, avec regret et parfois quelque dédain, une forme plus libre, plus improvisée, plus facile, et dans laquelle l'abondance de la mélodie est trop prépondérante : ils parlent donc de musique mondaine, brillante, superficielle et par moments un peu vide. Ils ont en grande partie raison. Mais, à notre avis, ils auraient complètement raison s'ils dépréciaient moins ces onze concertos. En effet, que ceux-ci n'aient point la valeur expressive ni la haute tenue musicale des quatuors, voilà qui est hors de doute. Néanmoins ils ne manquent pas d'être fort agréables. D'autre part, croyons-nous, les quatuors de cette époque, ainsi que toute la sublime musique de chambre que Mozart va bientôt composer, doivent une bonne part de leur vivante variété, de leur aisance et de leur poétique fantaisie, aux compositions plus aimables de cet enchanteur. Grâce à elles, grâce même à ses comédies bouffes, il put préserver l'enjouement et la divine enfance qu'il avait reçus en naissant : loin de les étouffer tandis qu'il développait les qualités sérieuses et profondes de son art, il développa aussi ses qualités légères et son esprit pénétré de tendresse. La radieuse, la séductrice perfection de ses chefs-d'œuvre résulte de l'harmonieuse multiplicité de ses dons différents.

Lui-même, fort clairvoyant à se juger, il consta-

tait que tantôt il composait pour les vrais connaisseurs, et tantôt pour un public ignorant et frivole. Dans une lettre de la fin de 1782, il juge ainsi ses récents concertos de piano :

— « Ils tiennent exactement le milieu entre le trop difficile et le trop facile. Ils sont très brillants, agréables à l'oreille, naturels, sans tomber dans la pauvreté. Ça et là, les connaisseurs seuls peuvent y trouver aussi satisfaction ; et pourtant les non-connaisseurs peuvent aussi en être contents, sans savoir pourquoi. »

Un tel aveu, si juste, si pénétrant, mérite d'être médité. Il confirme ce que nous venons de dire pour expliquer un des secrets du charme de Mozart.

\* \* \*

Tandis que le jeune maître, alors fêté dans les salons de Vienne, composait de mondains concertos de piano et des airs pour les chanteurs, il projetait d'autres œuvres plus hautes, plus pures, et destinées aux connaisseurs véritables. Celles-ci, pour être pleinement goûtées, demanderaient une intimité attentive, recueillie, mais dans un cadre aimable et souriant. Elles ne seraient pas faites pour l'apparat d'une Cour ou d'une nombreuse réunion, mais pour les délicates rêveries de quelques auditeurs cultivés. Et ce seraient des sonates pour piano et violon, ou des trios et des quatuors pour cordes et piano, ou mieux encore et comme par excellence, des *quatuors à cordes* = deux violons, un alto, un violoncelle... Or, parmi de telles compositions, voici la plus caractéristique, celle dont l'importance reste capitale non seulement dans l'histoire de Mozart, mais encore

dans l'évolution de la musique moderne : c'est la série des six quatuors dédiés à Joseph Haydn.

Une telle œuvre, durant plus de deux ans, fut certainement l'objet de la méditation de Mozart. Deux années et quelques mois, voilà un bien long espace de temps pour ce génie si spontané, si prompt à donner forme aux rêves qui chantent dans son cœur, et arrivé alors à la pleine maturité de son art.

Les deux derniers de ces six quatuors furent écrits en janvier 1785, le premier en décembre 1782, mais la gestation doit remonter au printemps de 1782. En effet, d'autres œuvres, notamment deux sonates inachevées pour piano et violon (K. 402 et 403), — la fugue en *sol mineur* (401), — divers préludes et fantaisies pour piano seul (394, 397...), montrent que déjà Mozart s'efforçait d'incorporer à sa musique un style plus « sévère ». Depuis le printemps de 1782, chez le baron Van Swieten, il avait repris contact avec les fugues de Bach et de Hændel : nous avons déjà signalé cette rencontre si importante et si féconde, et nous avons cité quelques lignes d'une lettre où l'on constate l'enthousiasme de Mozart pour les solides constructions de Hændel et pour l'expressif contrepoint de Sébastien Bach. Toutefois, quelle que soit la valeur des œuvres de 1782 que nous venons d'énumérer, c'est surtout dans les *six quatuors dédiés à Joseph Haydn*, que le noble effort de Mozart fut le plus prolongé et le plus hautement récompensé. Lui-même, dans la dédicace de ces quatuors, il écrira qu'ils « sont vraiment le fruit d'un effort long et laborieux, *Essi sono, è vero, il frutto d'una longa e laboriosa fatica* ».

Cette œuvre, évidemment, bénéficiait aussi de

tout l'acquis d'un tel maître vers 1782-85. Le style de ces quatuors est si varié, si riche et si souple, qu'il doit quelque chose aux essais antérieurs et dans les genres les plus divers, y compris le théâtre et l'opera buffa.

Mais il faut signaler, d'une façon plus précise, que notre Wolfgang, dans plus d'un essai d'adolescence ou de jeunesse, s'était, sans le prévoir, préparé à la composition de ces quatuors de sa nature. Son génie nous paraît si spontané et si naturellement parfait ; ses chefs-d'œuvre semblent naître avec une facilité si miraculeuse, qu'on est tout prêt à oublier le long travail qui les a préparés avant qu'ils viennent au jour. C'est ainsi qu'une fleur peut s'ouvrir dans une matinée de printemps. Mais pourrait-elle s'épanouir sans la plante qui la porte, et sans les invisibles efforts de la sève qui transforma lentement les suc de la terre ?

En 1770, Mozart, à quatorze ans, avait déjà composé un quatuor à cordes (K. 80). Parmi de nombreux essais, ce quatuor et trois autres qui le suivirent bientôt (K. 136, 137 et 138) avaient déjà quelque chose de plus musical, de plus expressif, que ses autres essais juvéniles.

A seize ans, dans une crise féconde, passionnée, et que l'on peut appeler « romantique » (hiver de 1772 à 1773), il composa six autres quatuors à cordes (K. 155 à 160). Dans cette série, écrite durant un voyage en Italie et un séjour à Milan, plus d'une page est émouvante. Ce n'est plus de la musique faite sur commande, ni qui subit aucune nécessité de hasard ; elle n'est pas destinée à un emploi précis, à un public donné, ni subordonnée au goût d'un acheteur, ou aux ressources



d'un virtuose de rencontre ; elle n'est pas non plus sous la dépendance d'aucun texte littéraire, livrets italiens pour le théâtre, ou proses latines pour l'église. *Elle a sa fin en elle-même* — l'auteur l'écrit pour lui, pour exprimer ses propres sentiments, et sous la seule dictée de son émotion et de son génie musical. Sur ce point, le judicieux et froid Léopold nous donne naïvement, dans une lettre, une indication fort révélatrice : au cours du voyage, note-t-il, le jeune compositeur, retenu dans une auberge, écrit un de ces quatuors « *pour se désennuyer* ». C'est donc là une œuvre qui naît librement, sans occasion extérieure et fortuite qui la nécessite, mais bien par une poussée intérieure du génie musical, et uniquement pour plaire à l'auteur même. Alors le musicien, dans un moment de lyrisme, écrit comme tel poète qui fait des vers « pour rien, pour le plaisir » : alors, poème ou musique, c'est bien une efflorescence de l'âme.

Ces compositions qui lui étaient si chères, Mozart les écrivit pour les quatre instruments du quatuor à cordes. Ils sont de la même famille ; ils ont des sonorités différentes mais fraternelles ; tantôt ils peuvent jouer à l'unisson, tantôt l'un devient la suite ou le complément de l'autre : le registre des deux violons est continué par la quinte plus grave de l'alto, et le registre de l'alto par l'octave plus grave du violoncelle. A eux quatre, ils sonnent comme un instrument multiple et unique. Combien de sonorités variées et homogènes ! Du grave à l'aigu, quelque ample tessiture ! Elle monte de ton en ton, progressive et sans heurt, sans brusques sautes de timbre, sans « trous » ni « passages » douteux, mais « égale », tranquille et telle qu'une suite de nuances continues. Ces

quatre instruments, ils peuvent chanter sur une étendue de quatre octaves et demie ou même de cinq. Ils peuvent *tenir* le son ; ils ont la légèreté, la rapidité, le mordant, le *legato* et le *phrasé* ; tour à tour ils ont l'éclat, la force ou la finesse vaporeuse. Ce n'est pas tout, et voici qui est d'une importance capitale : ils peuvent devenir, dans la trame polyphonique, quatre *voix réelles*, car chacune de ces *voix*, tout en étant le contrepoint d'une autre, peut aussi être traitée pour elle-même et recevoir une expression propre. Or cette fusion de quatre *voix réelles* a déjà donné de hauts exemples de la beauté qu'elle peut atteindre ; elle l'a montré soit par des ensembles écrits pour les voix humaines, soit par des fugues instrumentales, où le style et l'expression s'unissent dans une magnifique plénitude.

D'autre part, ce quatuor des cordes venait d'être employé avec succès par plus d'un célèbre compositeur. En Italie, notamment, par les Corelli et les Tartini, dans leurs émouvants concertos, où le *concertino* des cordes solistes dialogue avec l'ensemble des instruments ; — par Boccherini, dans ses agréables et « galants » quintettes, où l'on peut souvent supprimer un instrument « facultatif » ; — enfin par un maître même du jeune Mozart, par l'ingénieur et fécond Sammartini, dont plus d'une page, dans ses nombreux quatuors, ne manque ni d'invention ni de séductrice fantaisie. — Tels sont les exemples immédiats, telles sont les influences qui entouraient notre Mozart de seize ans, lorsqu'il composait, dans l'hiver de 1772-1773, les six quatuors « milanais » (1).

(1) On peut remarquer que les sonates, quatuors, ou même

Quelques mois plus tard, nouvelle série de six quatuors. Après sa crise « romantique », après ce voyage en Italie (qui sera le dernier), il est revenu à Salzbourg (mars 1773), puis à Vienne (juillet 1773). Tout de suite, en août, fiévreuse composition de ces six nouveaux quatuors à cordes (K. 168 à 173). Écrite hâtivement, cette nouvelle série, il faut le reconnaître, n'a plus, que de loin en loin, ce charme déjà mozartien qui se fait souvent jour dans les six quatuors milanais. Au contraire, on y sent plutôt l'effort ou un volontaire parti-pris, ou même la sécheresse d'un travail d'école. Il y a moins d'abondance mélodique, moins de passion « romantique » et d'enjouement « italien » (ou bouffe) que dans les six quatuors de Milan. Et voici de fréquents emplois d'un contrepoint sévère, du *fugato* ou même de la fugue... Toutefois Mozart, à mesure qu'il avance dans la composition de ces six quatuors hâtifs, domine ce nouveau style : dans les dernières pages, il le pénètre, çà et là, de sa grâce native et de son esprit enchanteur.

Or, juste durant cet été de 1773, ou très peu de temps auparavant, Joseph Haydn, fixé tout près de Vienne, venait de composer une nouvelle série de six quatuors à cordes. C'était l'admirable ensemble de l'opus 20. Il est bien difficile de ne pas constater plus d'une analogie, évidente et dans la forme même, entre les six quatuors de Joseph Haydn et les six quatuors « viennois » de Mozart. Certes ceux d'Haydn seront annoncés et publiés un peu plus tard. Mais tout porte à croire,

compositions diverses, étaient alors publiés, assez souvent, par séries de six. — Beethoven, en 1801, se conformera encore à cet usage, lorsqu'il donnera ses six premiers quatuors (œuvre 18).

comme l'estime tel excellent biographe, qu'ils étaient déjà composés et que Mozart dut en avoir connaissance. Alors la musique, non protégée par les droits d'auteur, circulait en copies, exécutée soit par les instrumentistes professionnels, soit par les amateurs. La faculté d'assimilation de Mozart était si vive et sa mémoire si impeccable, qu'il put lui suffire d'une audition, ou d'une lecture rapide, ou seulement de quelque propos de musicien sur la structure de ces quatuors, pour qu'aussitôt son génie réceptif et créateur entreprît de réaliser une musique analogue. Entre ces deux maîtres, et malgré leurs deux « âmes » ou leurs deux « poésies » si différentes, il y avait comme une harmonie préétablie. — On peut supposer aussi que Joseph Haydn et Mozart, à un même moment, furent entraînés par une même influence musicale, alors en faveur à Vienne. Est-ce Gassmann, est-ce un autre?... Les traces nous échappent en partie (1).

Quoi qu'il en soit, les six quatuors composés par Haydn (opus 20) se situaient déjà parmi ce que le maître devait écrire de plus grand ; et Mozart, soit dès l'été de 1773 soit un peu après, ne pouvait que les admirer. Son génie fraternel les comprenait plus à fond que tout autre ne pourra jamais le faire ; déjà, grandi par une telle admiration, il aspirait à les dépasser. Quelques années plus tard, lorsque lui-même en pleine maturité composera une nouvelle série de six quatuors, il les dédiera, en affectueuse reconnaissance, à Joseph Haydn.

(1) Dans tout ceci, nous suivons le magistral ouvrage de Wyzewa et de M. de Saint-Foix.

Cette œuvre, si l'on considère la profonde signification de la musique, sépare en deux toute l'histoire musicale. Du moins telle est notre conviction. Certes nous reconnaissons qu'une œuvre d'art n'agit point avec l'irrésistible soudaineté d'une guerre ou d'une révolution sociale : elle ne produit pas de brisure immédiate entre ce qui la précède et ce qui la suit. Il lui faut la collaboration du temps pour que son influence rayonne et se diffuse de proche en proche. Ce que révèle une œuvre novatrice, n'est pas tout de suite compris, ni approuvé, ni adopté par un ample public et par les artistes professionnels : les habitudes en faveur avant sa venue ne cessent pas tout à coup d'être puissantes et agissantes. Toutefois, si l'on considère l'histoire des grandes œuvres en prenant assez de recul pour voir surtout les caractères essentiels, on peut dire que *la musique de chambre, telle que la réalisa Mozart, a renouvelé toute la musique*. Et, pour marquer et dater cet immense renouvellement, on peut choisir, comme un sommet qui sert de point de repère, la série des *six quatuors dédiés à Joseph Haydn* et composés en 1783-84.

Jamais, auparavant, malgré de hautes et formidables pages, jamais aucun musicien, avec une telle perfection, un tel charme dans l'aisance et la simplicité, avec un tel sourire d'un esprit qui se sent supérieur à sa tâche et retrouve la grâce sublime de la Grèce, n'avait atteint à cette consciente et amoureuse fusion de l'expression et de la beauté. C'était la véritable révélation d'un art nouveau.

Certes, une telle fusion de l'expression et de la beauté, quelques maîtres, avant Mozart, l'avaient

déjà entrevue. Les grandes pages de la musique antérieure, si elles restent encore vivantes malgré les changements du goût, sont d'heureuses réalisations de cette fusion. Mais elles se produisent, çà et là, comme des réussites fortuites, isolées ; elles semblent le jaillissement d'une aspiration lyrique, née d'un profond et mâle génie ou d'une âme cédant à l'émotion. Elles ne semblent pas encore se proposer, avec une claire conscience ni une volonté continue, d'atteindre à la fusion constante, organisée, artistique d'une suite d'idées expressives et d'une forme empreinte de beauté. A peine cette fusion atteinte, ou saisie au passage, les maîtres d'autrefois la laissaient échapper. Ils l'abandonnaient, l'oubliaient, repris par leur goût (ou celui de leur temps) pour une musique moins expressive et plus formelle, moins commandée par le lyrisme intérieur et plus obéissante aux habituels et stricts développements. C'est là ce que Wagner a bien vu, bien formulé, et l'on peut dire avec lui que les vieux maîtres, à peine avaient-ils commencé de « montrer les formes musicales d'après leur sens intérieur », qu'aussitôt ils ne les montraient plus que par leur développement « conventionnel ».

Cette formule de Wagner, qui s'applique à nombre d'œuvres d'autrefois, doit souvent être rendue moins exclusive : elle ne s'applique guère à telles ou telles pages qui, malgré une date ancienne, sont à la fois fort expressives et fort belles. Au premier rang des pages qu'il convient d'excepter de cette règle générale, il faudrait notamment placer les pages si nombreuses où Bach est beaucoup moins un musicien *formel* qu'un émouvant et lyrique *musicien-poète*. Nous laissons à chaque amateur ou à chaque érudit le soin

et le plaisir de dresser lui-même, selon ses préférences, la liste plus ou moins longue des pages anciennes auxquelles l'idée et la formule de Wagner s'appliquent difficilement. Néanmoins nous attirons l'attention des bons connaisseurs (qui ne suivent pas les jugements tout faits) sur les compositions de quelques violonistes du dix-septième et du dix-huitième siècles, notamment sur les pathétiques envolées d'un Corelli ou d'un Tartini...

D'autre part, le lyrisme musical, c'est-à-dire une expression passionnée, émouvante et poétique, s'était fait jour aussi, de loin en loin, dans les oratorios et au théâtre. Mais, sur la scène, mêlé à l'action dramatique, entraîné par elle et contraint de ne pas trop la ralentir, le lyrisme musical devait se faire une loi de la brièveté. Il ne pouvait pas, sous peine de rompre le drame, se donner ni la liberté d'expansion qu'il trouvait au concert, ni la facilité aux longs développements formels, parfois prolixes et débordants, qu'il trouvait dans les oratorios profanes ou voisins de la musique religieuse. La concision, une impérieuse énergie, un accent prompt à porter et prompt aussi à céder la place à un autre, voilà ce qu'enseignait l'art volontaire et condensé de Gluck.

Au théâtre encore, d'autres qualités agréaient aussi à Mozart, et qui avaient bien leur prix. Tout jeune, en Italie, il avait commencé d'aimer les mélodies chantantes, d'une expansion aisée, et qui faisaient valoir les séductrices ressources de la voix. Par malheur, dans ces opéras improvisés du dix-huitième siècle, la mélodie se complaisait souvent à chercher un agrément trop prévu, et négligeait d'être expressive. Ce n'était plus là un style

mais une manière, une facture appliquée mécaniquement, une habitude d'écrire expéditive, commode, « courante », et bonne pour des *fa presto*. Au contraire, l'art musical, sous peine d'être vide, exige d'exprimer des émotions ou des sentiments. Or, à peine soucieux du *bel canto* italien, d'autres compositeurs de théâtre, sans se proposer d'imiter la mâle et tragique énergie de Gluck, présentaient du moins de la brièveté et de la justesse d'accent. Bien plus, ils avaient une grâce, un esprit, une légèreté, qui s'accordaient d'avance à l'enjouement de Mozart et à sa jeunesse de cœur. Ces maîtres élégants, c'étaient (outre quelques Italiens comme Paesiello), — c'étaient nos créateurs de l'opéra-comique français, Philidor, Monsigny et Grétry.

Tant de styles divers, ou plutôt tant d'éléments musicaux ou tant de multiples aspects de la musique, Mozart, capable de se les assimiler tous, aspirait à les fondre tous dans un art supérieur. Un art qui s'appliquerait à tous les genres et saurait s'adapter à leurs exigences particulières, mais qui comporterait dans tous ses emplois, variété, clarté, équilibre harmonieux, science de la construction et souple pureté du style, sans toutefois oublier l'agrément, la fantaisie, l'esprit et le charme, — et sans jamais se départir d'une poésie expressive et qui transfigure tout, parce qu'elle est une libre et créatrice expansion de l'âme qui vivait en Mozart.

Fusion prodigieuse : pour se réaliser, elle attendait la pleine maturité d'un tel maître. C'est une création, où les éléments anciens prennent une nouvelle vie. Et tout renaît, s'anime, se pénètre de la lumière mozartienne, et semble s'épanouir avec une aisance surnaturelle. Le travail d'élaboration dispa-



raît sous une apparence de facilité, de spontanéité, qui est d'une séduction irrésistible.

Et quelle variété, quelle richesse ! Une telle musique, vivifiée par Mozart, peut exprimer les sentiments les plus divers. Toute l'âme est son domaine. On l'appelle souvent « *musique de chambre* » : ce nom s'est conquis un noble et légitime ascendant. Il ne désigne pas seulement un genre de compositions (sonates, quatuors et autres) ; il désigne aussi une forme de perfection.

En ce sens, tous les chefs-d'œuvre de Mozart, écrits durant ses années suprêmes, sont « *musique de chambre* », ou s'y apparentent. Vers une telle perfection, où s'unissent l'expression et la beauté, il tend dès son adolescence, et déjà, par moments et en plus d'une page, il y atteint. Mais, dès les *Six quatuors dédiés à Joseph Haydn*, ou plutôt dès les années où il les composa (1783-1784), son génie ne quitte plus les sommets souverains de la « *musique de chambre* ». Plans harmonieux et sans cesse variés, esprit et profondeur, émotion et style impeccable, contrepoints stricts ou inventions hardies, on les retrouve, et avec la même séduction souriante, dans les principales œuvres de sa féconde maturité : quatuors, quintettes, sonates, symphonies, divertissements, concertos, musique d'église ou de théâtre.

Car il faut enfin comprendre que Mozart, entre un genre et un autre, n'élève pas de séparations factices et infranchissables. Certes il respecte le caractère propre de chaque genre ; mais, à tous les genres, il donne la parenté de la perfection.

---

## VI

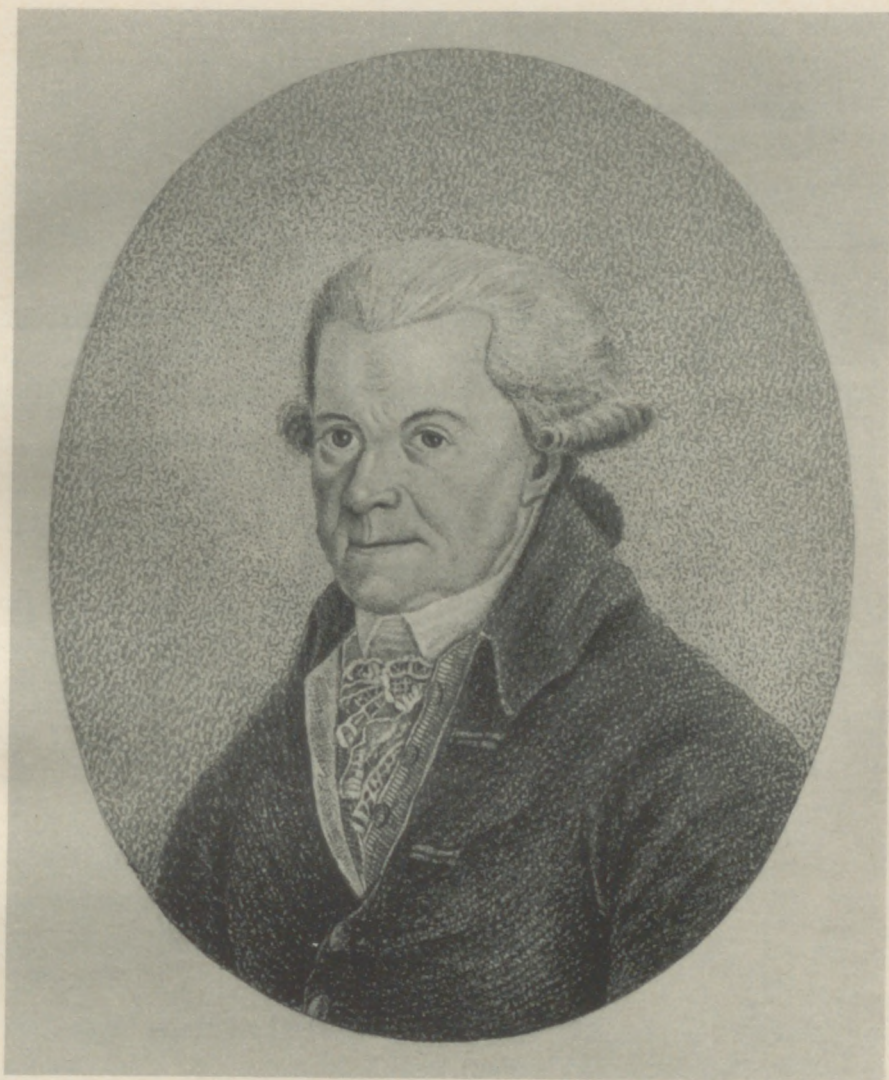
### LE GÉNIE QUAND IL ENFANTE

*Ou quelques réflexions*

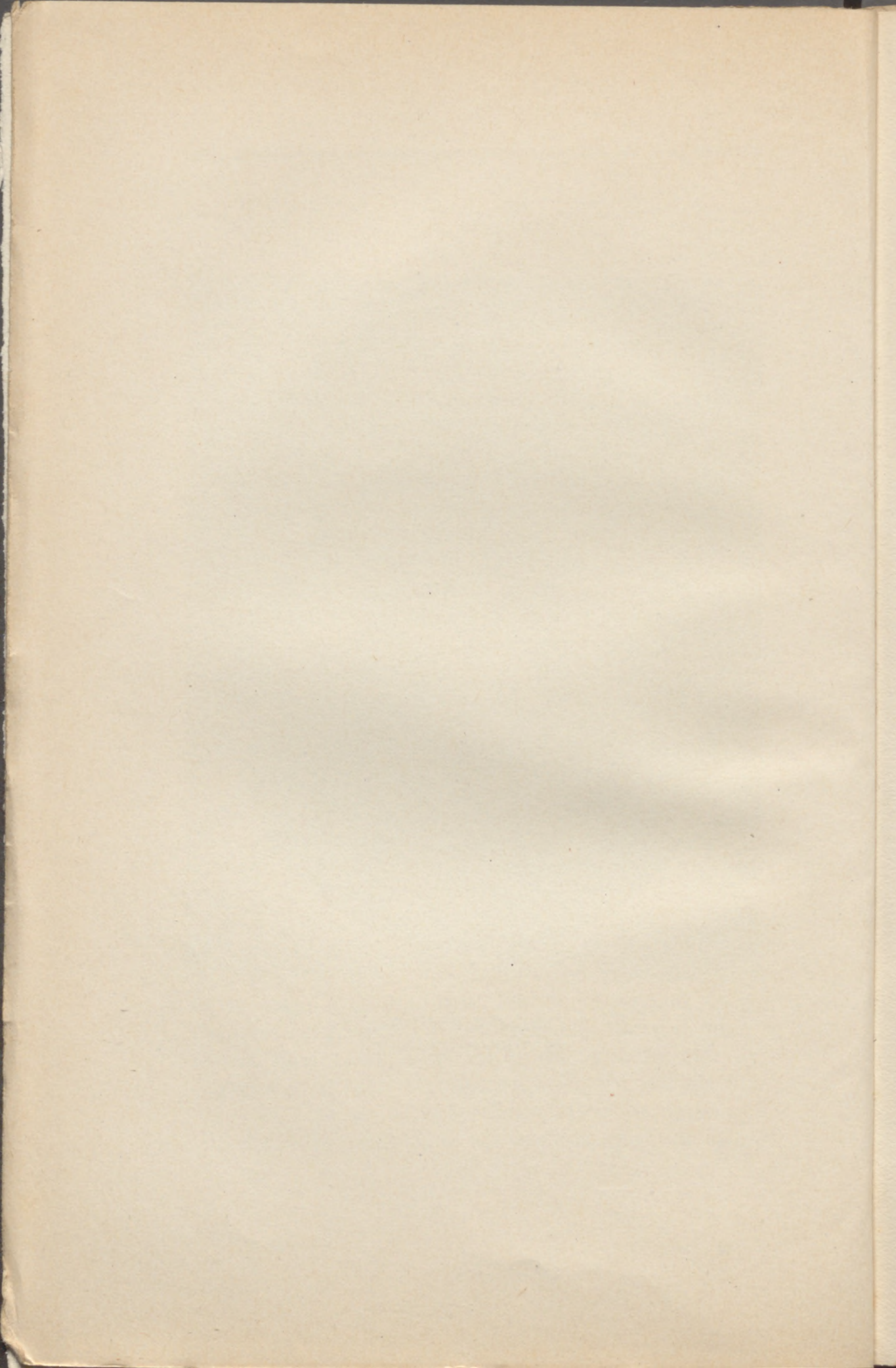
*sur des manuscrits de Mozart.*

DANS les chapitres précédents, nous avons essayé de montrer quels éléments le génie de Mozart s'était assimilés, quelles influences il avait subies, quels artistes contemporains, quels maîtres antérieurs lui avaient révélé, par des œuvres apparentées d'avance à la sienne, la musique dont il portait les germes en lui-même et qu'il aspirait à créer. Cette formation par enrichissements successifs, nous l'avons étudiée depuis les premières années de l'enfant prodige jusqu'à la vingt-huitième année du jeune maître. De tels chapitres devaient donc suivre le cours de la vie ; ils marquaient les moments les plus significatifs d'une biographie intérieure et musicale : leur plan était indiqué par des dates et par l'écoulement du temps.

Mais, à partir du printemps de 1785, au lendemain des *Six quatuors dédiés à Joseph Haydn* et à la veille de la composition des *Noces de Figaro*, il ne peut plus être question de *formation*. Alors, Mozart est parvenu à un état parfait de son génie : il est déjà entré dans ce qu'on peut appeler ses années suprêmes. Comme homme, il continue forcément à vivre dans le temps. Comme artiste, il produit des œuvres si accomplies, que son génie



MICHEL HAYDN  
Gravure de Schröter



musical semble vivre hors du temps, comme dans un absolu peu accessible aux hommes ordinaires. Cette seconde vie exceptionnelle, cette vie profonde et mystérieuse, est la force qui anime et organise ses grands chefs-d'œuvre.

Aussi, à partir de ce printemps de 1785, nous croyons plus opportun, plus efficace, de suivre un plan moins strictement biographique. Désormais, dans le présent volume qui se propose de conduire le lecteur vers Mozart, le plus utile, nous semble-t-il, ce sera de méditer à propos de ses grandes œuvres, ou de certains aspects de son génie, ou même à propos de quelques idées, de quelques préventions qui peuvent empêcher de s'ouvrir pleinement au charme de ce maître.

Il nous paraît fructueux aussi de nous rapprocher de lui, durant les instants merveilleux où il crée une œuvre. C'est pourquoi, en parlant de ses manuscrits, nous allons évoquer un tel génie quand il enfante.

\* \* \*

Pour bien connaître l'apport d'un grand peintre, on étudie non seulement ses tableaux mais encore ses dessins ou ses esquisses : pour bien connaître un auteur littéraire ou un musicien, on ne peut négliger l'étude de ses manuscrits. Elle révèle plus d'une caractéristique de l'artiste et de l'homme même ; elle met en contact avec lui, au moment où ses idées prennent forme, commencent à se réaliser hors de lui, à s'en détacher, pour vivre par elles-mêmes dans l'œuvre qu'elles animent. Ainsi l'on assiste à la naissance de l'œuvre. On a donc quelque chance de surprendre cette œuvre dans son intégralité, avant qu'elle ait reçu, soit

des premiers éditeurs, soit des éditeurs successifs ou des commentateurs, soit encore des exécutants, soit de l'action du temps et des changements du goût musical, ces multiples altérations, ces inévitables retouches qui la rendent parfois méconnaissable.

Certes, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, nombre d'érudits ont fait d'heureux efforts pour donner des éditions exactes et complètes. De nos jours encore, on travaille pour publier des textes qui, de plus en plus, se rapprochent du manuscrit original. On commence même à publier des reproductions photographiques : elles sont parfois si parfaites, elles imitent si bien la couleur de l'encre ou du crayon, le grain du papier, les pliures, les taches, les salissures des doigts et jusqu'aux grisailles de la poussière, qu'on pourrait confondre de tels fac-similés avec le manuscrit authentique. Ainsi, ce n'est pas seulement dans les bibliothèques publiques ou les collections particulières qu'on peut étudier les manuscrits des maîtres ; on peut encore, sur d'excellentes reproductions, en faire une étude très détaillée : pour être complète, elle ne demande plus qu'une vérification parfois superflue.

Pour la plupart des auteurs, soit musiciens, soit littérateurs, les manuscrits donnent des indications sur la genèse de l'œuvre. On peut constater, par exemple, que certains passages furent écrits d'abord, et que d'autres furent ajoutés. On peut lire des dates en bas de feuille ou dans la marge. Parfois, un auteur renseigne sur sa disposition intime au moment où il écrivait ; il note un événement contemporain, une visite reçue, une promenade dans un musée, une lecture, ou même le temps qu'il faisait, beau ou pluvieux. Le plus sou-

vent, un manuscrit, faute de tels renseignements, fournit surtout des *variantes* : on assiste ainsi à l'élaboration soit de l'idée soit de sa mise en œuvre ; et l'on constate quelles sont les habitudes d'un auteur, ses aspirations, ou quels sont ses principes de style. L'un ajoute, l'autre retranche ; l'un pousse à l'effet, l'autre simplifie ; l'un cherche ce qui lui semble imprévu, audacieux, spirituel ou piquant ; mais l'autre se propose un ton plus uni.

Rien n'est plus significatif, ni plus précis, que l'étude de telles *variantes* de texte, de telles *leçons* successives. C'est dans le domaine littéraire qu'on a commencé à voir leur intérêt. Le progrès des sciences historiques, le goût du document exact et même inédit, contribuèrent à répandre de telles études. Certaines publications firent événement : on constata que le texte jusqu'alors connu n'avait que peu de ressemblances avec le manuscrit authentique. Faut-il rappeler, par exemple, le retentissant appel de Victor Cousin, en 1842, pour qu'on publiât le vrai texte des *Pensées* de Pascal, ce qui fut fait, en 1844, par Prosper Faugère ? Vingt ans plus tard, une grande librairie de Paris entreprit de publier nos classiques avec toutes les *variantes* données par les éditions d'origine et par les manuscrits. Parmi ces textes, les *Mémoires* de Saint-Simon furent l'objet d'une révision qui est une façon de chef-d'œuvre, et l'on ne peut s'empêcher de citer avec reconnaissance le nom de M. de Boislisle. Enfin, on étendit un tel travail, et on l'étend encore, jusqu'à nos grands romantiques : Victor Hugo et Lamartine, pour leurs œuvres capitales, ont déjà été réédités, avec un savant appareil concernant le texte même, par

MM. Gustave Lanson, Joseph Vianey et Paul Berret.

Les textes des compositeurs furent aussi révisés avec un soin scrupuleux. Sans rappeler toutes les bonnes éditions, il faut au moins rendre hommage à l'immense et fructueux effort de la maison Breitkopf : depuis 1850 environ, elle poursuit la publication, sans cesse revue et améliorée, des grands compositeurs. Elle constitue ainsi un répertoire fondamental ; elle pose une des plus solides assises de toute la musique.

L'œuvre de Mozart, évidemment, fut aussi l'objet d'une telle révision. Dans l'ensemble, le texte publié par la « grande édition Breitkopf » peut être tenu comme semblable soit au manuscrit, soit à l'édition originale si le manuscrit est perdu.

Chose caractéristique, toute personnelle à Mozart, ses manuscrits, presque toujours, donnent le texte sous sa forme définitive, et pourtant ils sont des brouillons. Disons, plus exactement, que chaque manuscrit (sauf exceptions très rares) est tout ensemble le manuscrit de premier jet ou d'esquisse, et le manuscrit définitif. Bien plus, il ne contient ni *variantes*, ou passages en plusieurs *leçons* successives, ni aucune rature. Cette règle est si générale, si peu sujette à exceptions, qu'on peut la considérer comme presque absolue.

De très grands compositeurs ont procédé tout autrement. En signalant cette différence, nous n'entendons insinuer, à cet égard, aucune priorité entre les uns et les autres. En effet, ce qui compte, ce n'est pas la façon d'arriver au résultat, mais c'est le résultat même, c'est-à-dire l'œuvre. Telle géniale idée de Beethoven fut l'objet d'une longue,



d'une patiente, d'une pénible élaboration : les *cahiers d'esquisses* en font foi. Mais cela n'altère en rien la valeur expressive de cette idée ; bien plus, cela ne diminue pas sa spontanéité. Toute idée, avant de se réaliser pleinement, prend toujours des formes successives, de même qu'un être vivant passe toujours, avant de naître, par les états successifs d'un germe puis d'un embryon. Mais, dans certains cas, on ne constate pas, par des manifestations extérieures et tangibles, les transformations de cet embryon caché. Par exemple, Mozart portait sa musique en lui-même, il y « pensait sans cesse », ou bien, passant à d'autres occupations, il se fiait à son infailible mémoire pour retrouver l'idée entrevue ; mais il n'écrivait une composition qu'au moment où il lui avait donné une forme parfaite. Au contraire, Beethoven éprouvait le besoin de *voir* sur le papier les états successifs de son idée. Toutefois, dans ces deux cas qui *semblent* si différents, l'idée s'élabore, mûrit, se transforme ; et la part de la volonté consciente est indéniable, comme la part qui revient aux habitudes de style ou de composition, à l'art et à l'artifice du musicien.

Quant à faire le dosage de la spontanéité, ce serait se laisser prendre aux apparences, et croire que la présence ou l'absence de brouillons ou de carnets d'esquisses renseigne absolument, intégralement, sur les insaisissables élaborations d'un esprit (et d'un génie) qui travaille sur lui-même. Car si l'esprit de l'homme subit des lois, des habitudes, et si, sous l'action des circonstances, il donne souvent des réactions nécessaires et qui ressemblent à des réflexes, — ce même esprit a aussi pour caractéristique une création libre : il n'y aurait pas

de création, pas d'apport nouveau, sans liberté. Or, dans les esprits les mieux doués, les plus créateurs, les plus amplement humains et qu'on appelle des génies, la part de liberté, de spontanéité, de nouveauté imprévisible, est considérable et fort active. Elle agit comme une puissance qui vivifie et qui organise, qui donne à des éléments antérieurs une vie renouvelée.

Les manuscrits de Chopin révèlent un esprit créateur qui suit de bien curieuses démarches. La finesse de l'écriture, sa rapidité trépidante indiquent un être nerveux, irritable, malade, inquiet. Quel contraste, si l'on songe aux grosses notes robustes, bien portantes (disons « solides sur leurs jambes ») d'un Sébastien Bach ! Devant une page de Chopin, on pense à une écriture de femme, de fashionable petite maîtresse, ou plutôt à un griffonnage de chat. A cette fébrile inquiétude dans la forme graphique, correspond une inquiétude (ou un raffinement, une subtilité instable), dans la forme musicale que doit prendre l'idée. Chopin innove ; et parfois, le jour d'après, il a peur de ses inventions. Son chromatisme l'entraîne, le séduit ; mais l'artiste scrupuleux, ciseleur, résiste à cet entraînement. Dans le premier jet, il y a des audaces d'harmonie qu'on ne retrouve plus dans le texte définitif ni dans les premières éditions : le musicien-poète, dont l'âme adolescente a respiré les modes orientaux, oublie, dans sa fièvre de lyrisme, les prudents, les timides conseils des traités scolaires ; et puis, quand il se relit, il est repris par un désir de purisme et d'irréprochable élégance. Par bonheur, Chopin n'efface pas, n'amortit pas toutes ses hardiesses.

Les manuscrits de Mozart ne contiennent pas de semblables variantes, ou, comme dirait un

peintre, de semblables *repentirs*. Aucune trace d'hésitation, de recherche dans le détail ; aucune surcharge pour ajouter une élégance adventice, ou un subtil enjolivement ; aucune retouche pour que la ligne mélodique soit plus nette ou plus expressive, l'harmonie plus claire et plus naturelle, le plan plus apparent, plus simple et plus logique, l'instrumentation plus légère, plus transparente, plus poétiquement colorée, et mieux appropriée au caractère de l'œuvre. Dès le premier jet, ou plus exactement, *avant* que Mozart ait pris la plume pour commencer d'écrire, l'œuvre a reçu, dans son esprit, une forme définitive. Il l'entend déjà, il la voit, *écrite d'avance* : tous les détails sont d'avance fixés avec précision. A dire vrai, ce papier qui reçoit l'œuvre nouvelle, transcrite avec une rapidité tranquille et une prodigieuse certitude, est beaucoup moins un *brouillon* qu'une *copie*. Ce premier jet est plutôt un deuxième exemplaire : il reproduit l'exemplaire merveilleux, à la fois idéal et complètement réalisé, que Mozart entend et voit en lui-même. Soyons plus exact : au moment où Mozart écrit, cet exemplaire idéal n'est déjà plus l'objet de sa pensée actuelle. C'est durant les heures précédentes, ou durant les jours précédents, que l'œuvre fut définitivement élaborée. Alors elle s'est gravée dans son impeccable mémoire qui la retient tout entière. Mais *quand Mozart l'écrit pour la première fois, il y pense déjà moins*. Sa main fait un travail mécanique ; elle recopie machinalement. Et déjà son esprit pense à autre chose, et même à d'autre musique.

Voilà qui peut sembler bien étonnant, sinon invraisemblable ou impossible. Comment ? Ces œuvres si riches de valeur expressive, et qui

trouvent, en naissant, une forme immortelle, jaillissent d'un esprit qui se tourne déjà vers autre chose !... Il y a là un travail intellectuel si différent de l'attentive élaboration qui est commune aux plus grands artistes, que l'on parlerait volontiers de prodige et de miracle. Pourtant Mozart y est habitué ; cela ne le surprend nullement ; et lui-même le constate, sans vanité, comme une chose tout à fait ordinaire. Pour qu'elle se produise, il suffit qu'il se sente en train, et voilà tout.

— « Quand je suis bien disposé, avoue-t-il lui-même dans une lettre, les idées me viennent en foule. Celles qui me plaisent, je les retiens... Et puis, il me vient des bribes, dont on pourrait faire un bon plat, selon les exigences du contrepoint ou de la sonorité des instruments... Cela m'échauffe l'âme et se développe, si bien que l'œuvre se termine complètement dans ma tête. Si long que ce soit, d'un coup d'œil, j'embrasse le tout dans mon esprit, comme si je voyais un beau tableau... Ce qui s'est fait de cette manière, je ne l'oublie pas aisément, et c'est peut-être le plus beau don que Dieu m'ait fait... Ensuite, quand je me mets à écrire, je n'ai qu'à prendre dans la poche du cerveau tout ce qui s'y est rassemblé comme je viens de le dire. Aussi l'écriture s'accomplit vivement : sans changement aucun, ou du moins fort rare, elle reproduit tout ce qui s'était logé dans mon esprit. Voilà pourquoi on peut me déranger tandis que j'écris ; je puis même causer, surtout parler de poules et d'oies, de Marguerite, de Babette et d'autres choses : j'écris toujours ! »

Un tel aveu, qui prouve des facultés vraiment extraordinaires sinon surhumaines, est fait avec une bonhomie souriante, un sans-façon, qui

prouvent sa sincérité. Aussi bien, dans la *Correspondance*, on trouverait d'autres aveux qui le confirment, car ils rapportent, bonnement, des faits analogues (1).

Par exemple, dans une lettre à sa sœur (20 avril 1782), Mozart s'excuse de lui envoyer un manuscrit trop petit et pas en ordre : une fugue y figure avant son prélude. Mais, explique-t-il, « c'est parce que j'avais déjà composé la fugue et que *je l'ai écrite* pendant que je méditais le prélude. » Or, il s'agit du *Prélude* et de la *Fugue pour piano en ut* (K. 394). L'aveu de la lettre est formel : Mozart écrivait de mémoire, ou plutôt *la main recopiait* d'après l'œuvre déjà composée dans sa tête. Et cette œuvre était une admirable fugue. Bien plus, *au même moment*, tandis que sa main écrivait, son cerveau méditait une autre œuvre.

Ici, je me permettrai de présenter une hypothèse. Elle pourra sembler aventureuse, mais elle correspond à ma conviction intime. Je ne crois pas que le manuscrit de Mozart nous donne, à la fin de cette fugue, *toute* la musique qu'il entendait en lui-même. L'autographe, « inconnu » d'après la première édition du catalogue de Köchel, vint en la possession de mon savant et regretté ami Charles Malherbe. Jadis j'ai vu chez lui cette relique émouvante, et je viens de la revoir récemment à la Bibliothèque du Conservatoire, à laquelle Malherbe légua son inestimable collection. Les quatre dernières mesures de la fugue doivent retenir notre attention. D'une part, dans les mesures 3 et 4 avant la fin, la main gauche continue à jouer en

(1) Voir les *Lettres de Mozart*, traduites par M. H. DE CURZON (deux volumes, Plon).

octaves ; mais la plupart des éditions suppriment ces mêmes octaves pour faciliter l'exécution. D'autre part, on voit une hésitation, une surcharge. Au début de la seconde mesure avant la fin, Mozart, rompant le dessin des basses précédentes, avait écrit quelques notes qu'il barra : brusquement, comme un accent tragique, il introduisit le *fa dièse*, base de l'accord *mi bémol* et *do* (sans le *la* introduit par les éditeurs), — accord que surmonte un point d'orgue. Or, si l'on veut bien relire cette fin magnifique, impérieuse, mais imprévue, soudaine, peut-être écourtée, parce que le papier et le temps manquaient, tronquée, avec ses bien traditionnels et banals accords de conclusion, — et si l'on se rappelle qu'au moment où il l'écrivait, Mozart entendait en lui-même la grande introduction-fantaisie qui précède la fugue, avec ses récitatifs, ses traits et ses arpèges, — on peut se demander si le *fa dièse* de la basse, et l'accord de caractère suspensif qu'il introduit tout à coup, n'étaient pas suivis, dans son esprit, d'une libre cadence qui aurait été comme un rappel de l'introduction... Ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle correspond à mon intime conviction de vieux mozartien.

Un autre autographe de la collection Charles Malherbe contient le célèbre *trio des quilles*. Dirai-je, pour les collectionneurs, que ce manuscrit, qui est complet et en bon état, fut acheté par Malherbe, vers 1900, pour la modeste somme de 1 300 francs ? Que vaudrait-il aujourd'hui, que *ferait-il* en vente publique ?...

Une anecdote se rapporte à la composition de ce trio : ce qu'on sait par ailleurs de Mozart permet de tenir l'anecdote pour vraisemblable. On rap-

porte que cet admirable trio en *mi bémol*, pour clarinette, alto et piano (K. 498, en date du 5 août 1786, entre *les Noces* et *Don Juan*), aurait été écrit tandis que Mozart, avec quelques amis, faisait une partie de boules ou de quilles. Le manuscrit devrait donc montrer, dirait un paléographe ou un graphologue, les déplacements de la main, à chaque fois que Mozart reprenait la plume après l'avoir posée, car il s'était éloigné du papier afin de lancer une boule... Nous laissons une telle recherche à de plus avisés que nous : elle nous paraît ingénieuse, mais sans doute aventureuse. En tout cas, l'anecdote du *trio des quilles*, dans son ensemble sinon dans son détail, peut être retenue à titre symbolique : elle fournit une image, une illustration, qui rend plus concret et presque tangible un phénomène merveilleux : Mozart écrivant sa musique, ou plutôt la *recopiant*.

Parmi les manuscrits inachevés, quelques-uns nous montrent le maître quand il écrit une partition d'orchestre. Plus d'un compositeur, avant d'écrire une orchestration, élabore son œuvre dans quelques esquisses plus ou moins développées, tantôt écrites pour le piano et même essayées par lui sur cet instrument, tantôt comportant les motifs, les dessins secondaires, avec l'indication plus ou moins détaillée de l'instrumentation future. Mozart procède plus hardiment. Même pour l'orchestre, il écrit, directement, sans esquisse préparatoire. Nous venons de constater qu'à l'ordinaire, quand il prend la plume, toute la composition, avec les moindres détails, est fixée dans son cerveau. Procédé analogue pour écrire l'orchestre. Alors, afin de suivre de plus près son idée ou d'être moins en retard sur elle, il ne s'arrête pas à noter toutes les

parties. Et pourtant son orchestre, en général, n'utilise pas plus de douze portées. Mais sa main court rapide, légère, de page en page, écrivant seulement sur deux portées, ici le chant et là une basse.

Ainsi, en hâte, sur toutes les pages que l'œuvre achevée occupera bientôt, il y a déjà les notes essentielles, une esquisse mélodique, un dessin précis et définitif, mais non encore rempli de la couleur instrumentale. Et pourtant ce chant, étagé sur telle ou telle portée, est déjà une indication de cette couleur. Donc Mozart procède un peu comme un peintre qui, en légers frottis sur une toile blanche, indique non seulement les lignes principales du dessin, mais encore les masses d'ombre ou de tonalités diverses, et dispose ainsi l'équilibre de sa composition. Toutefois, ce peintre ne pousse l'exécution d'aucun « morceau » particulier, se réservant d'achever chacun d'eux par rapport à l'ensemble. De même Mozart : il subordonne chaque détail instrumental à l'ensemble qu'il esquisse d'abord. Autour de cette ligne mélodique, qui passe déjà d'un instrument à l'autre, et qui surtout arrête le plan de l'œuvre, les bornes des développements et l'enchaînement des tonalités, il ajoutera, selon ce qu'il a combiné avant de jeter cette esquisse, les dessins et les couleurs secondaires qu'il confiera aux divers instruments.

Notre amour pour Mozart, toutefois, ne doit pas nous faire perdre toute clairvoyance. Au dix-huitième siècle, l'instrumentation ne faisait guère prévoir la richesse, la complexité, et parfois l'asiatique luxuriance des compositions modernes ; aussi, plus d'un musicien de l'ancien régime préparait son orchestration de la même manière que Mozart. On possède des esquisses autographes qui ne



laissent aucun doute à ce sujet. En le constatant, on situe Mozart parmi les habitudes de son époque ; et cela n'enlève rien ni à son génie novateur, ni à la certitude de son style, ni même à sa déconcertante facilité.

Le manuscrit de *Don Juan*, légué au Conservatoire par Mme Viardot, nous montre aussi cette même façon d'écrire, rapide, cursive. Aucune rature, sauf vers la fin de l'œuvre qui fut improvisée au cours des répétitions de Prague (1).

On sait que la partition de *Don Juan* fut écrite avec une grande hâte. Mozart, à son ordinaire, se servit d'un papier de format oblong, plus large que haut, et que l'on appelle « format à l'italienne ». Chaque page présente seulement douze portées. Le quatuor des cordes en occupe quatre ; les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, quatre autres ; si bien qu'il n'en reste que quatre pour les voix. Mais les chanteurs sont parfois plus de quatre dans un ensemble, soit sextette, soit finale. D'autre part, il ne reste plus de portées disponibles pour les cuivres et pour la batterie. Les feuilles « à l'italienne » deviennent donc insuffisantes dans plus d'un passage. Par exemple, le finale du premier acte comporte par moments quatorze portées ; l'apparition du Commandeur, au second acte, en comporte quinze. Force était donc d'utiliser çà et là des feuilles *complémentaires*, où étaient notés ceux des instruments, en particulier les *cuivres*, dont les parties n'avaient pu être écrites sur le papier à douze portées. Sur le manuscrit de *Don Juan*, conservé à Paris, et qui contient

(1) En 1932, sur ce manuscrit même, nous avons travaillé à une révision et à une traduction de *Don Juan* : nous en parlerons ci-dessous.

l'ensemble de l'œuvre, Mozart renvoie à ces feuilles de renfort, qu'il appelle des *extrablätter*.

Outre leur office de complément nécessaire, elles eurent aussi un autre avantage : elles facilitèrent le travail des copistes, car le temps manquait. D'une part, grâce aux feuilles à douze portées, et d'autre part grâce aux *extra-feuilles*, deux copistes (ou deux équipes de copistes) purent travailler en même temps.

En tout ceci, ce qui nous importe le plus, c'est un fait indubitable et significatif, où l'on surprend Mozart en train d'écrire : ce génie infailible n'avait pas besoin de *voir* la partition totale, écrite sur un papier unique. Une lecture simultanée de toutes les parties, qui permet à tout autre compositeur de scruter son œuvre et de la corriger, était inutile à Mozart : servi par son génie organisateur et par une mémoire sans défaillance, il lisait son œuvre en lui-même ; tout ensemble *il l'entendait et la voyait d'avance* ; il la percevait, d'intuition, tout entière et nettement, jusque dans tous ses détails.

Citerai-je un autre exemple ? La grande sonate pour piano et violon en *si bémol* (K. 454) fut exécutée avant d'être complètement écrite. Pour une violoniste en tournée, Mozart écrivit la partie de violon (avril 1784). Lui-même, sachant par cœur la partie de piano, l'exécuta devant la cour sans y changer une note. Mais un prince allemand, au lieu d'admirer un tel prodige, fit dire à Mozart qu'il se trouvait offensé qu'on eût osé jouer devant lui *par cœur*.

Trois ans auparavant, même prouesse. Il écrit à son père : « Hier soir (7 avril 1781), j'ai composé une sonate piano et violon, entre onze heures et minuit. Seulement, afin de pouvoir la terminer à

temps, je n'ai écrit que la partie pour Brunetti, tandis que je gardais mon accompagnement dans la tête. » Cette sonate (K. 372) est en partie perdue : on ne connaît que le premier allegro.

A propos de ces deux sonates, exécutées en public sans être écrites complètement, on peut remarquer un fait évident et incontestable : il faut du temps pour écrire ou pour faire copier un texte musical, même quand celui-ci ne concerne que deux instruments. Et voilà qui suggère plus d'un doute à propos de certaines ouvertures qui demandent tout un orchestre. On raconte qu'elles furent écrites la veille de la première représentation, et copiées, pour une vingtaine de pupitres, en une seule journée. Cela paraît bien difficile.

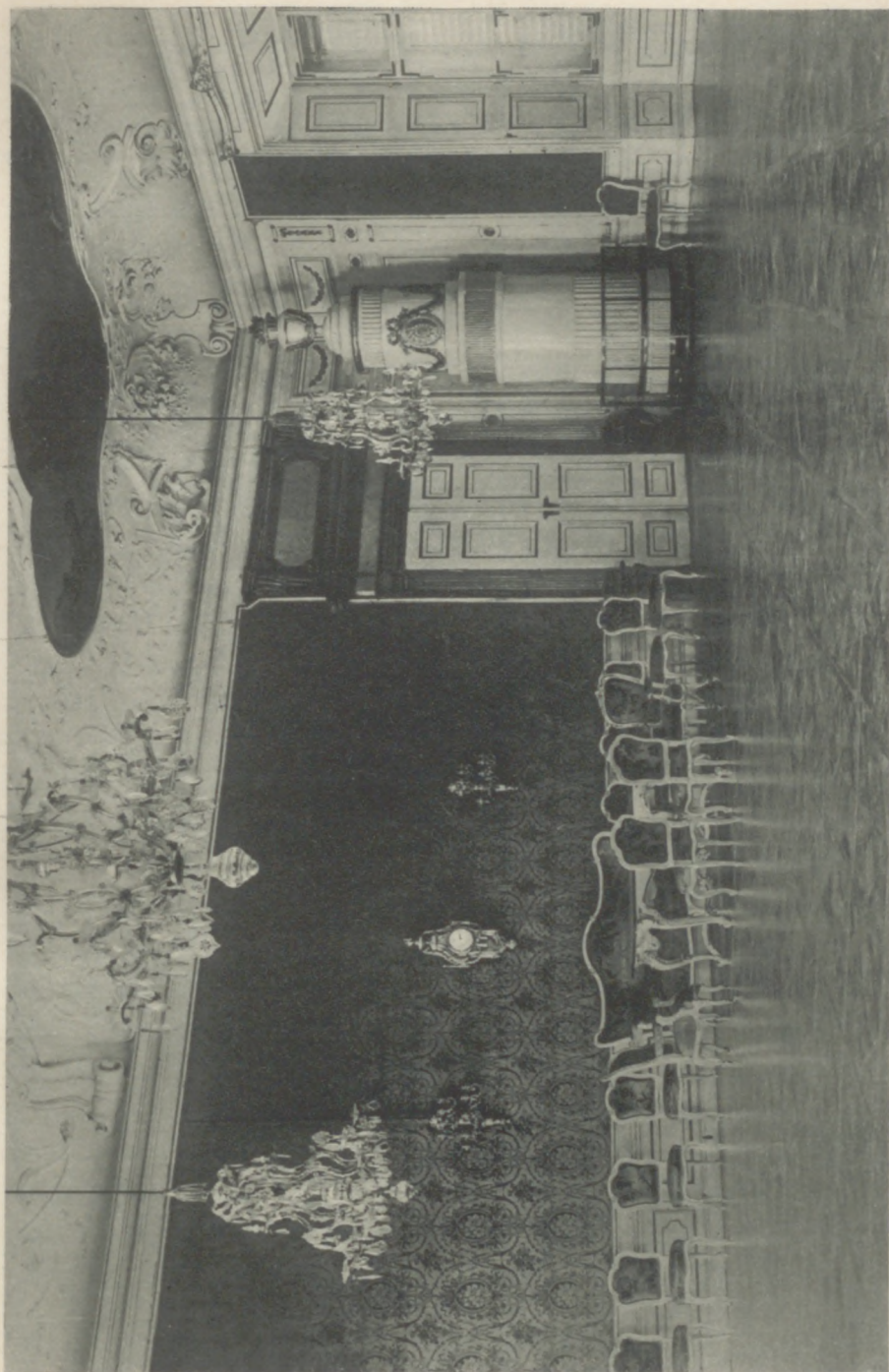
Jadis, en étudiant la vie de Berlioz, nous avons rencontré aussi deux *Marches* que l'on prétendait écrites, en quelques heures, d'une façon vraiment foudroyante et volcanique. C'était une légende. Les documents manuscrits, d'une certitude indiscutable, prouvent que la *Marche hongroise* et la *Marche au supplice* étaient composées, mises au net, bien avant les dates fulgurantes qu'indiqua le compositeur romantique. De telles galéjades ne changent rien à la musique : elles ne diminuent pas le génie de ce musicien-poète.

De même, pour l'Ouverture de *Don Juan*, on peut suspecter l'anecdote mise en circulation, après la mort de Mozart, par sa veuve, cette fade poupée, et par le second mari, ce benêt vaguement diplomate. Ces deux comparses racontent que Mozart, accablé de fatigue par les dernières répétitions, essaya d'écrire, but force punch, et s'endormit sur un divan. Mais au petit jour, entre cinq et sept heures, il put se tenir éveillé grâce aux caque-

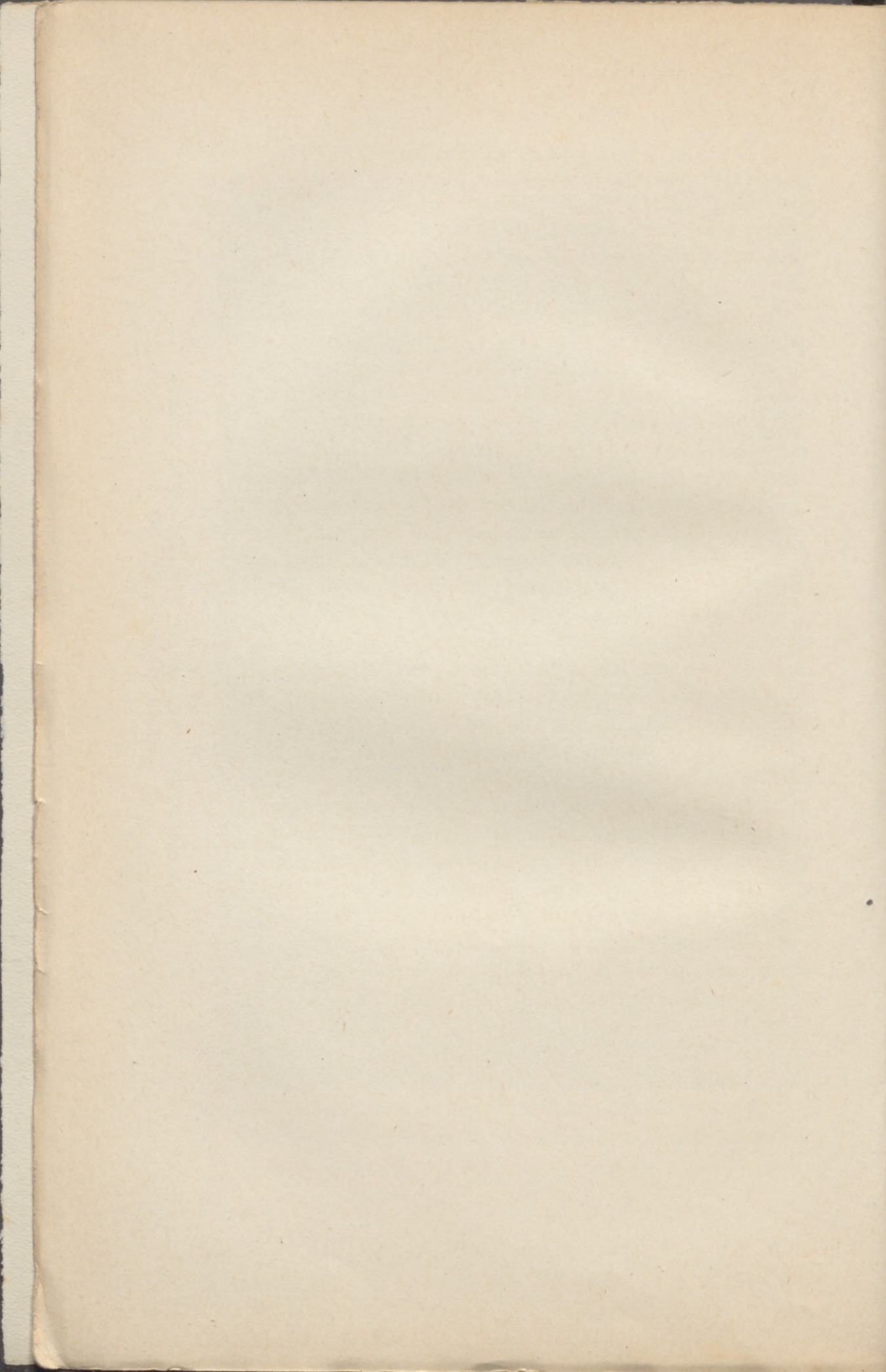
tages de sa femme : ainsi, en deux heures, entre le sommeil et les bavardages, il écrivit cette ouverture prodigieuse. Le soir même, miraculeusement copiée pour tout l'orchestre, on l'exécutait, sans répétition... On peut suspecter cette anecdote, et admirer tout autant l'Ouverture de *Don Juan*.

Ajouterai-je une idée qui me semble fort vraisemblable et qui est pour moi une conviction ? C'est que, malgré les six cents œuvres environ que nous possédons, nous n'avons qu'une partie de la musique non seulement rêvée, mais complètement élaborée par Mozart. En effet, il put fournir plus d'une fois, à l'instant même, la musique qu'on lui demandait. L'œuvre qui jaillissait ainsi n'était nullement une improvisation hâtive, mais bien un chef-d'œuvre accompli. Elle naissait comme une fleur toute formée qui, d'un seul coup, brise la gaine qui l'enveloppait et s'ouvre sous nos yeux. Si je recours à cette comparaison, ce n'est pas pour le plaisir de « faire une phrase » ; c'est pour dire une chose strictement exacte.

Par exemple, un dimanche matin, le 17 juin 1791, Mozart rend visite à sa femme : celle-ci, pour sa santé, a quitté Vienne ; dans les environs, à Baden, elle prend les eaux et se baigne. Par économie, elle s'est logée chez le maître d'école, Joseph Stoll, qui est aussi *chorregent*, c'est-à-dire chef de chœur à l'église. Pour faire plaisir à Stoll et lui dédier un peu de musique, Mozart, avant la messe, songe à écrire un motet. La maîtrise est peu nombreuse, et sans doute peu habile. Par ailleurs, le temps manque. Donc le petit motet, très simple, écrit à quatre voix, confiera les mêmes dessins aux cordes, qui soutiendront ainsi, qui « doubleront » les chanteurs ; quant à l'orgue, il tiendra les accords



SALZBOURG. — PALAIS DU PRINCE-ARCHEVÊQUE.  
SALLE OÙ JOUA MOZART



de l'harmonie. Ce motet, qui semble ainsi « improvisé », c'est le céleste *Ave verum*.

Autre exemple : on sait que Michel Haydn, frère du grand Haydn, était un musicien fort doué, mais qui sacrifiait beaucoup trop à la boisson. En 1783, au mois d'août ou de septembre, le voilà encore malade, ou incapable de composer, et l'on devine pourquoi. Or, il doit fournir à l'archevêque de Salzbourg deux duos pour violon et alto. Par bonheur, Mozart est là, de passage. Pour son ami, il compose les deux duos, et les lui donne. Ce sont deux chefs-d'œuvre accomplis (K. 423 et 424). Rapidité analogue, semblable jaillissement de génie, lorsqu'il compose, parmi les tracas de son mariage et de *l'Enlèvement*, la charmante symphonie appelée *Sérénade pour Haffner* (K. 385), — ou encore l'enjouée, la lumineuse *Symphonie de Linz (ut majeur, K. 425)*. Celle-ci, écrite, copiée et jouée, en quatre jours : les dates du séjour à Linz ne permettent aucun doute.

Enfin, sans multiplier les exemples, regardons, dans le manuscrit de *Don Juan*, la célèbre *Sérénade*. Elle est écrite en hâte, sur un autre papier que les scènes qui l'entourent ; et Mozart l'intercale, après coup, sans même corriger la pagination des feuillets... Que s'était-il passé?... Au théâtre, où les répétitions battent leur plein, on demande une sérénade, une *canzonetta*... Mozart l'écrit sur un coin de la table, ou bien il l'apporte le lendemain... Et c'est une page immortelle.

---

## VII

### LES CHANGEMENTS DU GOÛT

*Préventions contre Mozart. — L'Italianisme.*

Du vivant de Mozart, et surtout depuis un siècle et demi qu'il est mort, les jugements sur son œuvre ont beaucoup varié. Même si des admirateurs continuaient de l'aimer, c'était, au cours du dix-neuvième siècle, pour des raisons bien diverses. Cette œuvre pourtant, immuable dans sa forme manuscrite, restait toujours la même ; mais (sans parler des éditions fautives), on la percevait différemment : les auditeurs ne l'écoutaient ni avec les mêmes oreilles, c'est-à-dire avec les mêmes habitudes auditives, ni avec le même esprit. Ici ou là, à tel moment ou à tel autre, tel public obéissait à un goût musical qui lui était particulier, et ce public n'avait pas conscience de cette sujétion presque fatale. Tout jugement sur l'art, en effet, est dominé par l'état du goût. Si donc l'on désire atteindre autant que possible au véritable Mozart, il faut se rendre compte des déformations imposées à la perception de son œuvre par tel ou tel état du goût musical. Il faut aussi tâcher de nous libérer des déformations que nous impose à nous-mêmes le goût d'aujourd'hui.

Plus l'histoire de l'art devient précise, plus elle constate que le goût est sujet aux changements. Il varie d'une nation à l'autre ; dans un même pays, on a pu dire (pour simplifier) qu'il change à



peu près tous les vingt-cinq ou trente ans, avec ce qu'on appelle « une génération nouvelle ». Mais depuis la grande guerre de 1914, dans un équilibre social moins solidement lesté qu'au dix-neuvième siècle, les sautes du goût deviennent plus fréquentes et plus soudaines.

Un goût général ou dominant, une mode, un engouement du public, cela n'est qu'une résultante, ou une sorte de moyenne arithmétique. Parler d'un goût moyen, c'est faire croire qu'on attribue au goût une stabilité moyenne, quand il ne l'a pas dans la réalité. De même si l'on dit que la température moyenne d'un pays est de 15 degrés, cela sous-entend que la chaleur ou le froid sont le plus souvent supérieurs ou inférieurs à cette température moyenne. Considérer le goût d'une époque est une abréviation commode ; mais il ne faut pas oublier que la réalité vivante ne comporte que des cas particuliers et concrets. Si l'on peut constater, dans les idées ou les sentiments d'une époque, certains courants généraux, du moins ne faut-il pas négliger que les idées ou les sentiments n'existent pas en dehors des hommes qui les conçoivent ou les éprouvent. Chaque homme leur donne un accent, une intensité, une « couleur » qui n'appartiennent qu'à lui : le goût, pour une bonne part, est aussi chose personnelle. Bien plus, chaque individu n'est pas tout à fait le même durant sa vie entière : adolescent, homme jeune, homme mûr, vieillard, combien de fois change-t-il?... Son goût artistique change avec lui et comme lui. Une preuve, s'il en était besoin, nous est fournie par l'œuvre de la plupart des maîtres et par celle de Mozart même : au cours de leur existence et de leur travail, ils changent de style ou de manière,

car ils ne se proposent pas constamment le même objet, ils subissent au jour le jour des influences multiples, et ils n'ont pas durant leur vie entière des aspirations invariables.

On répète depuis longtemps et avec raison : « C'est l'homme qui donne du prix aux choses. » Mais tout homme est changeant ; aux yeux de chacun de nous, une même chose tour à tour a du prix, ou en a moins, ou n'en a plus. Ronsard et la pléiade, après un succès légitime, furent négligés ou méprisés pendant deux cents ans : il fallut Sainte-Beuve et le romantisme pour les ressusciter. Watteau et nos délicieux artistes du dix-huitième siècle furent proscrits de nos musées et de nos collections pendant tout le long règne de David et de son école : il fallut les plaidoyers de Théophile Gautier puis des Goncourt pour les remettre en faveur ; et il fallut le legs de la collection Lacaze pour leur ouvrir, en 1869 et après soixante ans d'ostracisme, les salles du Louvre. L'œuvre immense de Sébastien Bach, peu connue de son vivant en dehors de Leipzig, tomba dans l'oubli, même en Allemagne, dès le lendemain de sa mort : il fallut de longs efforts d'amateurs disséminés, puis de Mozart, de Mendelssohn, de Schumann, pour rappeler l'attention sur le vieux cantor. Pendant plus de cinquante ans, les dernières œuvres de Beethoven furent tenues pour suspectes : il fallut l'influence de Wagner et du wagnérisme pour en faire sentir la profondeur ; en revanche, le deuxième tiers des compositions de Beethoven devint moins estimé, et le premier tiers dédaigné.

Dans ces changements du goût, comment se fait-il que des hommes, par ailleurs intelligents, ne s'aperçoivent pas de l'illusion qui les entraîne, et qui

leur dicte des jugements aussi contradictoires?... C'est qu'ils jugent avec leur goût, et que leur goût même a changé. Tantôt ils demandent aux œuvres d'avoir surtout certaines qualités : celles-ci leur plaisent ; ils les exaltent ; ils oublient les autres... Quelques années passent : voilà d'autres qualités, d'autres œuvres, qui viennent ou reviennent en faveur ; celles qu'on avait exaltées précédemment tombent en défaveur ou même dans l'oubli.

Et chaque fois, dans ces jugements si précaires et si partiels, si intransigeants et si exclusifs, on affirme, avec une conviction naïve, que l'art et le goût viennent de faire un progrès. Parfois même on proclame que l'on vient de découvrir « l'art de l'avenir ». En effet, à chaque changement, à chaque saute du goût régnant, la forme d'art la plus récemment en faveur est aussi la plus vivace, la plus séduisante, pendant le temps où elle se conquiert la vogue ; car, à ce moment du moins, elle est le mieux adaptée aux aspirations d'un public jeune. Il proclame son enthousiasme, sa fièvre de nouveauté, et bouscule les jugements de la génération qui le précède. Celle-ci, fidèle aux formes d'art qu'aimait sa jeunesse évanouie, ne les défend qu'avec des forces fatiguées : elle parle de principes et de tradition. La jeunesse dispose d'un argument plus actif : elle parle de son plaisir, et trouve des raisons qui ont le feu de la passion. Elle est poussée par un flot de vie nouvelle. Ainsi, sur les branches d'un chêne, les feuilles de chaque printemps font tomber les dernières feuilles roussies qui ont résisté à l'hiver.

\*  
\* \*

Le goût de chaque auditeur d'aujourd'hui détermine la part d'admiration et d'amour que chaque auditeur accorde à Mozart. Pour que chacun puisse faire avec précision son propre examen de conscience, il faut rechercher les faits encore récents, qui agissent le plus sur le goût musical de la plupart d'entre nous.

Depuis 1870 environ jusqu'à ces dernières années (peu après 1930), le goût musical, en France et notamment à Paris, se manifesta sous des formes multiples et complexes. A certains moments, tel auteur, tel genre de musique connurent une faveur incontestable. Mais cette faveur, même si elle semblait souveraine, ne supprimait pas totalement la faveur d'autres formes musicales.

En effet, le public s'intéressant à la musique devenait de plus en plus nombreux ; les concerts d'orchestre, les séances de musique de chambre se multipliaient ; des chanteurs venus de l'étranger, des virtuoses de passage, des chefs d'orchestre ou des compositeurs allemands, italiens, russes, norvégiens, hongrois, donnaient de la diversité aux habitudes du public. Parmi les musiciens professionnels, des enseignements rivaux répandaient des principes différents : outre le vieux Conservatoire officiel, qui lui-même ne manque pas de variété à cause de ses nombreux professeurs, les apprentis-musiciens pouvaient subir soit l'influence de l'École Niedermeyer, de Saint-Saëns et de Fauré, soit celle de la Schola, de César Franck et de Vincent d'Indy. Enfin de nombreuses publications érudites enrichissaient le répertoire et ramenaient l'atten-

tion sur des maîtres oubliés. Sans s'abstraire de la double domination de Bach et de Beethoven, qui tous deux prenaient un ascendant de plus en plus impérieux, on se remettait à entendre et à étudier un Rameau ou un Monteverde ; on découvrait les violonistes-compositeurs du dix-huitième siècle, les contrepontistes de la Renaissance, et les pittoresques orchestrateurs de l'école russe moderne... Toutefois, dans l'ensemble du public, un immense fait collectif était dominant : il s'affirmait au théâtre et au concert ; il était la force profonde qui stimulait les esprits ; il créait une nouvelle façon d'être ému par les arts, de penser à leur sujet et de les juger : c'était l'universelle souveraineté du génie de Wagner et du wagnérisme militant.

Quand on étudie une évolution aussi complexe et qui s'étend sur un demi-siècle, il faut chercher des dates significatives, afin de la mieux situer dans le temps. Mais ces dates, même exactes, ne doivent pas être utilisées sans quelque réserve. Dans chaque période, à cause d'un public nombreux et divers, il y a des survivances de la période précédente et des germes de la période qui suit. Par exemple, si l'on considère surtout le wagnérisme, on peut dire qu'il fut le plus actif à Paris depuis 1885 jusqu'à 1902. Pour choisir ces deux dates, on est attiré par deux points de repère. D'une part, en 1885, fondation de la *Revue wagnérienne* (sur ce cénacle, voir notre ouvrage *Chez les Musiciens*, premier volume). Bientôt après, introduction de Wagner sur les programmes des Concerts-Lamoureux et nombreuses exécutions ; en 1887, première représentation de *Lohengrin* à l'Opéra, et manifestations suscitées par l'affaire

Schnæbelé (agent français arrêté, sur territoire français, par des agents allemands). D'autre part, en 1902, première représentation de *Pelléas*. Entre les deux dates de 1885 et 1902, durant presque vingt années, innombrables auditions de Wagner, et innombrables publications sur le wagnérisme.

Avant 1885, et même un peu avant 1870, le mouvement wagnérien avait commencé à Paris. *Tannhäuser*, en 1861, eut une chute retentissante à l'Opéra ; mais ce fut là un événement surtout *mondain* : auprès des artistes et de nombreux amateurs, Wagner sortit grandi de cet échec scandaleux. Les articles de Baudelaire, de Champfleury, de Reyer ou de Théophile Gautier sont un écho de ce qu'on pensait alors parmi les artistes. Bien plus, les trois concerts donnés par Wagner dans la salle du Théâtre Italien (janvier et février 1860) avaient prouvé son génie à nombre d'auditeurs ; et les orchestres de Seghers ou de Padeloup, jusqu'en 1870, avaient plus d'une fois inscrit à leur programme des fragments de Wagner. Mais nos défaites de 1870, et surtout l'attitude hostile (déjà pangermaniste) de Wagner écrivant *Une capitulation*, arrêtaient la progressive diffusion de sa musique en France. Puis, les Concerts-Colonne se firent les propagateurs de la résurrection des œuvres de Berlioz (1).

Hélas, c'était bien tard, puisque le compositeur romantique, tenaillé par le désespoir en voyant son génie méconnu, était mort en 1869 : sauf les deux exécutions de 1846, qui l'avaient ruiné, jamais il n'avait entendu en France sa *Damnation de*

(1) Sur cette résurrection, et sur l'état du goût musical à cette époque, voir notre volume *le Faust de Berlioz*, dernier chapitre de l'édition revue et illustrée.

*Faust...* De 1873 à 1880 environ, malgré la bouderie de quelques musiciens professionnels, toute la faveur du public et des artistes se concentra, se polarisa sur Hector Berlioz. Aussi, dans les groupes d'avant-garde, il restait alors peu d'enthousiasme disponible, peu de force agissante qui pût imposer le Wagner : il faudra donc attendre encore cinq ou six années, pour que le mouvement wagnérien commence d'être influent. Et voilà pourquoi la date de 1885 peut être choisie pour marquer ce début. Mais n'oublions pas que celui-ci est le résultat d'une préparation commencée avant 1870.

De même, le wagnérisme en France ne disparaît pas totalement, brusquement, en 1902. Néanmoins, autour de cette date, il commence à être moins dominant : la première représentation de *Pelléas* peut être notée comme un fait qui symbolise une telle diminution d'influence. Toutefois, — et même si l'on ne néglige pas les outrancières, les puérides boutades de quelques compositeurs et de quelques snobs qui, vers 1920, criaient « à bas Wagner », — on constate que le répertoire wagnérien, au concert comme au théâtre, conserve encore de nos jours (1935), et à juste titre, un énorme pouvoir d'attraction. Après 1902, les musiciens et les critiques peuvent commencer à se libérer des théories wagnériennes ; le public peut déjà entendre de la musique en se proposant un autre plaisir que de reconnaître des *leitmotifs* et de citer leur étiquette authentique ; malgré tout, c'est encore les œuvres de Wagner qui « font le plus d'argent » et qui soulèvent le plus d'enthousiasme. En janvier 1914, *Parsifal* pénètre enfin à l'Opéra, où il est acclamé ; et l'ensemble de l'œuvre wagnérienne reste encore (jusqu'en 1935, quand

nous écrivons ces pages), la part la plus importante et la plus vivante, au concert comme au théâtre, du répertoire lyrique.

Pendant tout ce développement de l'influence wagnérienne en France, d'autres influences n'avaient pas cessé d'agir sur les musiciens et le public. Nous les avons déjà indiquées précédemment : culte grandissant du Beethoven « troisième manière » ; étude de Bach ; vogue de César Franck et de ses succédanés, Schola et Vincent d'Indy ; pittoresque orchestral des Russes modernes ; résurrection de musiciens oubliés, etc... Devant un tel enchevêtrement d'influences, on ne peut donc plus, sans inexactitude, parler des changements du goût en les attribuant à chacune des générations successives. Ce serait faire une trop facile simplification. Elle est possible (ou commode) lorsqu'on raisonne un peu dans l'abstrait, ou lorsqu'on envisage des périodes moins proches de nous et dont le détail nous échappe. Simplifier de cette manière fournit un moyen d'exposition, un procédé clarificateur, aux manuels d'histoire de la musique : peut-être cela convient-il, jusqu'à plus ample informé, à des états de civilisation qui ne ressemblent pas au nôtre. Mais, de nos jours, avec un public accru jusqu'à devenir une foule, et livré à tant d'influences contradictoires et sans cesse changeantes, soit artistiques, mondaines ou commerciales, on constate que le goût musical, dans une ville comme Paris où se font entendre des musiques de toutes provenances, devient de plus en plus composite et instable. La même semaine, des musiques nettement différentes, sinon antagonistes, reçoivent des applaudissements : chacune d'elles a son groupe d'admirateurs. On n'en est



plus au célèbre « Ceci tuera cela. » Que dis-je ? Le même jour, devant les mêmes auditeurs rassemblés dans une même salle, ces musiques ennemies ne trouvent que des amis. Chacun d'eux serait-il donc « l'ami de tout le monde » ? Est-ce là de l'intelligence et de l'amour ? Est-ce de l'indifférence et de l'incompréhension ? Ou encore, à force de tout entendre et de tout admettre, a-t-on émoussé sa sensibilité, amorti toute aspiration passionnée ? ... Alors, faute d'émotion et d'enthousiasme, faute de partialité ardente et combative, que devient donc le sentiment de l'art ? ... Un des esprits les plus vastes, et fort peu sujet aux jugements exclusifs, Goethe lui-même, qui visait à l'harmonieux équilibre d'un Jupiter Olympien, ne disait-il pas : « Il faut aimer les poètes *avec partialité*. »

Les réflexions qu'on vient de lire dans les quelques pages précédentes peuvent paraître une digression étrangère à notre sujet. Et pourtant, selon notre avis, loin d'être inutiles, elles sont nécessaires. En effet, dans ce volume, nous nous proposons de conduire le lecteur *vers Mozart*. Or ce lecteur n'est pas un être abstrait, hors du temps et de l'espace. Il est un homme de nos jours, un Français, peut-être un Parisien, mais certainement un amateur de musique, auditeur plus ou moins fidèle de nos théâtres lyriques et de nos concerts. C'est donc chose naturelle, et peut-être efficace, que de lui proposer quelques réflexions sur les changements du goût, et sur le goût composite et instable, inconsistant peut-être, au milieu duquel il vit. En lui parlant d'un milieu intellectuel dont il ne peut complètement s'isoler, pas plus qu'on ne s'isole de l'air qu'on respire, nous lui parlons de lui-même. Nous lui laissons le soin

de contredire nos remarques, ou de les nuancer en les adaptant à ce qu'il put éprouver par lui-même, à ce qu'il pense et à ce qu'il croit plus exact. De toute façon, nous l'invitons à faire un examen de conscience ; nous l'y avons préparé d'abord par des vues générales, puis par des remarques sur des faits qui sont d'hier et d'aujourd'hui. Or nous croyons qu'un auditeur contemporain a tout à gagner s'il prend un contact plus étroit et plus fréquent avec Mozart. Nous croyons aussi (et nous le répétons car il le faut) que le culte de Mozart n'engendre pas une partialité exclusive. Il détache seulement de certaines admirations qui semblent aventureuses et sans lendemain ; mais il rend plus fervent aux véritables chefs-d'œuvre, à ceux qui ont le plus de beauté, le plus de profondeur d'expression, et par conséquent le plus de chance ou le plus de certitude de durer.

\*  
\* \*

Maintenant, pour aider le lecteur à se rapprocher de Mozart, nous allons parler des *préventions* qui empêchent d'aller à lui.

Une *prévention* dépend de l'état du goût musical. Elle en dérive naturellement, fatalement ; on peut dire qu'elle en fait partie : elle en est une forme, un aspect, un symptôme, ou une caractéristique. A propos d'une prévention quelconque, on pourrait, en le modifiant un peu, citer le vieil adage : « Dis-moi ce que tu hais, je te dirai qui tu es. »

Aucun chef-d'œuvre ne saurait avoir, au même degré, toutes les qualités. Pour vérifier cette évidence, il suffit de regarder tour à tour les plus célèbres toiles de Raphaël, de Rembrandt, de

Corrège, de Rubens ou de Titien, et d'examiner successivement la couleur, le dessin, la composition. Non seulement chacune de ces qualités se diversifie d'un maître à l'autre, mais encore elles n'ont pas, l'une par rapport à l'autre, la même importance. Ni le dessin de Raphaël n'est celui de Rembrandt ; ni la couleur de Corrège n'est celle de Rubens ; ni la composition de Rembrandt n'est celle de Titien. En le constatant, on est équitable et sans prévention.

La *prévention* commence à se manifester lorsqu'on attache une excessive importance à une seule qualité, quitte à lui sacrifier les autres. La prévention, d'ailleurs, peut être tout à fait sincère et loyale. Elle devient parfois un utile aveuglement. Chez certains artistes, elle facilite la mise en valeur de leurs dons natifs, et semble inévitable : elle est un effet de leur nécessité intérieure. Par exemple, Ingres, dont l'impérieux talent commande le respect et qui sut devenir un maître, aimait avec une intransigeante passion un certain style de dessin : c'était la vérité et l'accent incisif des primitifs, mais en les purifiant, en les ennoblissant dans une harmonie empruntée aux « antiques » et à Raphaël ; ainsi il se proposait d'aller du vrai au beau, et du beau au sublime. Voilà certes une imposante, une dogmatique aspiration : elle le soutint durant sa longue, sa laborieuse et glorieuse carrière. En revanche, elle l'entraîna, dans son enseignement, aux préventions les plus injustes : il refusait de regarder les toiles de Rubens et le traitait parfois de « boucher ». Il niait le dessin de Rubens, sans comprendre que ce prodigieux évocateur avait un dessin *nécessité* par sa conception de coloriste. Pour dire cela, les

peintres se servent d'une formule expressive : « Rubens a le dessin *de* sa couleur. »

D'un artiste à un autre, on relèverait facilement maints exemples de préventions semblables. Lamartine avait l'horreur de La Fontaine. S'il l'avait aimé, il n'aurait peut-être pas trouvé les flottantes et vaporeuses harmonies des meilleures *Méditations*; mais il n'aurait certainement pas écrit tant d'autres pages où l'on voit de rares coups d'aile dans beaucoup de brouillard. — De même Louis David, nature énergique, âpre et rageuse, décorateur officialisé, portraitiste incisif, se détournait du charme poétique de Watteau et de la grâce légère de Boucher : tantôt démagogue et tantôt impérialiste, mais toujours tyrannique, il voulait épurer « le grand art », en proscrivant les galanteries des ci-devant « peintres du roi ».

De telles préventions naissent d'une idée trop dominante, trop obsédante, et qui tourne à l'idée fixe. Elles peuvent favoriser le travail d'un artiste : elles sauvent son esprit d'une dispersion affaiblissante ; elles le libèrent de l'hésitation et du doute ; elles donnent à ses recherches et à ses efforts une continuité, une concentration souvent efficaces ; elles augmentent son énergie en lui apportant l'adjuvant d'une conviction stable et qui ressemble à une certitude. En revanche, comme pour racheter ces avantages, elles comportent une part d'exagération, d'injustice et d'erreur. C'est là une des fatalités de notre esprit. Ainsi que nos regards, il ne peut se diriger dans toutes les directions à la fois : son champ de vision est limité. A l'ordinaire, nous découvrons les choses et les idées peu à peu, successivement. Si nous considérons trop d'objets en trop peu de temps, notre esprit se

disperse et ne prend que des vues superficielles. Si nous le concentrons longtemps sur un champ peu étendu, il gagne en pénétration ; mais nous ignorons tout ce qui est à l'entour de notre vision et de nos œillères ; nous ne devinons pas l'importance de ce qui nous échappe ainsi, et nous sommes prêts à nier ce que nous ne voyons pas : nous devenons captifs de notre *prévention*.

Durant les années où le wagnérisme en France fut le plus violent et le plus exclusif, c'est-à-dire de 1885 à 1902 environ, on put constater, chez nombre de musiciens et d'amateurs, les plus ardentes préventions contre Mozart. Les uns se détournaient de lui, en souriant avec supériorité ou condescendance ; les autres le condamnaient doctoralement : tous, en réalité, ils l'ignoraient.

Chose curieuse, ces wagnériens renforcés étaient beaucoup plus sévères que Wagner lui-même, ou plutôt ils le contredisaient. Certes, il ne faut pas exagérer l'admiration de Wagner pour Mozart : il serait artificiel, et faux en grande partie, de prendre quelques passages des écrits de Wagner pour faire de lui un disciple de Mozart. Les sources nourricières du génie wagnérien sont ailleurs.

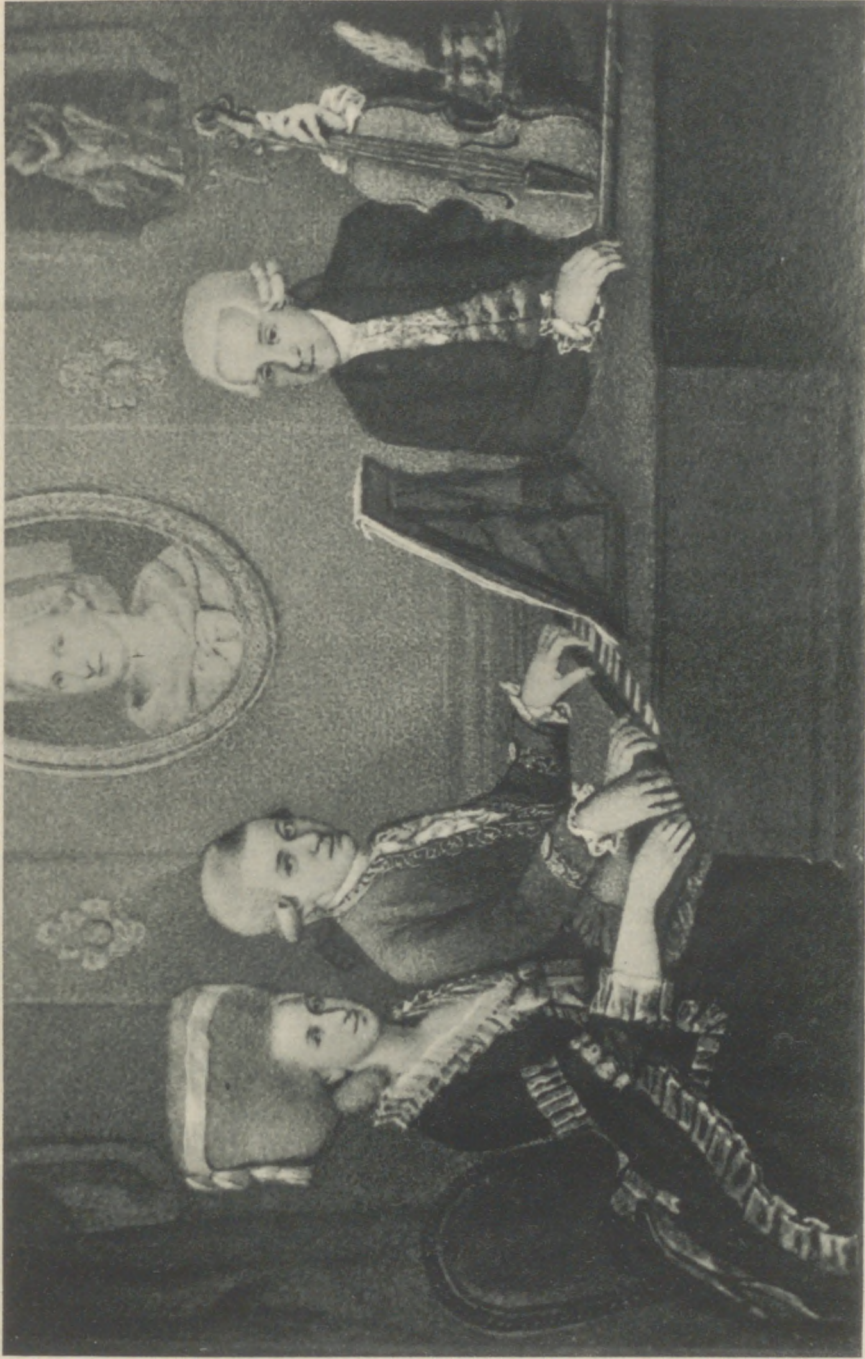
En 1840, Richard Wagner, qui demeure alors à Paris, écrit un article enthousiaste sur *la Flûte enchantée* : il proclame que Mozart est « *le créateur de l'opéra allemand* » (1).

Voilà une phrase juvénile, une explosion d'enthousiasme, et qu'il faut savoir comprendre : au lieu de prendre une telle phrase « au pied de la lettre », il est nécessaire de la nuancer et même de

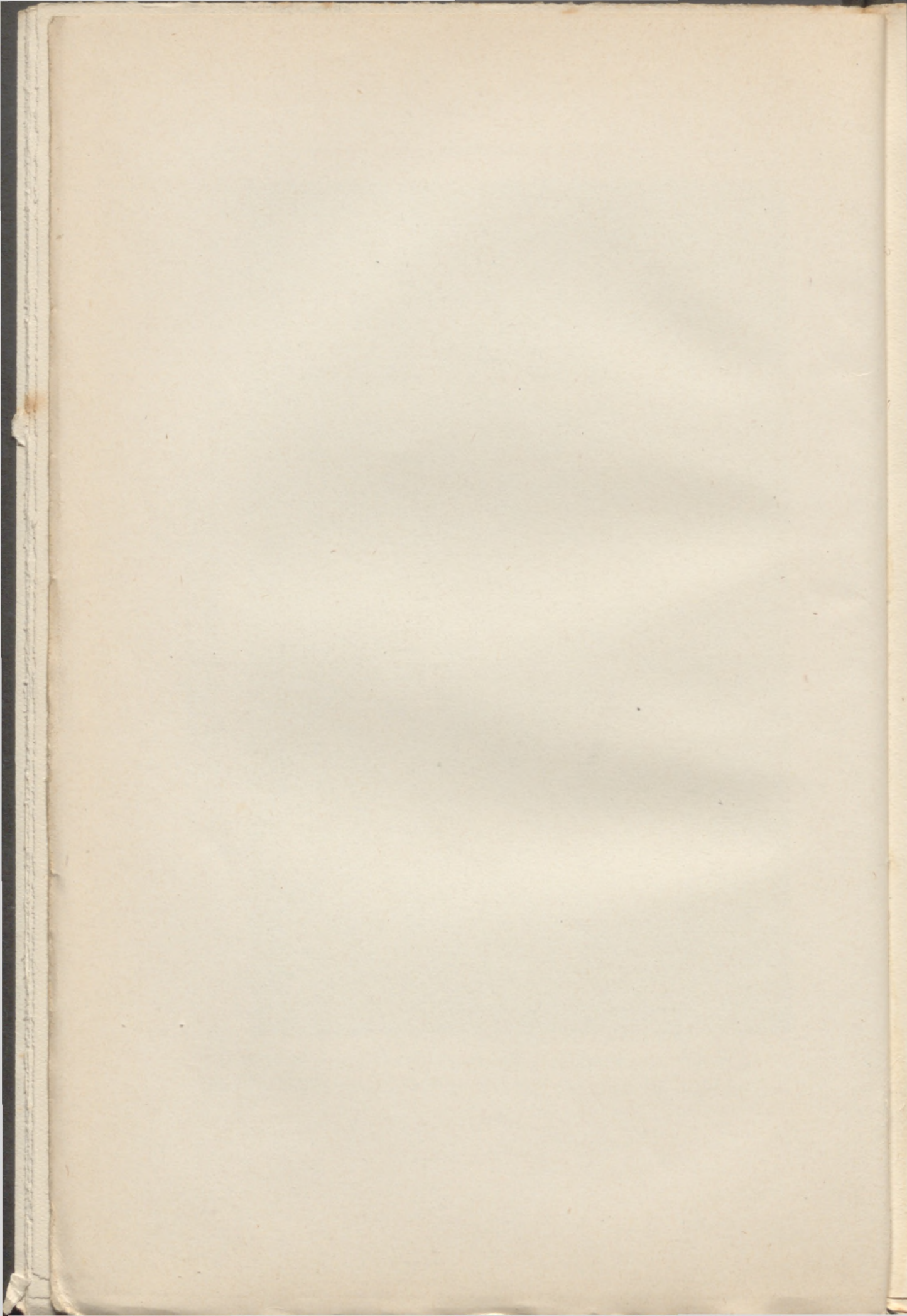
(1) Nous avons reproduit ce passage si curieux dans notre second volume sur Berlioz. — Voir *Un romantique sous Louis-Philippe*, page 541.

l'interpréter. En effet, pour Wagner, ainsi que le prouvent ses théories postérieures et les œuvres qui leur correspondent, les mots « opéra allemand », employés vers 1840, ne doivent pas être confondus avec les mots « drame lyrique allemand », formule employée par lui quinze ans plus tard. Vers 1840, il écrit *le Vaisseau fantôme* et n'a pas encore composé ni *Tannhäuser*, ni *Lohengrin*; — d'autre part, dans la période 1850-1860, il publie *Opéra et drame*, il élabore la *Tétralogie* et *Tristan*. Évidemment, durant cette période de complète maturité, les mots « *drame lyrique allemand* » ne correspondent ni aux idées ni aux œuvres de ses trente ans. Néanmoins, malgré les années, Wagner garde quelque chose des rêves et des admirations de sa jeunesse. Son esprit juvénile s'est pénétré des germes qu'il développera plus tard, et qu'il transformera. Si bien que la phrase de Wagner sur la *Flûte enchantée* et sur *l'opéra allemand*, fort loin d'être négligeable, révèle une influence réelle et profonde. Mais celle-ci, pour être exactement estimée, doit être dosée par rapport à d'autres influences qui s'agglutineront ensuite avec elle; et il faut aussi tenir compte des longues gestations d'un génie qui travaille sur lui-même, qui se forme, prend conscience de soi, s'individualise, et *se crée tout en créant son œuvre*. Car l'artiste fait l'œuvre; mais l'œuvre, en même temps, fait l'artiste. Et cette double, cette mutuelle création a besoin d'un collaborateur, qui est le temps, c'est-à-dire la vie.

La part qui revient à Mozart dans la formation du génie de Wagner n'est pas comparable aux influences plus directes et plus efficaces de Weber et de Beethoven. Wagner ne se soucia jamais



LA FAMILLE MOZART VERS 1780  
Tableau de J. N. della Croce





d'acquérir une connaissance étendue de l'ensemble de l'œuvre mozartienne. Le métier de chef d'orchestre (au théâtre plus souvent qu'au concert) lui avait fait étudier les principaux opéras (y compris leurs ouvertures) et quelques symphonies. Apprenti-musicien, il avait quelque peu travaillé le piano, mais n'y fut jamais un exécutant remarquable : il devait donc connaître quelques sonates, mais ignorer (ou peu s'en faut) la plupart des vingt-huit concertos. Et l'on ne voit pas qu'il se soit beaucoup soucié de toute la musique de chambre de Mozart. Malgré cette connaissance fort restreinte, ou bien il loua ce qu'il connaissait de Mozart, ou bien il ne parla pas de ce qu'il ignorait.

Une telle intelligence et une telle réserve ne furent guère imitées par nos farouches wagnériens de naguère. Il importe peu, désormais, d'insister sur leurs préventions contre Mozart. Le temps en a fait et en fera justice, à mesure que l'œuvre mozartienne est moins négligée et deviendra mieux comprise : elle est assez belle, et d'un charme assez persuasif, pour se défendre elle-même. Mais il y a quelques préventions nées du wagnérisme, sur lesquelles il n'est pas sans intérêt de s'expliquer. En effet, elles signalent certaines caractéristiques de Mozart qui existent vraiment ; mais elles le font avec trop d'insistance, et à la façon d'un caricaturiste. Celui-ci saisit la ressemblance : il n'est donc pas tout à fait inexact ; mais, au lieu d'un portrait, il donne une charge : il n'est donc pas tout à fait exact. Ici, une fois de plus, pour essayer d'atteindre la vérité, il faut recourir à l'esprit de finesse, et n'oublier ni les nuances, ni la mesure (ou le dosage).

\* \* \*

On a reproché à Mozart un style trop uniforme, trop prévu. Il recourt trop souvent, a-t-on dit, aux formules toutes faites : il coule sa musique « dans un gaufrier ».

Ce reproche, en grande partie, tombe de lui-même. Nous avons vu, et nous verrons encore dans nos derniers chapitres, que peu de musiciens le méritent moins que Mozart. Les plans de ses compositions, il les a variés à l'infini. Même ce qu'on appelle *la forme sonate*, et qui sert au premier mouvement d'une sonate, d'un quatuor, d'une symphonie et parfois d'un concerto, — cette *forme sonate*, qui peut risquer de devenir une formule passe-partout et bonne à tout faire, il l'a sans cesse modifiée et vivifiée sans cesse.

Au théâtre, d'une œuvre à l'autre, il se renouvelait. Tout en gardant son style personnel, sa clarté et sa perfection, il savait trouver des accents si justes qu'il semblait passer d'un genre à un autre. Durant ses dix dernières années, six grandes pièces ; et dans chacune, la musique s'adapte si bien au livret, qu'elle prend des caractéristiques différentes. *Idoménée*, « tragédie lyrique », est gluckiste ; *l'Enlèvement au sérail*, l'année suivante, est à la fois une opérette viennoise et une turquerie. *Les Noces de Figaro* sont une comédie en musique ou un opéra-comique ; *Don Juan*, la saison d'après, est un *dramma giocoso*, tour à tour bouffe et tragique. *Così fan tutte* est un marivaudage sentimental et fantaisiste. *La Flûte enchantée* est une féerie populaire, composée pour un théâtre de faubourg ; mais cette pièce suprême, dernier chant

et dernier sourire d'un génie touché déjà par la mort, est surtout une miraculeuse transfiguration de tous les styles, depuis le couplet-bouffe jusqu'à la prière mystique.

D'une de ces pièces à la suivante, une telle diversité implique-t-elle l'emploi d'un seul style, d'une seule manière, et de formules immuables? Certes, partout on reconnaît la main de Mozart, l'élégance rapide, le charme poétique et l'émotion tendre qui sont inséparables de son génie. Mais sans cesse aussi l'on découvre une musique qui se renouvelle d'elle-même.

Elle jaillissait (nous l'avons montré déjà) d'un fond où de multiples germes s'étaient accumulés. Combien d'œuvres diverses, avant sa maturité accomplie, avaient été composées par ce travailleur infatigable, et dont la mémoire n'oubliait rien; combien d'autres œuvres méditées, projetées, à mesure que chaque jour apportait son afflux fécondant : émotions, rêves, joies ou tristesses, sans oublier les auditions de tant d'autres musiques, soit antérieures, soit contemporaines. Car ce maître, avec une merveilleuse puissance d'adaptation, s'est renouvelé auprès de tous les musiciens. Nul élément musical ne passa près de lui, sans être aussitôt assimilé par Mozart.

Tel est le génie abondant, varié, et d'une fantaisie enchanteresse, auquel on reproche d'être prisonnier des formules. Reste néanmoins un argument tout technique; on reproche à Mozart d'avoir un style par trop *tonal*. Quelle monotonie : tonique, dominante, sous-dominante, 1, 5, 4... Toujours le même ton : quelle monotonie !...

Eh oui, la langue musicale de Mozart est essentiellement tonale, mais elle n'en est pas moins

expressive et diverse. De même Racine n'écrit ses tragédies qu'en alexandrins ; et pourtant quelle variété de rythmes ! C'est même la similitude apparente des alexandrins, qui permet l'expressive diversité des coupes, leurs changements de tons, leurs audaces et leurs effets si directs, si impérieux. Dans la musique de Mozart, la netteté du plan tonal, son évidence et sa tranquille certitude, voilà précisément ce qui fait l'imprévu et la puissance de presque tous les effets expressifs. Une altération, une modulation deviennent émouvantes, à cause même de cette limpidité, de cette fixité tonales. Au contraire, à moduler sans cesse, toute modulation risque de passer inaperçue. En revanche, lorsque l'oreille se plaît aux notes ordinaires d'une tonalité précise, il suffit d'une altération passagère sur une note de cette gamme, ou d'une appoggiature sur le demi-ton voisin d'une de ces notes, pour que surgisse un effet expressif. Un tel effet, amené par Mozart, est rapide, direct, et *il porte*. Sitôt produit, il cesse. Il n'appuie pas, ainsi que le permet et l'exige un style vraiment attique (ou si on le préfère, *racinien*).

Ainsi, le reproche de monotonie (abus des formules, similitude des plans, uniformité tonale) est facilement écarté. Mais il reste une autre prévention, c'est *l'italianisme*.

\* \* \*

#### *L'italianisme.*

Nous avons montré, surtout dans le deuxième et le troisième chapitres, l'influence de l'Italie et des maîtres italiens sur Mozart ; maintenant, nous ne songeons nullement à nier que cette influence fut

réelle. Toute la question est de savoir si elle fut heureuse. Et cette question en suppose une autre : l'italianisme n'a-t-il que des défauts?... Ou, si l'on veut, y a-t-il un bon et un mauvais italianisme?

Si l'on parle de Mozart à certains musiciens qui l'aiment peu (et qui le connaissent moins encore), ils lancent aussitôt cette condamnation :

— « Mozart est un *italien*, il est gangrené par l'*italianisme*. »

Une telle formule leur semble sans réplique. A leurs yeux, c'est une excommunication, un anathème : il leur suffit d'une phrase pour retrancher Mozart du monde des musiciens. A Paris, une école qui eut une influence considérable et qui fut dirigée par un compositeur éminent, inscrit parmi ses principes qu'il fallait ignorer Mozart. Les livres de Vincent d'Indy, malgré leur érudition abondante, font une si petite place à Mozart, que cela semble une gageure. Maints disciples instruits à la *Schola*, surtout avant 1914, sont restés fidèles à la formule d'excommunication : « *Mozart est un italien*. »

Ils pourraient au moins reconnaître deux faits incontestables : d'une part Mozart n'est pas né de parents italiens ni en Italie ; et d'autre part, le public italien s'est toujours montré peu favorable à sa musique. Il semble évident que les œuvres de Mozart, si elles étaient vraiment *italiennes*, devraient surtout plaire aux Italiens.

Mais, pour certains esprits, et à certaines époques, il y a des mots magiques, des mots hallucinants, éblouissants, et qui suppriment toute réflexion. A Paris, vers 1900, après la fièvre du wagnérisme, l'un de ces mots qui emportent tout, c'était *italianisme*. La crise wagnérienne est passée.

On admire encore, et à juste titre, les chefs-d'œuvre musicaux de Wagner ; mais on s'occupe moins des théories qui s'accumulaient autour d'eux, comme des nuages autour d'une montagne. Et l'on ne pense plus que la musique « commence » avec les derniers quatuors de Beethoven. On peut donc essayer d'avoir quelques idées moins aventureuses, moins partiales, moins partisans, et plus conformes à la réalité historique.

*Italianisme*, c'est un mot. Comme beaucoup d'autres mots, celui-là est commode, utile, indispensable : on s'en sert, comme d'une étiquette, pour désigner un certain contenu. Mais ce contenu, quel est-il ? Et puisqu'il s'agit ici de certaines habitudes de style, comment les juge-t-on ? Y voit-on une qualité ou un défaut ? Enfin, Mozart a-t-il uniquement ces habitudes de style, n'en a-t-il pas d'autres ? Dans quelle mesure recourt-il aux procédés italiens et aux autres styles ?

Souvent, et surtout depuis que nombre d'amateurs éclairés ont formé leur goût sous l'heureux ascendant de la musique de chambre, de la symphonie et du drame lyrique, on donne au mot *italianisme* un sens péjoratif. Ce n'est pas sans raison. Beaucoup d'œuvres italiennes, qui parurent au théâtre depuis un demi-siècle notamment, se sont assurées une faveur étendue mais suspecte, grâce à des façons de mauvais aloi. Elles ont réussi comme des députés ou des commis-voyageurs qui séduisent le populaire par des poignées de main, des plaisanteries et des phrases creuses. Ces œuvres ont une allure aisée, pas fière, et un peu débraillée. Pas de tenue, ni de finesse, et aucun souci du style. Mais une mélodie improvisée, sans caractère, sans expression, et qui

s'épanche, qui déborde (*traboccante*), intarissable flux d'un bavardage sans émotion ni pensée. Quant à la mise en œuvre de ce faux semblant d'idées musicales, elle est expéditive ; elle se contente d'une harmonie et d'une instrumentation pleines de formules ; ce n'est là ni un style, ni même une manière ; c'est une recette omnibus, un passe-partout, un tour de main à l'usage des *fa presto*.

Voilà donc des défauts évidents, et que l'on constate, surtout depuis une cinquantaine d'années, dans maintes œuvres italiennes. Car l'italianisme (et surtout le *vérisme*) a ses outrances et ses pauvretés (1).

La musique italienne n'a pas que des défauts ; elle a même des qualités qui lui appartiennent en propre. Celle qu'on lui attribue, tout d'abord et sans contestation, c'est d'accorder une place prépondérante au chant, ou à la mélodie. Certes, reconnaître un tel avantage ne doit pas tendre à dire ou à insinuer que d'autres musiques ne chantent pas à leur manière, et n'ont pas de mélodies expressives et belles. Toutefois, il apparaît nettement que les chefs-d'œuvre de la musique italienne, au premier rang de leurs qualités et comme leur élément le plus actif, présentent l'expression par la mélodie.

Et cette mélodie, chez plus d'un musicien italien ou italianisant, possède souvent une vie propre. Si l'on sépare cette ligne mélodique de son support harmonique, elle garde encore son intérêt, sa force expressive et son charme. Elle est donc fort différente de telles autres mélodies, qui ont pu servir

(1) Sur le *vérisme*, voir *passim* dans nos autres ouvrages, *Chez les musiciens*, *le Mystère musical*, *la Musique et la vie*.

à d'admirables compositions, mais que l'on sent issues de l'harmonie et dont la ligne est déterminée par des notes que l'on a extraites des accords, pour les faire entendre successivement. A d'autres égards, la mélodie italienne est un tout par elle-même. Une fois entendue, elle semble avoir épuisé ce qu'elle pouvait dire ou suggérer : elle est rarement un germe naturel de développements ou de variations, et l'on ne peut l'assimiler à une idée symphonique. En revanche, cette mélodie italienne (ou italianisante), accomplie et parfaite en elle-même, a des qualités bien séductrices : l'agrément, l'expansion facile et heureuse, et aussi une force de propulsion, un allant, un mouvement intérieur et une spontanéité, qui lui donnent une grâce juvénile et souriante. En l'écoutant, il semble qu'on la voit naître et grandir. Le *chant*, alors, est l'efflorescence de l'âme même.

C'est dire qu'il est un élément essentiel de la musique. Car, ainsi conçu, le chant ne peut être confondu ni avec le *bel canto*, ni même avec la mélodie strictement vocale, ni, à plus forte raison, avec les fioritures et les exercices que recherche la virtuosité du ténor ou de la prima donna. On peut dire, sans forcer les mots, que tout ce qui a forme de *chant* est musical. Bien plus, aucun élément de la musique, ni l'harmonie, ni le rythme, ni la couleur orchestrale, ne peut se prolonger dans le temps sans s'associer à une forme mélodique et sans devenir un chant : *le chant, c'est la musique même*. Et que disait donc volontiers César Franck, quand il jugeait les compositions, les devoirs de ses élèves, ou les improvisations des jeunes organistes, et jusqu'à leurs exercices de contrepoint ? Ce maître, si peu suspect d'italianisme, leur disait



de *chanter*, car il voulait que le contrepoint lui-même fût *un chant*.

Mais un chant véritable, musical, n'est pas n'importe quelle suite de notes. Dans la façon d'organiser de telles notes, pour en faire un chant ; dans la façon de les choisir, de les grouper, de les apparenter, afin de leur donner un enchaînement expressif et agréable, l'influence des maîtres italiens fut à la fois heureuse et prépondérante. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, les raisonnements ou les théories esthétiques, facilement « ployables à tous les sens » et capables de plaider le pour aussi bien que le contre, doivent céder le pas aux faits et à l'expérience. Car l'histoire de la musique fournit des constats irrécusables, et en voici quelques-uns.

La plupart des grands maîtres ont subi l'influence italienne, et ils s'en sont fort bien trouvés. Bach lui-même a copié, de sa main, des concertos pour violon de Vivaldi et les a transcrits pour orgue : il ne les trouvait donc pas si mauvais, bien qu'italiens. Dans les concertos de Bach, et non pas seulement dans son *Concerto italien*, presque tous les andantes, qui sont sublimes, offrent un chant dont la ligne mélodique est très nettement italienne : est-ce que l'on rejette Bach pour cette raison ? Et va-t-on rejeter de même Beethoven, Chopin et Wagner ?

Car Beethoven, d'abord disciple de Haydn et de Mozart, et qui admirait l'écriture vocale de Cherubini, employa tout naturellement des formules italiennes. N'oublions pas non plus qu'il vécut longtemps à Vienne. Haydn et Mozart avaient déjà subi l'influence de cette ville aimable et insouciant, si peu « allemande du Nord », et qui fut un con-

fluent musical où l'apport italien était considérable. Malgré son génie impérieux, Beethoven, attentif à son monde intérieur plus qu'aux modes et aux mondanités environnantes, et bien que la surdité favorisât ce travail en profondeur et cet isolement fécond, — Beethoven ne put pas complètement s'abstraire de l'influence viennoise qui l'enveloppait de toutes parts. Il la respirait, même quand il s'insurgeait contre elle. Il subit donc, fatalement, le charme italien. Son mâle et profond génie, sans se laisser amollir, évita ainsi un excès de rudesse, d'âpreté, et se laissa moins entraîner par la démesure. Comme Michel-Ange, peut-on dire, Beethoven, orienté de lui-même vers le gigantesque et le plus grand que nature, fut maintenu, grâce à l'influence italienne (et antique) de la Beauté, dans un équilibre qui se rapproche des conditions humaines.

Chopin, malgré tout ce qu'il doit aux mélodies, aux danses polonaises ou slaves ; malgré sa délicatesse poétique, son raffinement, sa nerveuse et frémissante élégance ; malgré la passion et la nostalgie, déjà *tristanesques*, qui palpitent dans son chromatisme émouvant ; — Chopin, plus d'une fois, n'est pas sans rappeler, par son effusion mélodique, ce *bel canto* qui plaisait, sous Louis-Philippe, aux sentimentales et fashionables écouteuses du Théâtre-Italien. Que l'on songe, entre autres exemples, à plus d'un *Nocturne*, ou encore à la « seconde idée » de l'*allegro* de la sonate en *si mineur* : voilà des phrases qui s'exhalent, surtout à leur début, comme de plaintives et voluptueuses cantilènes. Elles nous rappellent que Chopin était l'ami et l'admirateur de Bellini. Toutefois, dès qu'elles se développent, l'inquiet, l'instable, le

fiévreux chromatisme des basses, l'incisive ciselure des arabesques, font évanouir cette ressemblance italienne : soudain ces mélodies, pensées et vécues par Chopin, font surgir devant nous la douloureuse rêverie de l'émouvant poète des *Nocturnes* et des *Préludes*.

Quant à Wagner, s'il a pu combattre le *bel canto* et surtout les fioritures, les cadences, les cascades de notes et les roulades des « divinités » du théâtre italien, du moins, non seulement dans ses œuvres de jeunesse, mais encore jusque dans son *Tristan*, et malgré un chromatisme incessant, il ne proscribit ni les progressions en « rosalias », ni les groupettos, ni le mouvement théâtral des Italiens, ni leur mélodie caractérisée, nettement vocale, allante, onduleuse et capiteuse. Dans *la Walkyrie*, le « chant du printemps », si on le dépouille de la chaude instrumentation qui le magnifie, ressemble à une cantilène italienne : cela n'enlève rien à sa juvénile et voluptueuse séduction. Bien plus, à la fin du *Crépuscule des Dieux*, dans l'épique péroraison de toute la *Tétralogie*, le célèbre dessin mélodique, qui plane sur l'orchestre entier et que l'on a nommé « la rédemption par l'amour », ce chant sublime, suprême épanouissement du génie wagnérien, n'est autre qu'un groupetto qui s'élève de ton en ton, d'après un procédé incontestablement italien.

Voilà donc trois maîtres, Beethoven, Chopin et Wagner, profondément originaux, mais qui doivent tous quelque chose à l'influence italienne. Des esthéticiens intransigeants peuvent le regretter. Toutefois, si l'on n'est pas prisonnier ou victime de l'esprit du système ; si l'on estime que telles théories, à l'usage de cénacles éphémères, sont

moins importantes que des chefs-d'œuvre qui triomphent du temps et se sont conquis une admiration universelle, il faut reconnaître que l'influence italienne ne fut guère néfaste ni à Beethoven, ni à Chopin, ni à Wagner. Aucun d'eux ne l'a subie en aveugle ou d'une façon servile. Chacun d'eux, au contraire, doué d'une force propre et qui aspirait à vivre par elle-même, s'assimila ce qui lui convenait le mieux dans les meilleurs éléments fournis par les musiciens de l'Italie. Cet apport étranger, chacun de ces trois maîtres sut le rendre sien, le magnifier, le métamorphoser, — chacun selon les nécessités de sa nature personnelle (1).

Donc, si l'on tient compte des faits que fournit l'histoire musicale, on constate que les mots « *italien, italianisme* » n'ont pas forcément un sens péjoratif. Ils peuvent être appliqués soit à des défauts, soit à des qualités, selon les œuvres qu'on a en vue.

Quant aux qualités que l'on appelle volontiers *italiennes*, il me semble, selon mon goût (et même selon un goût presque général), qu'aucune œuvre un peu importante ne peut impunément se passer de ces bienfaisantes qualités. Car si la musique doit satisfaire aux exigences professionnelles des musiciens de métier, elle est faite aussi pour plaire aux bons amateurs et au public. Or elle ne peut plaire longtemps si elle n'a ni agrément ni charme. Au lieu de se prévaloir d'une austérité faussement savante et vraiment rébarbative, il vaut mieux qu'elle soit plus accueillante, et même qu'elle

(1) Sur l'apport du génie italien dans « l'humanisme musical », voir ci-dessous, page 223 et suivantes.

semble avoir une facilité, une aisance naturelles. C'était l'avis du vieil Horace, à propos des poèmes ; il leur demandait d'être beaux, et aussi d'être agréables : *dulcia sunt*. Il n'y a nul agrément dans une œuvre qui sent l'effort. Il est bon que l'auteur la médite, la travaille, la polisse et la « repolisse », comme le disait Boileau. Mais ces préparatifs regardent l'auteur : c'est la cuisine de l'art. Quant à l'auditeur, il demande, pour son plaisir, que l'œuvre ait un air de facilité.

Ici, il faut encore distinguer, car la facilité (que l'on peut rapprocher de l'italianisme), peut être une qualité ou un défaut. Si l'on dit *facilité* en songeant à une œuvre trop improvisée, hâtive, à une mélodie fade, à l'abus des formules, à une harmonie plate et à une orchestration inexpressive, — évidemment, voilà une facilité regrettable. Mais si le mot *facilité*, traduisant l'heureuse impression de l'auditeur, sous-entend la clarté du style, la netteté du plan, une mélodie saisissable, caractérisée et même que l'on retient, une harmonie élégante, souple, expressive et sans inutile subtilité, une instrumentation sans surcharge, colorée avec finesse et bien adaptée soit aux idées et aux développements de la symphonie, soit aux sentiments ou aux situations du drame, — alors, le mot *facilité* désigne les qualités les plus précieuses.

Nous avons insisté, car, de nos jours, on oublie un peu trop ces vérités évidentes. Sous prétexte de nouveauté, on cherche trop souvent à étonner, à éberluer, à saccager l'auditeur. Les maîtres ne recouraient point à ces violences artificieuses, qui ne sont que des faux semblants : ils se contentaient d'avoir des idées. Et même, ils leur donnaient une forme agréable. Or, si l'on cherche

quels musiciens ont introduit dans la musique l'agrément et une heureuse facilité, une place importante doit être attribuée aux maîtres italiens : il y a donc un bon italianisme, — un bienfaisant italianisme.

Quant à Mozart, génie non seulement clairvoyant mais lumineux, ce n'est pas le mauvais italianisme qu'il put prendre pour modèle. Même adolescent, alors que son père le montrait comme un petit prodige dans les villes italiennes, déjà Mozart s'était assimilé assez de cultures diverses, et un hasard providentiel lui donnait le contact avec d'assez bons initiateurs (depuis un Chrétien Bach jusqu'au Père Martini), pour qu'il pût commencer à s'ouvrir seulement aux meilleures influences. Plus tard, dans sa précoce et féconde maturité, il accomplira la plus heureuse synthèse de tous les styles. France, Italie, Autriche lui fournirent la fleur de leurs âmes musicales, et Mozart la transfigura dans l'enchantement mozartien.

Quant à l'Italie, elle lui a surtout donné — ou plutôt elle a magnifié en lui, car son génie les comportait déjà — le chant mélodique, une expression limpide, vive et séduisante de jeunesse, l'agrément, l'élégance et le charme (le *dulcia sunt*), — sans oublier le sens impeccable des proportions harmonieuses et de la Beauté.

---

## VIII

### LA FANTASIE POÉTIQUE

#### *Les Noces de Figaro (1786)*

FANTASIE..., fantaisie poétique ou créatrice... » voilà des mots que l'on doit appliquer à maintes œuvres de Mozart : ils se présentent d'eux-mêmes à l'esprit dès que l'on pense aux *Noces de Figaro*. Dans cette « fête galante », comme dans les *Fêtes galantes* de Watteau, tout se poétise et reçoit un halo de rêve.

On peut aussi parler du « charme », pour faire entendre l'agrément, l'enjouement et la douceur, sans oublier une qualité plus précieuse encore, et si exceptionnelle, si merveilleuse, qu'elle a quelque chose de magique. Car le mot « charme », outre le sens qu'il conserve le plus souvent, évoque sa signification originelle : en latin, *carmen* signifie non seulement chant et poème, mais encore formule sacrée, incantation, ou prophétie. Les oracles des sibylles, les termes rituels qu'employaient les augures et les chefs religieux, étaient des *carmina*. De telles paroles, souvent magnifiées par des mots anciens et consacrés, ou même par le rythme du vers, semblaient douées d'un pouvoir prodigieux, fatal, inéluctable ; elles passaient pour l'expression du destin : on leur attribuait la puissance d'un enchantement. Aussi le mot *charme*, issu du mot *carmen*, nous semble encore évoquer une puissance extraordinaire, invincible, capable d'inter-

venir dans le cours habituel des choses et de le modifier. C'est un mot dont le sens, parfois, peut s'envelopper d'un rayonnement indéfini et mystérieux : qui dit *charme*, ou *enchantement*, oublie toute idée de nécessité ordinaire ou de limite. — Lorsque notre La Fontaine célèbre le pouvoir des fables (et plus encore de la poésie), il déclare :

*C'est proprement un « charme » : il rend l'âme attentive  
Ou plutôt il la tient captive.*

Et un peu plus tard, déjà vieilli, quand il exhale sa mélancolie dans la touchante élégie qui termine la fable des *Deux Pigeons*, il se demande s'il connaîtra encore les délices de l'amour et de sa rêverie. Alors, redoutant les tristesses de l'âge, le poète soupire :

*Ne sentirai-je plus de « charme » qui m'arrête?  
Ai-je passé le temps d'aimer?*

Ainsi employé, combien le mot *charme* prend de valeur poétique. Il est à la fois précis et riche d'évocations multiples. Précis, car tous les cœurs qui ont aimé se souviennent de leur propre bonheur : pour chacun d'eux, rien de plus intime, rien de plus unique, rien de plus inoubliable que la lumineuse pensée, attachée à un nom, à la vision d'une rue ou d'un paysage, et qui leur rappelle certaines heures qui sont des oasis dans une existence... Alors qu'ils aimaient, ce *charme*, si intérieur, si profond, se répandait dans l'âme entière et donnait une autre lumière à toute chose. Unique et précis dans le cœur, il apparaissait mêlé à tout, et partout se retrouvaient ses reflets prestigieux. Il devenait multiple, innombrable, infini... Et c'est



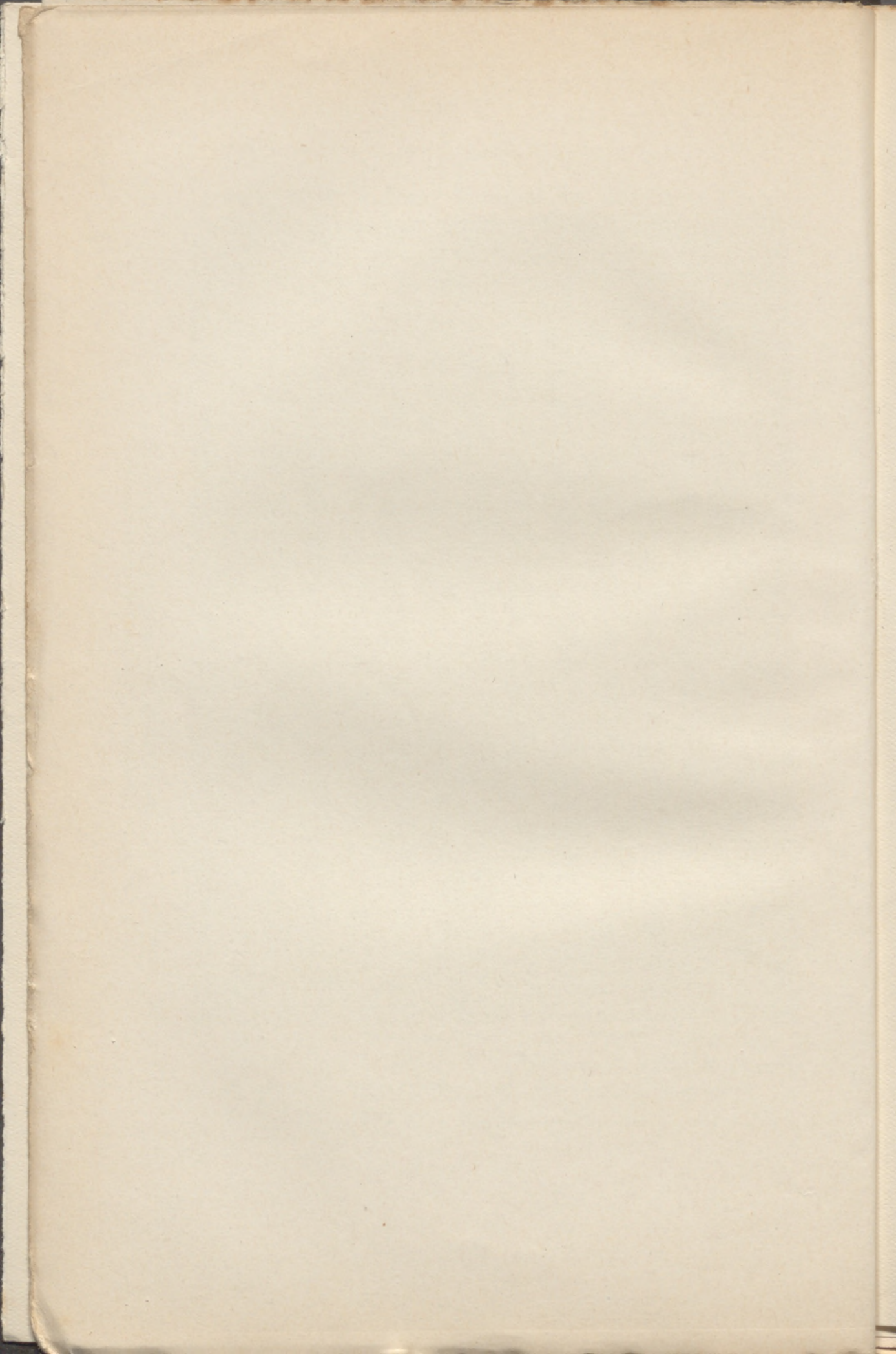
*Beethoven V. H. Mozart pour ma chère  
Chère Epouse.*

*Sonata premiere*

*Violon* *Allegro moderato*

*Cello*

SONATE POUR PIANO ET VIOLON (1782)  
Dedicacée : « A ma très chère Epouse »



pourquoi le mot *charme* suggère aussi, outre sa stricte signification, un rayonnement illimité.

Le mot *fantaisie*, quand on l'applique aux arts, prend un pouvoir analogue. Aussi bien, en analysant les divers sens des mots qui désignent les qualités de la musique de Mozart, on parle de ces qualités et de cette musique même. A propos du mot *fantaisie*, nous allons parler du travail de l'imagination. Or, que serait une musique qui ne donnerait pas le branle à l'imagination de l'auditeur ?

Si l'on remonte vers le sens ancien et vers l'étymologie du mot *phantaisie* (*sic*), on trouve le sens d'*image*, et, par suite, celui d'*imagination*. En grec, *phainein*, briller, apparaître ; — le *phénomène*, c'est ce qui apparaît, c'est l'image perçue par les sens. Aussi Voltaire, dans une page pénétrante et finement nuancée de son *Dictionnaire*, commence par cette remarque :

« *Fantaisie* signifiait autrefois l'*imagination*... Descartes, Gassendi et tous les philosophes de leur temps, disent que les images des choses se peignent en la fantaisie. »

Ce que suggère l'imagination, toujours capricieuse, — ce qu'elle considère, ce qu'elle retient, et ce qu'elle anime, ce qu'elle embellit et ce qu'elle exagère, c'est le plus souvent ce qui lui plaît. Car l'homme cherche surtout à être heureux. Mais il ne trouve guère que des bonheurs éphémères et changeants, capricieux... Si bien que le mot *fantaisie* devient synonyme de caprice, ou de goût passager.

Si on l'applique aux arts, ce mot va conserver quelque chose de ces sens successifs ou voisins. Un auteur, dirons-nous, aura de la fantaisie s'il

sollicite notre imagination, s'il se fait aimer par de l'imprévu et par une grâce légère, rapide. Et cela ne va ni sans esprit, ni sans une souriante tendresse. Trop de gravité, trop d'éloquence, une joie trop bruyante ou une tristesse qu'aucun espoir ne tempère ; une logique trop apparente dans le plan ou trop de continuité dans le ton, trop de tension dans la pensée et surtout la moindre trace d'un effort qui ne réussit qu'à moitié, — et voilà mise en déroute la fantaisie. Elle veut une allure jeune, capricieuse, prime-sautière, pleine d'aisance, et qui respire le bonheur d'une réussite facile. Dans la fantaisie, il y a un peu de la « beauté du diable », c'est-à-dire d'une vivace floraison de la nature.

Nous venons d'indiquer comment ces deux mots, *charme* et *fantaisie*, prenaient des nuances diverses dans nos esprits, car les mots, dans un esprit vivant, sont mêlés à sa vie : ils vivent donc, et ils se transforment, ils évoluent. Dès qu'on l'a remarqué, on s'arrête peu aux définitions, car elles ne s'appliquent exactement qu'aux idées abstraites. Pour ce qui est réel et vivant, on s'en remet à l'expérience et à la leçon des faits : on observe, on constate. Aussi, pour constater, comme une évidence, ce qu'est la fantaisie, considérons quelques auteurs qui font le mieux paraître les qualités que nous venons d'envisager.

Songez, par exemple, à Fragonard, à Watteau, aux comédies lyriques de Shakespeare, à Musset, à Mozart. Leur fantaisie semble se jouer autour des choses ou des sentiments. Ils en montrent un aspect, comme dans une lueur de rêve, et ils passent, ils volent vers un autre rêve. Mais soudain, parmi ces fuyantes clartés qu'ils projettent,

on découvre telle pensée profonde, tel secret, tel rapport caché, que l'on n'avait pas encore remarqués en voyant les choses réelles. Ainsi leur fantaisie loin d'être inconsistante, vaine, ou seulement agréable et fantasque, devient poétique, c'est-à-dire créatrice.

Créatrice, parce qu'elle est expressive. L'expression ne va pas sans une continuelle invention. Le déjà vu, ou le déjà dit, n'est plus aussi expressif. Pour que des mots, des formes, des notes soient chargés d'expression, ils doivent être chaque fois nourris et animés, transfigurés, par l'influx d'une âme où abondent les forces vives.

Et voilà ce que les amateurs, s'ils ne sont pas mozartiens, ne comprennent pas toujours ; et voilà ce que les exécutants font rarement ressentir. On se dit : Mozart est un classique, donc il doit être grave, austère, ennuyeux, figé, solennel... Rien n'est plus faux. En réalité, s'il est un classique, et s'il mérite d'être étudié dans les classes pour sa perfection, il est aussi un romantique, car il est un lyrique, un fantaisiste, un prime-sautier, qui se plaît dans les contrastes et qui renouvelle sans cesse les formes musicales. Analysez les plans de ses sonates ou de ses quatuors, et vous verrez qu'il est continuellement novateur. C'est lui qui invente la forme musicale dite « *fantaisie* », ou à tout le moins, c'est lui qui donne les premiers exemples répondant vraiment et complètement à un si beau titre. Et l'on peut dire qu'avant lui les *variations* manquaient souvent de leur qualité essentielle : les *variations* manquaient de variété. Car elles étaient souvent formelles, beaucoup plus qu'expressives.

Dans la musique de Mozart, le jaillissement de

la pensée se manifeste avec une spontanéité sans cesse renaissante. Ses compositions instrumentales, symphonies, concertos ou musique de chambre, doivent leur agrément, leur séduction et leur air de jeunesse, à ce prime-saut de l'expression, dans lequel se reflètent une vie intérieure et une imagination toujours actives. Mais si la « musique pure » de Mozart n'est tout à fait comprise que par les mozartiens initiés, envisageons au moins les œuvres théâtrales, plus facilement accessibles, car l'action scénique et les paroles du livret servent de guide.

Dans *la Flûte enchantée*, par exemple, les personnages sont des princes et des gens du populaire, des prêtres mystiques et un nègre cupide, une incantatrice maléficiieuse et des esprits ou des anges consolateurs. Aussi, combien de sentiments différents doivent s'exprimer, qui engendrent une multiple variété de styles. Et toujours quelle brièveté qui ne dit que l'essentiel, sans nulle sécheresse, et qui sait développer, sans rien dire de trop. A chaque moment la pensée se renouvelle : à chaque moment, elle renouvelle la forme musicale qui est nécessaire pour l'exprimer.

Le *Don Juan* de Mozart est une bouffonnerie italienne où surgit, aussi brusquement que dans Shakespeare, la formidable apparition de la mort. Tel homme est insouciant, s'étourdit à la recherche du plaisir et se rue au pourchas de la volupté : tout à coup l'ombre de la mort se pose sur son front, et c'en est fait pour toujours.

Mais en France, on a vu trop longtemps représenter *Don Juan* avec le sérieux compact et la lourde solennité d'un grand opéra : un tel *Don Juan* était *tripatouillé* dans son texte et faussé dans son esprit.

Veut-on être guidé par Mozart lui-même?... Il suffit de lire le sous-titre de sa partition : *dramma giocoso*. Oui, un *drame-bouffe*, ou du moins un « opéra-comique », une pièce enjouée, fantaisiste. Autant dire une œuvre romantique, où alternent les effets de terreur et les baladinages.

Dès la première scène, un valet de comédie italienne se plaint de son maître ; il est las de son métier : quelle fatigue de faire le guet, la nuit, tandis que le « patron » court à de galantes aventures. Tout à coup, surgissent d'autres personnages. On croise le fer. Un homme est tué, et donna Anna pleure sur le cadavre de son père.

Ainsi, comme dans Shakespeare, les scènes contrastées se heurtent. La mort est là, et travaille... A la minute suivante, voici des lazzi ou de folles équipées... On se précipite au plaisir ; mais le châtimement est en marche. Pour un souper de gourmet, don Juan stimule la gaieté de ses musiciens ; mais bientôt retentissent les pas surnaturels de la statue qui s'approche : la statue du Commandeur, sereine, inexorable comme la Fatalité, saisit le libertin et l'entraîne dans l'abîme.

Ce drame est mêlé de bouffonneries, de qui-proquos, de déguisements, de coups de bâton qui tombent sur ceux qui croyaient les donner et non les recevoir. Avec un livret combiné par l'inquiétant Da Ponte (juif vénitien, déguisé en abbé voluptueux), ce *Don Juan* comique ou émouvant, capricieux, contrasté, séduisait les imaginations des romantiques. Le fantastique Hoffmann, puis notre Musset, qui retrouva la fantaisie poétique de Shakespeare, se signalèrent jadis parmi ses commentateurs les plus éloquents. Toutefois, à propos de Mozart, ils en venaient surtout à parler de leurs

propres rêves. Aussi bien, on leur représentait alors un *Don Juan* fort différent de celui de Mozart.

Dans le chapitre prochain, nous parlerons du véritable *Don Juan*. Ici, disons seulement que, dans son texte authentique, — c'est-à-dire dans le texte du manuscrit original et non avec les « tripatouillages » des gens de théâtre et des éditeurs peu scrupuleux, — *Don Juan* est une « pièce jouée » que le génie de Mozart a transportée, magiquement, sur le plan poétique des comédies de Shakespeare. Le libretto bouffe, soudain Mozart l'a emporté vers les sommets d'un grand lyrisme humain, grâce au prodigieux coup d'aile de sa fantaisie créatrice.

Analogue métamorphose pour *les Noces de Figaro*. Toutefois, si créateur que soit l'apport du musicien dans *les Noces*, le livret ne disparaît pas autant que celui de *Don Juan* dans le rayonnement musical. En effet, sous l'habile arrangement des paroles (combiné aussi par Da Ponte), le spectateur, surtout s'il est français, retrouve toujours quelque chose de l'éblouissant *Mariage de Figaro*. Comment ne pas se rappeler, malgré soi, que l'âpre pièce de Beaumarchais, donnée en 1784, est une satire sociale, et qu'elle annonce (ou prépare) le bouleversement de 1789 et la chute de « l'ancien régime » ? Par sa prose nerveuse, par son frémissant dialogue, par les « couplets » éloquents, par les répliques sarcastiques où brûle déjà l'esprit révolutionnaire, Beaumarchais a donné une vie impérissable à ce barbier frondeur, souple, envieux et avide de jouir, — à ce prolétaire qui veut se conquérir, au plus vite, une place parmi ceux qui possèdent. Les événements de l'histoire lui ont ajouté une épique grandeur, qui n'est pas près



de décroître. Sans penser, comme Hugo l'a écrit avec emphase,

*Que Dieu fait annoncer le glaive de l'archange  
Par le rasoir de Figaro,*

il reste assez difficile d'oublier la guillotine de 93.

*Le Mariage de Figaro* ou *la Folle Journée*, de Beaumarchais, garde donc une vie propre, inaliénable, et que les révolutions politiques d'autrefois, les révolutions sociales d'hier (ou celles qu'on prévoit pour demain) magnifient tragiquement. — Mozart donne un double de ce Figaro, mais ne peut complètement effacer, sous une suggestion musicale, un portrait original, auquel la perfection littéraire assure une telle puissance, encore actuelle.

Et pourtant *les Noces*, combinées par Da Ponte et recrées par Mozart, sont conçues dans un tout autre esprit que la pièce de Beaumarchais. Le librettiste, travaillant pour le théâtre impérial de Vienne et pour des dilettantes assoupis dans une voluptueuse « douceur de vivre », amortit au second plan, ou même supprima, tout ce qui était satire sociale. Fournisseur avisé, soucieux du succès devant la Cour et devant un public dévotement monarchiste, il n'a gardé de l'intrigue que les chassés-croisés amoureux : Figaro épousera-t-il Suzanne, avant qu'elle soit la maîtresse du Comte ? D'autre part, le Comte est aimé par la Comtesse, qui pleure d'être délaissée. Et voici Chérubin, gentil petit page qui ne pense qu'à l'amour : près de la soubrette, il la désire ; près de la Comtesse, il la désire aussi. Et cet adolescent est si joli, si tendre, si pressant, si ingénu encore et déjà si adroit, qu'il charme la soubrette et même la Comtesse : toutes les deux, elles s'at-

tardent un peu trop dans les inquiétantes tentatives de ce petit diable de Chérubin (1).

Ainsi, au lieu de *la Folle Journée* et de son ironie menaçante, voici *le Nozze*, comédie italianisée, dont l'enchantement de Mozart va faire une « Fête galante » en musique. Le personnage qui mène l'action, ce n'est plus uniquement l'âpre et intrigant Figaro ; car voici que chaque personnage de la pièce est entraîné soit par le désir, ou la rêverie, ou la jalousie, ou la tendresse, c'est-à-dire par les divers sentiments où se reflète une même force profonde, qui est l'amour. De même la musique, au delà des jolis épisodes de la comédie, va entraîner notre imagination dans les mirages d'un domaine de rêve, où des cœurs amoureux exhaleront tour à tour leur espoir ou leur mélancolie. Les *Nozze* deviennent ainsi une poétique féerie de l'amour, dans un décor Trianon.

A Vienne, en 1786, cette transformation de la pièce française était imposée à nos deux auteurs. Ils avaient à lutter contre les intrigues des envieux. Auprès de l'empereur Joseph II, on présentait comme un danger l'esprit frondeur de *la Folle Journée*. Mais l'astucieux Da Ponte faisait valoir que le libretto, grâce au tact et aux loyaux sentiments du librettiste, n'avait plus rien de suspect. Joseph II, semble-t-il, s'intéressa lui-même à cette question. Peut-être alla-t-il jusqu'à s'intéresser à la musique de Mozart, car ce compositeur gardait encore, en 1786, un faiblissant reflet de sa vogue mondaine. Peut-être, à la veille de la première

(1) Nous parlons ici du *texte authentique* de Mozart, et non des éditions érelatées, si nombreuses en France. Nous publierons bientôt, pour *les Noces*, un travail de révision et de traduction, analogue à celui que nous avons donné pour *Don Juan*.

représentation, fixée au 1<sup>er</sup> mai, l'Empereur vint-il à une répétition de travail. L'œuvre lui agréa et ne fut pas interdite. On rapporte que Joseph II, ou du moins un grand personnage, aurait félicité Mozart, mais avec cette réserve :

— « Dans votre partition, maëstro, il y a trop de notes.

— Pas une note de trop, » aurait répondu le musicien, conscient de son génie, mais peu courtisan.

Soit authentique, soit arrangée après coup, soit même qu'elle se rapporte à *l'Enlèvement* plutôt qu'aux *Noces*, l'anecdote mérite qu'on la mentionne et même qu'on la commente. Elle est un symptôme du goût italien qui régnait à Vienne (1).

« Trop de notes », cela veut dire, selon le goût des italianisants, trop de véritable musique, trop d'expression musicale, mais pas assez de formules toutes faites et qu'on reconnaît sans presque les écouter ; — pas assez de passages de virtuosité vocale, et pas assez de simples remplissages. Cela veut dire aussi, selon le goût des *dilettanti*, un orchestre trop expressif, trop coloré, trop divers et trop vivant, à la place d'un fade accompagnement passe-partout.

La réponse de Mozart, authentique ou non, est un jugement d'une concision lapidaire, et d'une

(1) Remarquons que *les Noces*, ou mieux *le Nozze*, utilisent un libretto écrit en italien, par l'italien Da Ponte. Le régisseur du théâtre de Vienne est un Italien, et toute la troupe est italienne.

Dans le répertoire du théâtre, on applaudit alors des œuvres de Salieri, Paesiello, Cimarosa, Guglielmi, Sarti, Anfossi.

A Vienne, le succès des *Nozze* fut à la fois vif et contesté. Il dura peu. Il fut bientôt effacé par le succès de *La Cosa Rava*, opéra de Martin y Soler, compositeur espagnol mais italianisé en Martini. L'année suivante, dans *Don Juan*, Mozart, non sans malice, citera un air de *la Cosa Rava*.

exactitude absolue. Oui, « *pas une note de trop* ». Une telle formule peut s'appliquer à tous les grands chefs-d'œuvre d'un tel maître, si épris de perfection, d'élégance et d'attique brièveté. Mais, en particulier, cette formule, si riche de sens, convient on ne peut mieux aux *Noces de Figaro*. Avec si peu de notes, quel autre génie pourrait faire autant de musique vivante? Comment pousser plus loin l'économie des moyens matériels, quand on atteint à une telle richesse de suggestion musicale? Dans cette comédie qui sourit avec une grâce légère, toutes les notes sont parlantes, car chacune est à la place unique, génialement choisie, où elle prend son maximum de valeur. Qu'on écoute l'œuvre avec soin, et surtout qu'on relise la partition d'orchestre, l'on sera émerveillé. Quels instruments voit-on? Le quatuor à cordes (y compris les contrebasses), et six paires d'instruments à vent, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes, — plus les timbales. Et c'est tout (1).

Donc aucun luxe inutile, aucune surcharge dans l'emploi des sonorités. D'autre part, puisque l'oreille de l'auditeur est séduite; puisque les timbres ont de la variété, de la couleur, de l'imprévu et surtout une valeur expressive qui se renouvelle sans cesse, qui s'adapte toujours à chaque situation scénique et à chacun des sentiments des personnages, — c'est que ces timbres sont choisis, ménagés, combinés, avec un art et une

(1) Sur la partition, quand tous les instruments sont employés comme dans l'ouverture, cet *orchestre de chambre* est écrit sur onze portées. Le plus souvent, au cours de la pièce, même si deux ou trois portées sont prises par les voix des personnages, Mozart n'a pas besoin d'un papier plus haut que son habituel papier oblong, d'un format « à l'italienne ». Or un tel format présente douze portées.

imagination inventive qui multiplie la puissance d'un orchestre aussi restreint.

Tantôt, voici des sonorités à la fois narquoises et à demi guerrières, comme dans les fringants couplets que chante Figaro à Chérubin nommé officier. Tantôt, voici une pénombre nocturne, enveloppante, palpitante et pleine d'effluves amoureux, car Suzanne, sous les vieux marronniers du parc, si noirs sous le ciel étoilé, se sent gagner par de tendres désirs et par la trouble douceur de la nuit voluptueuse. — Ou encore, voici les plaintes et les langueurs de la comtesse délaissée par son mari. Elle l'aime, et elle souffre. Elle pressent que l'automne d'une femme peut amener plus d'un regret. Alors, autour de sa tristesse, les voix féminines des clarinettes ondulent et se font caressantes, tandis que de rêveuses tenues de cors et de bassons, doucement voilées, apportent leur mélancolique apaisement. — Pour de telles évocations, quelques touches instrumentales suffisent : leur délicate précision fait leur puissance poétique.

« *Pas une note de trop,* » non plus, dans le développement musical. Jamais il ne dure une mesure de plus que ne l'exige le mouvement de la comédie. Dans *les Noces*, le style est d'une brièveté incisive, mais sans nulle sécheresse. L'intrigue de la pièce était si enchevêtrée, les nombreux personnages et les situations scéniques fournissaient de telles occasions de lyrisme musical, que le compositeur, à moins de ralentir l'action, était contraint à la concision : Mozart en profita pour donner de *l'essence de musique*.

Un exemple, entre beaucoup d'autres. Son génie, dans le personnage de Chérubin, fit une création prodigieuse. Les rêveries ou les sursauts, le trouble

délicieux, la fièvre, l'ombrageuse timidité ou les gentilles, les naïves audaces d'un adolescent, sont évoqués avec une exactitude parfaite. Or, pour donner à cette figure inquiétante et séductrice, une vie complète, profonde, et pour suggérer à l'auditeur tout ce qu'on peut imaginer à propos de ce jeune cœur où fermentent le rêve et le désir, il suffit à Mozart de deux airs, fort brefs. Sur la partition, ces deux airs tiennent peu de pages. Sur la scène, ce n'est que deux minutes enchantées ; et pourtant, voilà tout le poème, définitif et immortel, de l'adolescence amoureuse.

A côté de cette concision si riche, quelle abondance parfois, et quel flot musical. Les cinq actes, disposés par Beaumarchais dans *la Folle Journée*, sont réduits à quatre par le librettiste. Ces quatre actes, Mozart, par son plan musical, semble les ramener à sa coupe favorite en deux actes. Pour cela, à la fin du premier, pas de finale, mais un air brillant ; et, à la fin du troisième, un finale relativement court. En revanche, pour clore le deuxième acte et le quatrième, de grands finales amplement développés. Le dernier, sur la partition d'orchestre, occupe une centaine de pages. Mais le finale du second acte, afin de mieux marquer la traditionnelle coupure au milieu de la pièce, occupe cent cinquante pages. Il comporte quelque neuf cent cinquante mesures, c'est-à-dire plus du double que l'imposant finale de Mozart dans sa grande symphonie de « Jupiter », — et plus d'une fois et demie que le vaste finale du premier acte de *Don Juan*.

Mais il ne paraît pas durer trop longtemps, ni recourir à des développements trop grands pour chaque idée, tant il sait graduer l'intérêt, tant il

est logique et varié dans l'enchaînement des tonalités, tant il abonde de vie et de mouvement, et aussi tant les personnages y chantent chacun ce qui convient à son rôle et à ses passions.

Car, dans *les Noces*, ce qu'il faut admirer, ce n'est pas seulement l'excellence du style musical, ni le dosage harmonieux des moyens employés par le compositeur, c'est encore l'art souple et scrupuleux d'adapter les éléments musicaux à l'évocation de chaque personnage. Chaque rôle, chaque scène, chaque épisode reçoivent, en perfection, l'expression et la beauté qui leur sont propres. La musique et l'action théâtrale sont dans une fusion accomplie. Dans ce chef-d'œuvre, ainsi que le disait Schumann, « toutes les notes sont d'or ».

Il y a des scènes, des personnages, que le mozartien chérit avec une tendresse particulière. A certains moments de la partition, l'on est mieux séduit par le charme et la fantaisie de Mozart. L'enchanteur, en effet, ouvre d'indéfinies perspectives sur le monde de la poésie et du rêve. Au delà de l'ironie et de l'esprit, il fait appareiller nos cœurs vers la lumineuse aurore de la tendresse et de l'amour.

Est-ce à dire que Mozart, dans *les Noces*, a épuisé les ressources de sa fantaisie créatrice? Même si l'on évoquait ses autres pièces, et *l'Enlèvement* et *Così fan tutte*, et surtout *Don Juan* et *la Flûte enchantée*, il faudrait encore indiquer que cette fantaisie est éparse dans ses symphonies, ses sérénades, ses sonates, ses quatuors, ses concertos, et dans presque toutes ses autres compositions. Nous l'avons considérée dans son théâtre, car c'est là que les paroles et l'action dramatique la rendent plus facilement sensible à l'auditeur qui n'est pas

encore mozartien. Mais, soit au théâtre, soit dans les compositions appelées *musique pure* (et ce mot est ambigu), la fantaisie poétique est une des qualités les plus fréquentes du génie de Mozart.

Si l'on cherche où elle se manifeste presque toujours avec une évidente netteté, il faut signaler les *variations*, les *finales*, et surtout les finales en forme de rondeau. Et l'on comprend pourquoi : quand un finale est vif et joyeux, quand une suite de variations fait jouer couleurs et sentiments autour d'une mélodie qui se transforme, quand les refrains d'un rondeau sont entrecoupés et liés par des passages imprévus et qui font contraste, — alors, la fantaisie de Mozart se fait jour, inévitablement. Alors, elle brille, elle sourit, elle s'épanouit... Qu'est-elle donc, cette insaisissable?... Peut-être, au passage, nous fait-elle un aveu ; et l'on croit entendre murmurer un mot charmant de notre La Fontaine : « Diversité, c'est ma devise. »

Oui, diversité, agrément, imprévu, primesaut, jeunesse, rapidité, émotion, lyrisme sans nulle emphase, charme, esprit, épanouissement lumineux, — la *fantaisie poétique* est tout cela, et sans cesse elle prend encore d'autres aspects. Car ses apparences enchanteresses sont innombrables, quand elle est la fantaisie d'un Mozart.



---

---

## IX

### LE VÉRITABLE « DON JUAN »

(1787-1788)

AUCUNE œuvre d'art, pendant tout le dix-neuvième siècle, ne fut aussi défigurée, sacagée, morcelée, que le *Don Juan* de Mozart. Aucune, pour employer l'argot des théâtres, ne fut aussi « tripatouillée ».

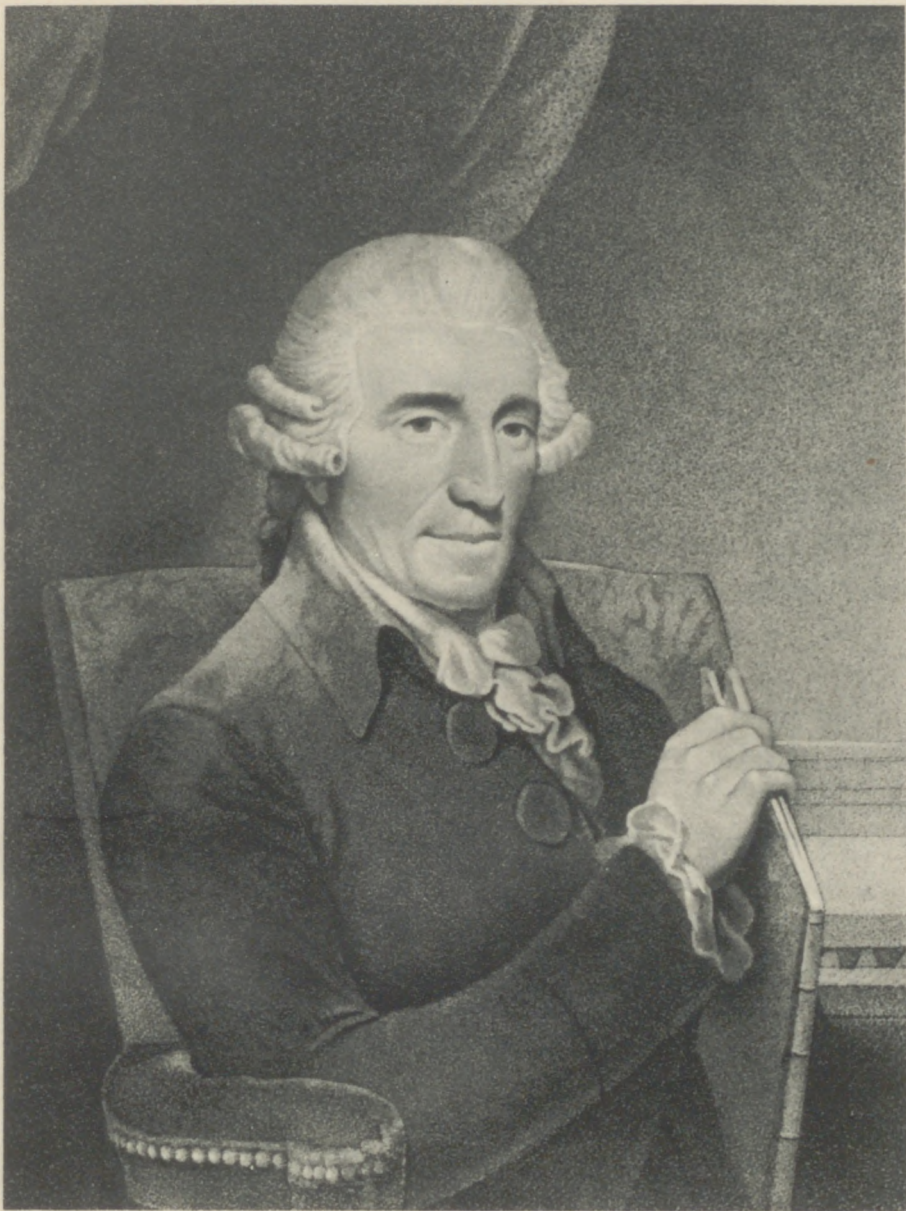
Depuis plus d'un siècle (à part quelques représentations moins fautives, récemment données çà et là), chanteurs, metteurs en scène, directeurs, adaptateurs, traducteurs, éditeurs, tous, s'acharnant sur cette partition parfaite, s'ingénient à rompre son agencement naturel, logique, nécessaire, et aussi son équilibre et son harmonieuse ordonnance. Cette pièce en deux actes, ils la découpent, ils la dépècent, les uns en trois ou quatre actes, et les autres en cinq. Ils se soucient peu que deux admirables finales soient la conclusion indispensable des deux actes si ingénieusement construits et « *composés* » par Mozart. Les morceaux, ils les déplacent; ils intercalent dans le premier acte ce qui fut mis par l'auteur au second et doit y rester. Cette pièce, qui est une comédie parfois bouffe, ils la dénaturent, ils la changent en opéra à grand spectacle, ils y introduisent un ballet fabriqué avec des fragments de symphonies et avec *la Marche turque*.

Quant aux récitatifs, ils les morcellent et les malaxent selon leur caprice. Ils les raccourcissent,

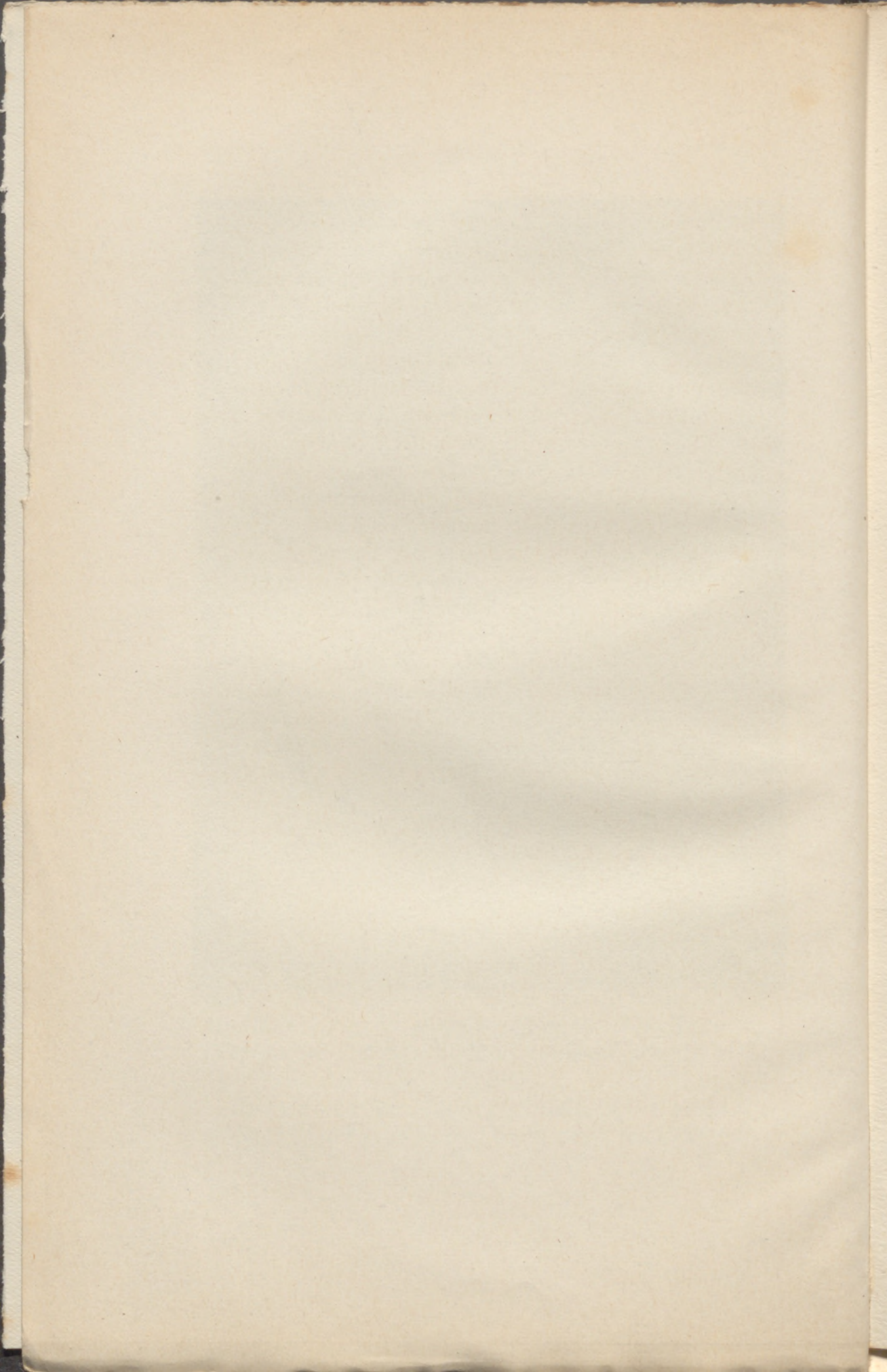
les amputent par des coupures, mais les rendent traînants, lourds et amollis, en intercalant partout des appoggiatures. Or, Mozart n'en nota *pas une seule* sur son manuscrit. Cela n'empêche pas une édition d'en avoir au moins cinq cents. — Bien plus, ils écrivent à nouveau les récitatifs, ajoutent des paroles au livret et font des mesures à quatre temps et demi ou à cinq temps un quart. Parfois, avec trois mesures de Mozart, ils en font quatre, ou inversement. Sous leurs mains sacrilèges ou inconscientes, les mesures de Mozart s'allongent ou se raccourcissent, s'étendent ou diminuent, à la façon d'un accordéon qui se gonfle ou se dégonfle. Ils vont même, pour faire plaisir à tel chanteur, jusqu'à changer la ligne mélodique afin d'y introduire des notes plus hautes ou plus basses que dans le texte original.

On écrirait un chapitre d'une ironie à la fois attristante et cocasse, si l'on relevait les « améliorations » que subit ce chef-d'œuvre glorieux et infortuné. Jadis, durant certaines saisons théâtrales, trois scènes parisiennes, presque en même temps, le trituraient et l'amputaient, chacune à sa façon. L'année 1866, l'année de Sadowa, fut aussi, dans le domaine musico-théâtral, « l'année des trois *Don Juan*. » En une semaine, un amateur, sans quitter nos quartiers élégants et fashionables, pouvait entendre trois *Don Juan* différents : tous les trois se présentaient sous le nom de Mozart, mais aucun n'était le *Don Juan* véritable. En revanche, notre amateur pouvait choisir entre le *Don Juan* de l'Opéra, le *Don Juan* du Théâtre-Lyrique, et le *Don Juan* du Théâtre Italien.

Dans un théâtre, on supprimait, dès la première scène, le duel puis le trio de la mort du Comman-



JOSEPH HAYDN  
Gravure de T. Hardy (1792)



deur ; on les remplaçait par un *Hymne à la nuit*, qui n'était pas de Mozart, mais seulement de Kalkbrenner. Quant au céleste *Trio des Masques*, on le faisait chanter par trois sbires : Donna Anna, Donna Elvire et Don Ottavio étaient remplacés par trois gendarmes ; les deux voix de soprano devenaient deux ténors ; et ainsi, dans cette prière sublime, le ciel était imploré par la maréchaussée. — Un autre théâtre interrompait la pièce afin de faire danser un somptueux ballet. — Un autre introduisait un *Dies Iræ*... Les traducteurs, entraînés par leur verve poétique, intercalaient des tirades de leur invention dans les récitatifs, quitte à enlever ces tranches lyriques dix ou quinze ans plus tard. Parfois le récitatif n'était plus chanté, mais dit en *parlé*, comme dans un opéra-comique du dix-huitième siècle, où la musique alterne avec les dialogues. — Quant à la mise en scène, elle semblerait aujourd'hui déconcertante, ou plutôt effarante : le mot n'est pas trop fort, comme on le constatera par un exemple que nous donnerons vers la fin de notre étude... Or, chose merveilleuse, malgré ces traitements tortionnaires, malgré ces attentats mortels, l'œuvre de Mozart continuait à vivre. Quelle vitalité, quelle force intérieure y a-t-il donc dans ce génie, que l'on dit surtout léger, gracieux, tendre et souriant !

Sous Napoléon III, au Théâtre-Lyrique (1866), on poussa la liberté jusqu'à intercaler, dans le texte du livret, quelques citations de Molière. Double vandalisme, et littéraire, et musical. Les traducteurs-adaptateurs, pour se donner du courage dans leurs profanations, s'y mirent à trois, et se cachèrent sous les initiales T. G. C. Les deux lettres T. G. ne désignent nullement le bon et grand

Théophile Gautier. Les arrangeurs (ou dérangeurs) s'appelaient Trianon, Gauthier, et un troisième dont le nom m'échappe. En faisant des emprunts à Molière, ils intercalèrent dans l'œuvre de Mozart, çà et là, une réplique de huit lignes, deux répliques qui font onze lignes, un dialogue de dix répliques qui font une vingtaine de lignes, et peut-être d'autres que je n'ai pas relevés. Ces ajoutages sont si imprévus, si étrangers à la notation des récitatifs originaux, qu'une idée se présente tout de suite : on suppose qu'au Théâtre-Lyrique les récitatifs de MM. Trianon et Gauthier (pas Théophile) n'étaient pas chantés. En effet, d'après les comptes rendus dans les journaux, ils ne le furent pas. Mais une telle mutilation n'empêcha pas les adaptateurs de publier une édition sans récitatifs, et d'inscrire, sur la couverture, la mention audacieuse : « édition conforme aux représentations du Théâtre-Lyrique. » Semblable titre est excusé par une étrange tradition.

Sans même ouvrir maintes éditions françaises, publiées depuis cent ans, il suffit de lire leur couverture où s'évalent, avec une naïve impudeur, des mots menaçants : on y voit que ces éditions sont « conformes aux représentations de tel ou tel théâtre ». Quel aveu, et quelle inconscience ! C'est proclamer, avant la première page, que ces éditions sont conformes aux « tripatouillages » de ce théâtre, et que ce maladroit de Mozart a été corrigé par M. X... ou M. Y...

Il serait temps, vraiment, de revenir à Mozart même, et de proposer, non plus seulement aux érudits mais à l'ensemble du public, un texte *conforme au manuscrit*. Il faudrait faire pour le *Don Juan* de Mozart ce que l'on a fait pour les *Pensées* de Pascal, après un siècle et demi d'inexactitudes.

Le manuscrit de Mozart existe, et tout amateur peut le consulter à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette relique, qu'on ne peut étudier sans émotion, fut léguée à la Bibliothèque par Mme Pauline Viardot. La célèbre chanteuse l'avait achetée à Londres en 1855 : pour la posséder, et plus encore pour la sauver et la donner à la France, elle avait dû vendre quelques bijoux. Sachons rendre hommage à cette noble générosité.

Faut-il ajouter que le manuscrit de *Don Juan*, dont la valeur, comme document musical et comme relique mozartienne, est inestimable, avait été offert, vers 1850, à toutes les grandes bibliothèques d'Europe, et que toutes l'avaient refusé? Le vendeur n'en demandait pourtant que quelque 5 000 francs. Par bonheur, les Américains n'achetaient pas encore à cette époque, sans quoi Mme Viardot, concurrencée par les dollars, n'aurait pu faire son beau geste. — Cinq mille francs d'alors, cela correspond à quelque 50 000 francs de 1935. Mais, d'après les prix récemment atteints « sur le marché » par des fragments, des feuilles éparses, des brouillons de Schubert, de Mozart ou de Beethoven, le manuscrit complet de *Don Juan*, s'il passait en vente de nos jours, devrait atteindre plusieurs millions de francs. A moins que la mode ne soit plus puissante que l'arithmétique. Car, sur les manuscrits des grands hommes, tout comme sur les tableaux de maîtres et sur les valeurs financières, on spéculé et l'on joue ; on fait des « coups », comme à la Bourse. Le cours du Schubert, ou du Schumann, dépend de l'engouement des collectionneurs et de la cote des marchands. Il y a trente ou quarante ans, vers 1900, parmi la fièvre wagnérienne, le Mozart « était bas » ; mon savant ami

Charles Malherbe, qu'on oublie trop, put acheter des œuvres admirables, qu'il légua aussi à notre Conservatoire. Aujourd'hui, au contraire, la mode est à Mozart : le manuscrit de *Don Juan*, lancé sur le marché et gonflé par la publicité mondiale, combien *ferait-il* ?

Oublions les chiffres, et parlons de ce qu'il nous apprend sur l'œuvre authentique. Afin de le mieux étudier et de le mieux comprendre, disons brièvement dans quelles conditions il fut écrit (1).

\* \* \*

Mozart, au printemps de 1786, venait de composer *les Noces de Figaro*. Il avait alors trente ans : son prodigieux génie était dans ses années les plus heureuses et les plus fécondes. *Les Noces* réussirent peu à Vienne, mais devinrent tout de suite populaires à Prague. Si bien que les amateurs de Prague engagèrent le musicien à composer une autre comédie lyrique pour leur théâtre. Mozart, aidé par le librettiste Lorenzo Da Ponte, avait utilisé le *Figaro* de Beaumarchais : il eut de nouveau recours au même librettiste Lorenzo Da Ponte, et nos deux auteurs songèrent à un *Don Juan*.

Un tel sujet avait été déjà porté à la scène bien des fois et en plus d'un pays, en Espagne, en Italie ou en France. Un spectateur français reporte tout de suite ses souvenirs sur le *Don Juan* de Molière, et un mozartien peut faire remarquer que Mozart avait reçu en cadeau, dès 1778, les œuvres de Molière. Toutefois, si l'on regarde les faits avec plus

(1) La première édition, publiée après la mort de Mozart, n'a qu'une importance subalterne. — Voir le *Don Juan de Mozart*, par M. René Dumesnil.



de soin, il faut présenter quelques réserves. D'une part, Mozart n'était pas grand lecteur de textes littéraires. Sa *Correspondance* ne montre pas qu'il ait beaucoup lu Molière, ni même qu'il l'ait lu. Il savait peu le français. D'autre part, ces « œuvres complètes » de Molière reçues en cadeau, soit dans le texte français, soit en traduction allemande, contenaient-elles *Don Juan* et sous quelle forme ? Dès la première édition de 1682, au tome I<sup>er</sup> des *Œuvres posthumes*, le texte de Molière avait été modifié par ordre, censuré, et amplement « cartonné ». Au théâtre, la vigoureuse et mâle prose de Molière, dite et jouée par lui-même en 1665, avait été remplacée, dès 1677, par les honorables et flasques alexandrins de Thomas Corneille. Car le véritable *Don Juan* de Molière, lui aussi, avait été « tripa-touillé » par les gens de théâtre : il reparaitra à la scène, sous sa forme authentique, en 1841 à l'Odéon et en 1847 au Théâtre-Français, grâce aux réclamations des romantiques et notamment de Théophile Gautier.

Selon toute vraisemblance, le *Don Juan* de Molière, fort différent du livret utilisé par Mozart, dut contribuer très peu et très indirectement, — et peut-être pas du tout, — à l'élaboration de ce livret. Le poète-librettiste Da Ponte, infatigable fournisseur de vers à chanter et de canevas lyriques, écrivain à la tâche, *fa presto* habile et prêt aux démarcages, d'ailleurs aventurier et fort occupé de ses passe-temps galants, eut recours à un sujet qui servait aux gens de théâtre tout autour de lui. Sujet commode, amusant, éprouvé, sûr de plaire, et qu'on avait sous la main. Depuis plus d'un siècle déjà, les auteurs italiens, et aussi leurs acteurs-improvisateurs, l'utilisaient. On peut citer, parmi les auteurs

qui écrivirent des *Don Juan*, un Giliberto, dont on sait peu de chose, ou un Cicognini, mort à Venise vers 1650, et dont les œuvres durent être connues de Molière.

Avant ces Italiens, la légende de Don Juan, de ce séducteur ou trompeur de Séville (*El Burlador de Sevilla*) avait été aussi utilisée par le dramaturge espagnol Tirso de Molina, dès le début du dix-septième siècle. On peut croire que, sur plus d'un théâtre, et parfois avec musique, on représentait un *Don Juan* : il devenait un *Burlador* en Espagne, un *Dissoluto punito* en Italie, et un *Convive de pierre* en France. Beaucoup de ces pièces, qui n'étaient pas toujours imprimées, ont disparu sans laisser de traces. Quelques-unes n'ont laissé que la mention d'un titre : par exemple, on n'a pas le texte de Giliberto. Toutefois, les érudits signalent, entre autres *Don Juan*, un *Convitato di pietra* de Bertati, mis en musique par Gazzaniga. Le savant allemand qui l'a étudié veut y voir, à cause de plusieurs ressemblances, la source certaine et immédiate du livret de Da Ponte. Mais on peut remarquer que la pièce de Gazzaniga fut donnée à Venise, dit ce savant, pendant le printemps de 1787. Or, juste pendant ce même printemps de 1787, Mozart, à Vienne, commençait son *Don Juan*. Ces deux naissances semblent trop simultanées, pour qu'une des deux pièces soit la mère de l'autre. Le plus vraisemblable, c'est de supposer que, vers la fin du dix-huitième siècle, les divers *Don Juan* italiens, y compris celui de Da Ponte qui subit l'influence de l'Italie, ont des sources plus anciennes et similaires, mais qui nous échappent. A vrai dire, le sujet de *Don Juan*, à l'époque de Mozart et depuis longtemps déjà, était dans le domaine

public. On peut citer une pièce de Goldoni (donnée à Venise et à Naples, vers 1736), — un ballet de Gluck (Vienne, 1761), — un opéra de Righini (1778), donné à Prague même, où sera joué, neuf ans après, celui de Mozart. Et il ne faut pas oublier, dans la première moitié du dix-huitième siècle, les adaptations libres, les « canevas » joués en pantomimes ou en comédies improvisées, les échanges de plans entre les acteurs italiens et ceux de la Foire Saint-Laurent à Paris ou de la Foire Saint-Germain, toutes deux ancêtres de notre Opéra-Comique. — Car *Don Juan*, alors, était surtout traité en sujet comique : une pièce d'aventures, avec poursuite du *burlador*.

De fait, une pièce fantaisiste, et qui pouvait accueillir maints épisodes imprévus : c'était une poursuite double, puis multiple. Le héros principal, Don Juan, poussé par son besoin de conquêtes galantes, poursuit toutes les femmes : donc, première série de poursuites. Mais, de leur côté, ses amantes délaissées le poursuivent, et leurs frères, leurs pères, leurs serviteurs, les aident dans cette poursuite. C'est comme une chasse, où le chasseur est à la fois poursuivant et poursuivi. Hasards de la route, déguisements, évasions par-dessus les murs, cachettes sous un porche, rencontres extraordinaires, quiproquos en cascade, courses en tous lieux par zigzags bizarres ou ricochets fantasques, — une telle pièce peut accueillir toutes les scènes adventices et les épisodes les plus imprévus. Pièce à tiroirs, elle peut admettre tous les tiroirs et tous les *sketches*. C'est ainsi que Molière déguise Don Juan et son serviteur en médecins, ce qui introduit une scène sur les médecins, ou plutôt contre eux ; puis il suppose

que Don Juan a des dettes, ce qui est fort naturel à un débauché ; et cela introduit la scène du créancier, qui est le célèbre M. Dimanche.

Aussi, recevant d'une longue tradition un canevas de pièce d'aventures, c'est bien sur le plan comique, c'est en pièce fantaisiste et bouffe que Mozart conçut *Don Juan*. Cela, désormais, nous étonne : en effet, nous voyons un tel sujet à travers les déformations, les mirages dramatiques et les idéologies dont les romantiques l'ont recouvert. Mais si nous tâchons de découvrir les faits exacts et de les situer dans leur véritable cortège d'idées et d'aspirations, il nous faut imaginer, en historiens scrupuleux, quelles étaient les tendances habituelles de Mozart, ainsi qu'en témoignent sa vie, sa *Correspondance* et l'ensemble de son œuvre. Or, son génie musical, de même que son caractère d'homme, s'épanouissait volontiers, comme par l'effet d'une nécessité ou d'une poussée intérieure, dans une gaieté lumineuse, dans une fantaisie mêlée de tendresse et de poésie, dans une badinerie jeune et souriante. Ses œuvres de théâtre le prouvent avec netteté.

A vingt-cinq ans, en 1781, Mozart avait composé *l'Enlèvement au sérail*, sorte de « turquerie », de pièce bouffe, légère, rapide, mêlée de paroles et de musique, — sorte d'opérette et même *d'opérette viennoise*. Cinq ans plus tard, voici le *Directeur de Théâtre*, petite opérette en un acte ; et, la même année (1786), les *Noces de Figaro*, comédie en musique. En 1790, viendra *Così fan tutte*, opéra buffa ; puis, l'année suivante, — l'année même de sa mort, — *la Flûte enchantée*, opéra fantaisiste, féerie à multiples tableaux, dans laquelle les pages sublimes, religieuses et même

mystiques, alternent avec les pages souriantes, comiques et bouffes. Ainsi, dans toutes les œuvres théâtrales de sa maturité, on remarque la présence habituelle d'un élément enjoué : esprit, grâce aimable et badine, sourire ou même rire épanoui, sinon charge. Ce penchant à la gaieté se retrouve fort souvent dans les allegros et plus encore dans les finales des sonates, symphonies, sérénades, trios, quatuors ou quintettes. Et on le retrouve également dans toute sa *Correspondance*.

Il est donc aussi dans *Don Juan*, auquel Mozart même donne le sous-titre de *dramma giocoso*. On traduit parfois ces deux mots par « drame bouffe », car dans *Don Juan*, il y a des bouffonneries et aussi un drame ; mais il vaut mieux traduire par « pièce enjouée », et peut-être, tout bonnement, par « comédie », sinon par « opéra-comique ». Par malheur, chacun de ces mots éveille un cortège d'idées ou de souvenirs particuliers, et il est difficile de faire coïncider, sous un seul vocable, des éléments aussi nombreux et divers. Aussi bien, à propos de *Don Juan*, les mots dont Mozart et ses amis se servaient, étaient eux-mêmes multiples. Sur les livrets originaux et sur l'affiche de la première représentation à Prague, on lisait *dramma giocoso* ; l'année suivante, sur l'affiche pour les représentations de Leipzig, c'était *ein grosses Sing-spiel* ; et, sur le petit catalogue que Mozart dressait de ses œuvres, c'était *opera buffa*.

Quels que soient les mots français que l'on choisira pour correspondre à ces sous-titres divers mais apparentés, il reste le fait certain que le *Don Juan* de Mozart, dans l'ensemble, est une pièce gaie, une comédie, et souvent une comédie bouffe. Cette allure allègre et désinvolte ne rend que plus

dramatique, plus effrayante, la brusque apparition de la mort : soit que le débauché tue le Commandeur, soit que la statue de l'assassiné surgisse et entraîne Don Juan dans le gouffre infernal.

Nous avons insisté sur ce caractère *giocoso*, parce que, depuis un siècle, on ne veut plus le voir. On a fait du Don Juan de Mozart une sorte de « beau ténébreux », d'amant fatal et insatisfait, un frère de René, un Faust de la volupté, un Manfred, un héros fantastique, hoffmannesque, d'avance byronien, — car Byron a écrit aussi son *Don Juan*, — un « enfant du siècle », tout prêt à devenir le *Namouna* de Musset et à s'empanacher des fuligineuses déclamations d'un romantisme suspect...

Tout cela est fort étranger à la pensée et à la musique de Mozart. Si Don Juan nous semble encore « moderne », s'il nous séduit et nous émeut, c'est parce qu'il est animé par une musique merveilleusement belle, immortelle, et qui paraîtra toujours jeune, « toujours naissante », ainsi que Pascal le dit de l'amour. Une telle musique, stimulant nos esprits et nos âmes, réveille aussi les forces obscures, inconscientes, qui sommeillent en nous : elle nous suggère nos propres rêves. Mais elle-même, quand Mozart l'écrivit, elle était le chant prodigieux d'un *dramma giocoso*, c'est-à-dire d'une comédie enjouée, d'un opéra-comique et même bouffe.

Une telle gaieté, — une telle enfance du cœur, qui est un don merveilleux, — n'empêche pas que Mozart ait eu le sentiment de la mort, et qu'il ait évoqué les mystères de l'au-delà avec une profondeur émouvante. Dans *Don Juan*, les pages

dramatiques, où la terreur est accrue par une brièveté et une simplicité géniales, sont connues et admirées de tous. Aussi bien, lorsque Mozart les composait, il était sous le coup de plusieurs deuils récents : il venait de perdre un enfant de quelques mois, deux amis très chers, et son père emporté presque subitement. Peu auparavant, Mozart avouait dans une lettre :

« La mort est le vrai but final de notre vie... Depuis quelques années, je me suis 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 encore elle m'apaise et me console. »

Un tel « apaisement », dont il parlait pieusement à son père qui allait mourir, était sans doute sincère. Mais, dans une âme ardente, juvénile, et qui aspire à créer ; dans ce génie qui prend conscience de sa force et qui s'épanouit, à côté de la résignation, d'autres sentiments fermentent. C'est alors que Mozart composa deux des œuvres les plus émouvantes et les plus passionnées parmi toute sa musique de chambre : le quintette en *sol mineur* (pour cordes, catalogue Köchel, n° 516), qui date du mois de mai 1787 ; et la sonate en *la majeur* (pour piano et violon, K, n° 526), qui est du mois d'août. Dans ces deux œuvres, on respire une douleur profonde, presque désespérée, et aussi une ardeur fiévreuse, un emportement sensuel à jouir de la vie. Voilà qui est nettement *romantique*. N'oublions pas que le *Werther* de Goethe avait été publié treize ans auparavant (1774) : son immédiat succès, sa vogue irrésistible, et nombre de suicides suscités par celui du roman, prouvent que le déséquilibre romantique, de l'autre côté

du Rhin, sévissait déjà. Comment Mozart, dès son adolescence, aurait-il pu échapper, seul et complètement, à cette fièvre régnante? Certes, sa gaieté providentielle, son enfantine espièglerie étaient des antidotes efficaces; elles combattaient les germes ambiants, mais ne les supprimaient pas. Oui, dans ces deux œuvres, tantôt désolées, tantôt trépidantes de la joie de vivre, il y a, ainsi que dans *Don Juan*, un élément trouble et romantique. Il faut le constater, mais ne pas l'exagérer. Par leur forme accomplie, ces œuvres deviendront justement *classiques*. Toutefois, sous leur forme accomplie, sous la sérénité que semble leur accorder la perfection, sachons entendre les sursauts d'une âme qui voit bien que tout va lui manquer. Déçu par son mariage, rejeté par le public, voué à la misère et à un travail forcené, Mozart, en pleine efflorescence de génie, se voyait sur la pente fatale qui le menait à une mort précoce et à l'ensevelissement dans la fosse commune. Et il restait bon, affectueux et tendre; il répondait au malheur par des chefs-d'œuvre tout palpitants d'amour. Telle est l'âme plus qu'humaine, qui transfigurait alors la musique. Mais çà et là, cette même âme, faible comme toutes les autres, avouait son accablement, et aussi son désir de saisir les joies de la vie. Cette désespérance, cette fièvre, vivent à jamais dans le *quintette en sol mineur*. Œuvre désolée, frémissante, il faut l'aimer avec une tendresse particulière: elle est pleine des larmes de Mozart.

En ce même printemps de 1787, à Vienne, il commença la composition de *Don Juan*. En septembre, le premier acte et environ la première moitié du second étaient écrits: le musicien partit pour Prague, afin de veiller aux études de son



œuvre, tout en la finissant. La première représentation eut lieu le 29 octobre : aussitôt, à Prague, le succès fut triomphal.

Vienne, au printemps suivant, voulut entendre ce *Don Juan* si acclamé. Les « gens de théâtre », pour être plus sûrs de la recette, exigèrent qu'on ajoutât quelques bouffonneries plus grosses, plus « public ». Les chanteurs viennois, pour briller davantage, demandèrent au compositeur quelques airs spécialement adaptés à leurs moyens vocaux et comportant des vocalises : nous parlerons bientôt de ces *ajoutés*. L'œuvre fut donnée le 7 mai 1788, à Vienne, avec un demi-succès.

\*  
\* \*

Le manuscrit de Mozart, que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, donne le texte de *Don Juan*, tel qu'il fut joué à Prague. Ce texte authentique, complet et parfaitement lisible, constitue le *Don Juan* véritable : c'est là toute l'œuvre, sauf les quelques ajoutés écrits pour Vienne.

Ceux-ci sont au nombre de quatre. Mozart les composa à son corps défendant, quelques jours seulement avant la première représentation de Vienne : ils sont de la dernière semaine d'avril. Ils comprennent :

1<sup>o</sup> Un air pour don Ottavio (ténor), *Della sua pace* (n<sup>o</sup> 11 de notre édition, premier acte) (1).

(1) Nous avons publié une édition de *Don Juan*, piano et chant, avec les paroles italiennes et notre traduction française. Cette édition, qui a paru chez l'éditeur Durand (avril 1933), est strictement conforme au manuscrit de Mozart.

Notre traduction a été adoptée par l'Opéra de Paris, lors de la belle reprise (mars 1934), qui est due à l'intelligente initiative de M. Jacques Rouché.

2<sup>o</sup> Un duetto bouffe entre Zerline et Leporello, *Per queste tue manine*. Sur les théâtres modernes, l'usage est de ne pas le chanter. On peut, en effet, ne pas lui accorder plus d'attention que Mozart ne le fit lui-même... Nous le donnons en supplément, ainsi que le récitatif qui le précède.

3<sup>o</sup> Autour de ce duetto, les récitatifs, depuis notre numéro 21 (*Dunque quello sei tu che il mio Masetto*) jusqu'à la scène du cimetière (24, *Ah, ah, ah, questa è buona*), furent remaniés, allongés et agrémentés de plaisanteries vulgaires et d'une déplorable banalité. Ces récitatifs remaniés ont si peu d'intérêt musical ou autre, qu'on peut se demander s'ils sont de Mozart. Nous ne les avons pas reproduits. Les curieux les trouveront dans la grande édition Breitkopf ou dans la réduction pour piano et chant de Ricordi. De tels ajoutés ne durent guère agréer à Mozart, d'autant plus que ce texte lamentable faisait disparaître l'air admirable de don Ottavio, *Il mio tesoro intanto*. Pour dédommager le ténor, Mozart intercala, dans le premier acte, l'air *Della sua pace*, que nous avons signalé ci-dessus.

4<sup>o</sup> Un air, avec récitatif accompagné par l'orchestre (*In quali eccessi, o Numi*), chanté par Donna Elvire, et qui est le numéro 23 de notre édition.

\* \* \*

L'ordre des morceaux et des scènes fut souvent (sinon toujours) altéré par les directeurs de théâtre et par les éditeurs. Pourtant, il n'y a aucun doute sur l'ordre que voulut Mozart. Il nous est donné par le manuscrit de 1787, et, quant aux ajoutés de 1788, par le livret de Vienne. Cet ordre, évidem-

ment, nous le suivons dans notre édition. Nous n'en cherchons pas d'autre, non seulement à cause de notre respect mozartien et de notre souci de l'exactitude historique, mais aussi parce que nous sommes persuadé qu'un tel maître était assez bon musicien et assez doué comme musicien de théâtre. Il savait ce qu'il voulait et le réussissait. Est-ce que l'on repeint les tableaux du Louvre ; est-ce qu'on se mêle d'améliorer les tragédies de Racine ou les *Fables* de La Fontaine?... Trop souvent, on ne respecte pas la musique, sous prétexte que « *c'est du théâtre* ». Or, dans un théâtre, tout le monde est supérieur à Mozart, puisqu'il est mort. Hélas, de telles choses, on a honte de les écrire ; et pourtant, *c'est nécessaire*.

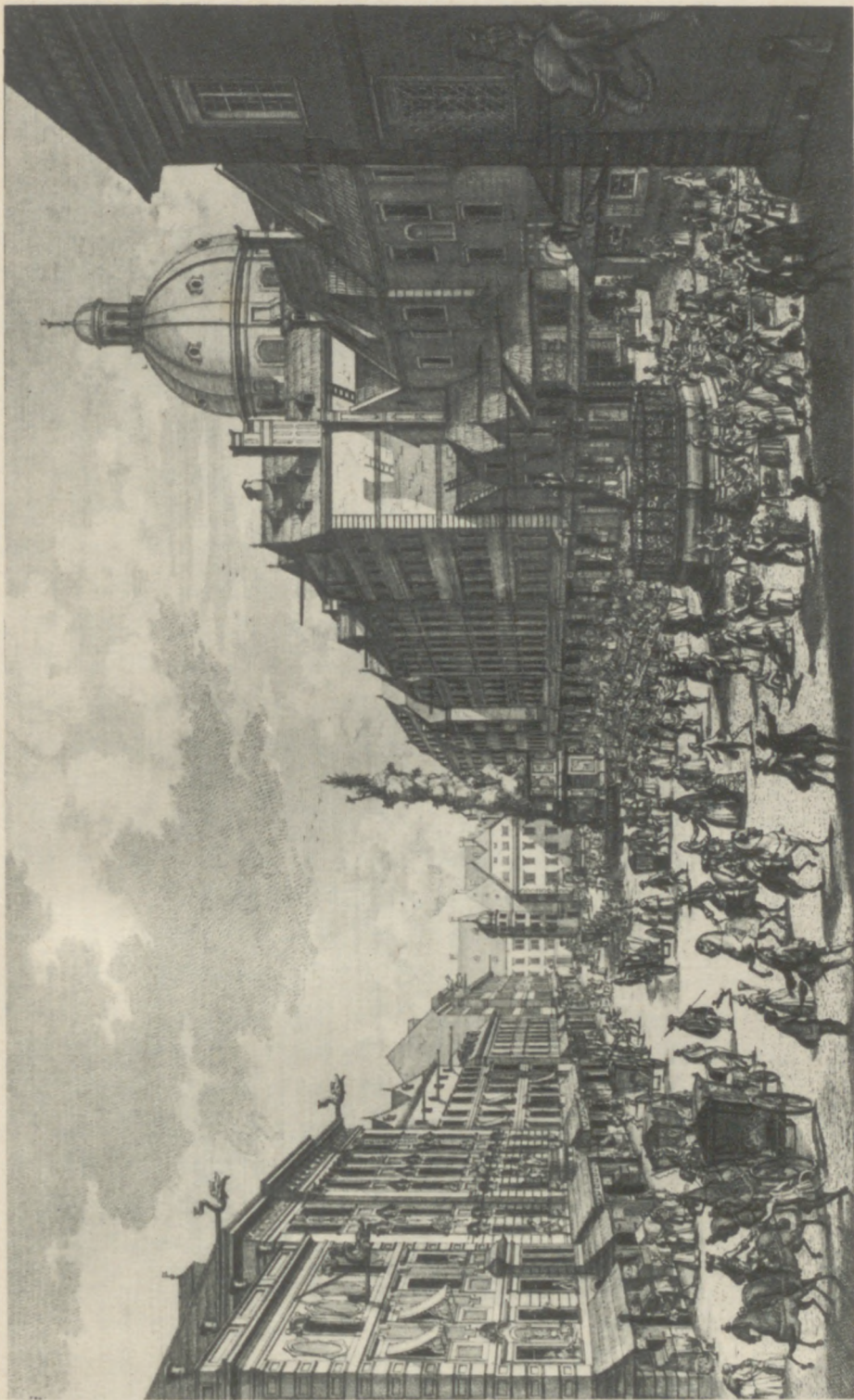
Une autre chose aussi est nécessaire : il faut respecter l'instrumentation de Mozart. Est-il besoin d'insister sur ce point?... Et pourtant, quand il s'agit de réorchestrer une partition, d'y ajouter des instruments perfectionnés et plus puissants, tels chefs d'orchestre ou même tels compositeurs célèbres ont agi avec une légèreté qui va jusqu'à l'inconscience. Ils s'emparent d'une œuvre parfaite, accomplie, définitive, et ils la défigurent à coups de trombones : ils la *trombonisent*. Ils pourraient au moins s'apercevoir qu'ils rompent l'équilibre mozartien entre l'orchestre et les voix. Car, s'ils trombonisent l'orchestre, ils devraient, en proportion, tromboniser les gosiers des chanteurs. — Sachons défendre les chefs-d'œuvre contre les *trombonisateurs* d'hier et même d'aujourd'hui. Si l'on ne jette pas l'anathème sur leurs forfaits, demain, pour suivre la mode et rajeunir *Don Juan*, ils y mettront un jazz et une danse de nègres. On y a déjà mis une *Marche turque*!

A propos de ces réorchestrations, je citerai un mot qui me semble caractéristique. Peu avant la guerre de 1914, un chef d'orchestre, fort honorable et qui mourut vers 1930, avait ajouté des instruments dans une partition de Mozart : je ne dis pas laquelle, par discrétion. Dans un article, je m'élevai, bien entendu, contre cette collaboration sacrilège, et, un peu plus tard, j'eus l'occasion d'en parler amicalement avec cet arrangeur trop bien intentionné. — « Pourquoi, lui dis-je, ajoutez-vous des instruments, et notamment des harpes ? — Je l'ai fait, me répondit-il, parce que dans *Mozart il y a des trous*. »

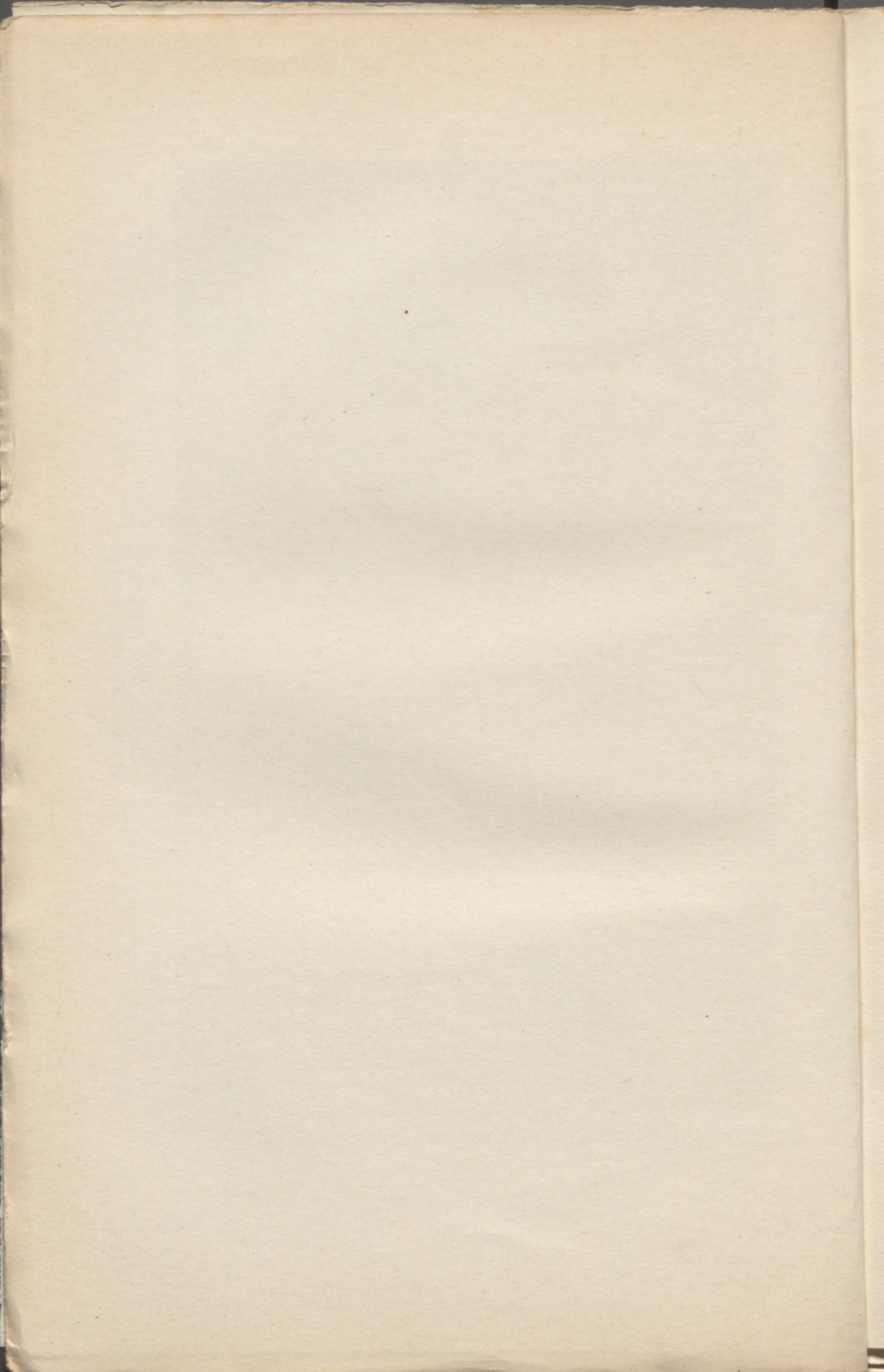
Telle est la raison de tous les *trombonisateurs* : ils estiment qu'il y a des trous, c'est-à-dire des manques, des faiblesses, des maladresses. Ils se mettent donc, incontinent, à perfectionner Mozart!... Avant de le corriger et de l'abîmer, mieux vaudrait essayer de le comprendre. Et, plus on le comprend, plus on l'admire, plus on le vénère. On ne songe plus à le renvoyer à l'école ; mais on demande à ce maître souverain la lumineuse initiation à la Beauté, qu'il donne entre tous les autres maîtres.

\*  
\* \*

Une fois ces points acquis, n'y a-t-il plus rien à considérer pour restituer enfin un *Don Juan* véritable ? Jusqu'ici, nous avons envisagé le texte même. Mais ce texte, puisqu'il s'agit d'une pièce de théâtre, doit être réalisé sur la scène, c'est-à-dire chanté, joué, et présenté avec les costumes et les décors qu'il comporte. Voilà donc bien des questions. Sans prétendre les traiter en détail,



VIENNÉ. — LE GRABEN  
Gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle.



indiquons au moins dans quel esprit on peut les poser.

Pour les costumes et les architectures, on peut reconstituer ce qu'on voyait en Espagne un peu avant 1600 ou un peu après. Donner dans l'archéologie vestimentaire serait un souci excessif : le spectateur moyen l'apprécie à peine, et Mozart, pas plus que ses premiers auditeurs, n'y aurait fait attention. De nos jours, pour prêter à *Don Juan* un aspect non pas strictement exact mais vraisemblable, il suffit de faire songer à l'époque de Philippe II (mort en 1598), ou d'évoquer les modes espagnoles, un peu postérieures, que nous montrent les tableaux de Vélasquez.

En procédant ainsi, le décorateur pense surtout à la légende de Don Juan, ou du moins à cette légende telle que pouvait se la représenter un spectateur espagnol, contemporain de Tirso de Molina. Toutefois, est-ce ainsi que Lorenzo da Ponte, Mozart et ses premiers auditeurs imaginaient *Don Juan*? Se souciaient-ils beaucoup de l'Espagne? Songeaient-ils, par curiosité rétrospective, à des mœurs et à des costumes disparus depuis presque deux siècles?... Bien plus, dans le théâtre de Prague ou même dans celui de Vienne, on ne faisait guère de frais de costumes, vers 1787, pour tâcher d'atteindre à de la couleur historique et locale. De tels scrupules naîtront plus tard, quand le romantisme aura renouvelé l'étude de l'histoire.

Par ailleurs, la partition, pénétrée de l'esprit du dix-huitième siècle, n'est vivante que par le génie de Mozart. Si nous pouvions écouter *Don Juan* sans être conquis par le charme d'un tel maître, nous remarquerions des invraisemblances. Comment Leporello, en effet, peut-il citer, vers la

fin du second acte, des musiques jouées à Vienne à la fin du dix-huitième siècle? Ces musiques, on les ignore en Espagne, où se passe l'action dramatique. Bien plus, Leporello, s'il est vraiment un valet espagnol de l'époque de Philippe II, ne peut guère connaître *les Noces de Figaro*, données à Vienne deux siècles plus tard... Mais nous sommes tout à Mozart, il occupe toute notre imagination, si bien que ces invraisemblances passent inaperçues. On peut donc concevoir, de nos jours, une réalisation scénique qui nous fasse surtout penser à l'époque du compositeur et s'harmonise au style de sa musique. Sans s'astreindre ni à une date précise, ni à une stricte détermination dans l'espace, il suffira d'évoquer, vaguement, un dix-huitième « fait pour le plaisir des yeux ». Époque charmante, si accueillante à la fantaisie, elle aura même cet autre avantage : elle fournira des costumes élégants, gais de forme et de couleur, aimables et faciles à porter. On ne verra plus d'orgueilleux et hautains seigneurs espagnols, fiers d'être strangulés par une fraise aussi dure qu'un carcan, sanglés dans des pourpoints d'un noir funèbre, et les jambes alourdies par d'interminables bottes qui tirebouchonnent depuis la cuisse jusqu'aux éperons. Les femmes pourront se mouvoir avec aisance, au lieu d'être engoncées dans des corsages blindés de tringles métalliques et brodés d'or sur toutes les coutures... Oui, un décor dix-huitième, avec des costumes plus aimables, permet à toute l'œuvre de respirer. Ainsi, dans l'atmosphère de son siècle, la grâce de Mozart, plus librement, peut s'épanouir.

Quant au chant et au jeu, c'est affaire d'intelligence et de style : on pourrait donc épiloguer sans



fin. Mais l'essentiel, nous semble-t-il, peut être dit, ou plutôt suggéré, en quelques mots. Pour bien interpréter Mozart, le meilleur guide, c'est Mozart même : il faut devenir mozartien. Cela ne s'improvise pas. De plus, au début, il faut sans doute avoir une grâce spéciale, c'est-à-dire être doué pour devenir mozartien et aspirer à le devenir. Si l'on a ce don, il n'y a plus qu'à le cultiver : à force de vivre avec l'œuvre de Mozart, on la pénètre mieux, et l'on apprend d'elle comment elle veut être dite, jouée et chantée : le style du maître fait naître le style de l'exécutant.

La réalisation scénique a reçu des altérations aussi fortes, aussi invraisemblables que le texte même en a subi. Voilà qui explique, et qui excuse un peu, les contresens que les romantiques ont accumulés autour de *Don Juan* : ils entendaient, ils voyaient une œuvre dénaturée, travestie en drame romantique ou en grand opéra. En effet, les indications de décor, les jeux de scène ont été l'objet, depuis un siècle, des perfectionnements les plus fantaisistes. Gens de théâtre, esthéticiens, biographes, critiques ou philosophes, adaptateurs, traducteurs, éditeurs ou commentateurs, tous, renchérissant les uns sur les autres, ont donné à cette pièce un esprit nouveau, un nouveau visage, de nouveaux habits, et un cadre nouveau. On y a même introduit une figuration supplémentaire : juges et gendarmes, femmes légères, pages qui portent des torches, cercueils, diables et damnés... Bien que la pièce se passe en Espagne, on y a mis une éruption du Vésuve, sans oublier un tremblement de terre. Deux cataclysmes, pour faire mourir un seul homme !...

Voici comme on représentait la fin de *Don Juan*

à l'Opéra, en 1834. Le texte du livret d'alors mérite d'être cité :

*Dernière scène.* — Don Juan, la statue du Commandeur, chœur de damnés, fantômes. — Le jardin du château de Don Juan... Nuit sombre... Des morts-squelettes s'avancent par tous les sentiers, les uns une torche à la main, les autres, un livre cabalistique sous le bras... Ils psalmodient aux oreilles de Don Juan le *Dies Iræ du Requiem de Mozart*.

Cependant une longue procession de jeunes filles, vêtues de blanc, se déploie sur les hauteurs du parc. Musique religieuse et plaintive (1).

Le cortège descend lentement et traverse les groupes ironiques des damnés. Les vierges déposent à terre le cercueil de leur compagne... Le linceul se soulève et laisse voir à Don Juan le corps de Donna Anna qui sort à moitié de la bière.

Don Juan est fou.

Pour se soustraire à l'horrible vision, il s'échappe et monte par les grands escaliers. Encore le Commandeur ! Tous deux se rencontrent face à face... L'homme de pierre pousse Don Juan..., qui tombe à la renverse dans une fosse creusée par les damnés...

De telles fantasmagories, dira-t-on, datent surtout de 1830. Hélas, de nos jours encore, on s'en permet d'aussi baroques. On vient de publier, en Allemagne, une édition qui a d'ailleurs son mérite, dans laquelle les indications scéniques sont données avec un soin excessif mais malheureux. On y précise à quel moment un nuage doit passer devant la lune, bien que Mozart ne l'avait guère prévu dans sa partition. Et voici un autre perfectionnement. Au second acte, Donna Anna et son fiancé, pour parler de leur amour, se retrouvaient jadis dans un appartement : *camera tetra*, disait

(1) Quelle musique, se dit-on avec inquiétude ; et de qui ?

le livret original, c'est-à-dire une « chambre sombre », d'aspect grave ou triste, et s'accordant à la douleur de Donna Anna qui vient de perdre son père, le Commandeur. Mais nos commentateurs d'avant-hier ne veulent plus de cette « *camera tetra* » : comme si c'était une « chambre noire », ils la laissent aux photographes. En revanche, ils font venir les deux amoureux, en pleine nuit, dans un cimetière. Voilà qui est étrange. Il est vrai qu'ils sont accompagnés de serviteurs portant des torches rougeoyantes, et ceux-ci entourent la statue équestre du Commandeur, blanche et bleue au clair de lune, tandis que Donna Anna chante son air à Don Ottavio. La mélancolique et caressante mélodie, où s'exhale la tendresse de Donna Anna, n'avait guère besoin d'être mise en valeur par un cadre aussi violemment pittoresque, à la fois funèbre, lunaire et flamboyant.

Revenons, sagement, aux modestes indications des livrets originaux, qui servirent à Prague et à Vienne. Le manuscrit de Mozart les confirme, sauf quelques variantes qui semblent négligeables. Il ne faut pas épiloguer, avec pédanterie, sur quelques difficultés ou contradictions vraiment secondaires ou même sans nulle importance. Par exemple, la première scène, où le Commandeur est tué en duel, doit avoir lieu la nuit, tout près de la maison de sa fille, Donna Anna. Sur ce point, aucun doute. Mais voici une chicane : est-ce dans la rue, est-ce dans le jardin?... Les textes originaux permettent l'un et l'autre ; il faut donc choisir... Qu'est-ce que cela change à l'esprit de l'œuvre et à la musique ? Ici, pour ce détail, faut-il peser les mots comme si l'on faisait de l'exégèse ?...

Il s'agit d'une indication de décor : songeons donc à ce qui se passe journallement dans les théâtres. Les auteurs écrivent l'indication : « une rue ». Le mois suivant, quand on monte la pièce, le directeur leur dit : « Je n'ai pas de rue, mais j'ai un jardin, et je voudrais *gagner* un décor ». — « Va donc pour le jardin !... » Et puis, sur le texte manuscrit ou sur le texte imprimé, on transcrit la correction ou on l'oublie. Mais cette vétille fera la joie et le tourment des commentateurs futurs.

Pour *Don Juan*, qui est d'un style si pur, si attique, et l'on peut dire si français en pensant à notre Racine et à notre La Fontaine, les décors et la mise en scène doivent être d'un goût mâle et sobre. Ils ne doivent pas violenter l'attention des spectateurs, ni surtout la détourner de la musique. Le machiniste ne doit pas éclipser Mozart. Au contraire, il doit se mettre au service d'un tel maître, avec déférence, avec ferveur, trop heureux s'il le comprend assez pour le bien servir.

---

## X

### UNE ÂME DE LUMIÈRE

DEPUIS un siècle et demi, *Don Juan* et *les Noces de Figaro* furent représentés, à travers le monde, sur toutes les scènes lyriques. A Paris seulement, chacune de ces deux pièces, donnée par plusieurs théâtres, fut jouée plus d'un millier de fois. Et toutes deux conservent encore une vitalité, une force d'attraction vraiment prodigieuses : aucune autre pièce musicale du dix-huitième siècle, pas même celles de Gluck, ne continue à braver aussi bien les changements du goût musical et les atteintes du temps, — « du temps qui détruit tout ».

Une telle continuité de succès a contribué à répandre dans le public une confusion presque inévitable. Deux personnages de ces pièces immortelles, Chérubin et Don Juan, furent doués de tant de vie par Mozart, qu'on a cru qu'il les avait créés à son image. On s'est figuré que Mozart adolescent était un espiègle et galant Chérubin, — et que plus tard, à l'âge d'homme et mêlé au monde du théâtre, il se conduisit en voluptueux et libertin Don Juan. De fait, dans le cas de Mozart, on ne peut assimiler ainsi l'auteur et ses personnages sans être contredit par les documents. Les chapitres qu'on vient de lire suffisent, sans doute, à dissiper une telle confusion, si peu conforme à la vérité historique.

Mais les œuvres de théâtre, plus connues pendant longtemps que les compositions instrumen-

tales et plus facilement populaires, tendent encore à masquer un des aspects les plus constants du génie de Mozart. Ses personnages, si fortement individualisés, peuvent empêcher de découvrir l'auteur même. Celui-ci, aussi bien, se révèle surtout et avec le plus de liberté dans ses œuvres de *musique pure*, sonates, quatuors ou symphonies. C'est là qu'il exhale son âme la plus profonde. Par malheur, dans ce domaine uniquement musical, chaque auditeur n'a plus guère pour guide que sa propre intuition. Et, d'un auditeur à un autre, il est souvent difficile de faire comprendre ce qui paraît pourtant une évidence à celui qui parle.

Lorsqu'une symphonie se propose d'être descriptive, ou lorsqu'elle suit un plan dramatique ou romanesque, le commentateur est orienté avec une certitude appréciable. Considérons, par exemple, la *Symphonie pastorale*, la *Symphonie fantastique*, les *Poèmes symphoniques* d'un Liszt ou d'un Saint-Saëns, ou encore plus d'une ouverture de drame lyrique et d'opéra, dans laquelle reparaissent des fragments de scènes chantées dans l'œuvre même... Évidemment, de telles compositions, outre leur valeur musicale, ont aussi une signification dramatique, romanesque ou pittoresque; et celle-ci est connue avec assez de netteté pour que certaines explications soient vraisemblables, tandis que d'autres seront manifestement aventureuses ou inexactes.

Lorsqu'aucune donnée *extra-musicale* n'a été unie à la musique, on sent encore que tels chefs-d'œuvre ont bien une signification propre, mais celle-ci se prête mal à être précisée par des mots. Une fois de plus, on se trouve devant une insurmontable difficulté de l'histoire musicale et de la

critique. On est en présence du *mystère musical*. D'une part, pour parler ou pour écrire, on est contraint d'employer des mots; mais ceux-ci évoquent surtout des idées; et même quand ils suggèrent des impressions ou des sentiments, ils restent surtout sur le *plan intellectuel*. Et d'autre part, le domaine qui est le plus propre à la musique appartient surtout au *plan intuitif* (1).

La *musique pure*, a-t-on prétendu récemment, n'exprime rien et ne doit rien exprimer... De telles paroles semblent contraires à ce que la plupart des auditeurs éprouvent chaque jour. Si l'art musical n'exprimait rien, il serait une inconsistante amulette. En réalité, même quand sa beauté paraît uniquement formelle, elle agit encore sur notre sensibilité et sur notre esprit. Elle suscite en nous un état particulier; ce que devient cet état, son action immédiate ou future, le souvenir vivace ou latent qu'il laisse en nous-mêmes, tout cela dépend des circonstances mais surtout de ce que nous sommes et de notre vie intérieure.

L'art devient expressif pour chacun de nous, dans la mesure où nous sommes sensibles et cultivés. Parlez à un ignorant, dites-lui telles formules, comme « la pensée grecque, — la charité chrétienne, — la Renaissance au seizième siècle. » Mots presque vides de sens pour cet ignorant; mais pleins de sens pour un esprit averti... De même l'expression, dans les chefs-d'œuvre musicaux, devient riche et féconde, quand elle est perçue par des auditeurs sensibles, intelligents, habitués à la musique, et qui ont vraiment une vie intérieure.

(1) Nous avons étudié cette question dans notre *Dialogue après un duo*. — Voir *Chez les musiciens*, troisième série.

Chacun d'eux, alors, adapte les œuvres à lui-même, se les traduit ou les repense selon sa propre pensée, et leur donne quelque chose de ses aspirations et de sa poésie personnelles.

Devant des œuvres de musique pure et malgré l'absence de toute indication valable, des esprits d'ordinaire clairvoyants, mais entraînés par l'évidence de leur émotion et par leur conviction profonde, n'ont pas hésité à proposer des explications audacieuses, et qui font parfois sourire. A cela les musiciens professionnels objectent volontiers : « Ce sont des fantaisies de littérateurs. » Une telle objection est souvent pertinente. Elle ne l'est plus, par exemple, quand un Wagner commente Beethoven. Pourtant peut-on souscrire à l'explication donnée par Wagner à propos du quatuor *en ut dièse mineur* (opus 131) :

« L'introduction fuguée, *adagio ma non troppo*, est une consultation que Beethoven tient avec Dieu sur la foi au Bien éternel. »

Voilà qui échappe vraiment à toute vérification humaine.

Soyons plus modestes : n'employons que des mots que puissent comprendre des hommes raisonnables et de bonne volonté. Laissons la musique, œuvre humaine, sur le plan des sentiments humains ; et, sans rien lui refuser des hautes aspirations qui font sa noblesse, cherchons à éprouver les sentiments dont la musique est l'expression enchantée. Ici, essayons, avec précaution mais avec amour, d'entendre de notre mieux la révélation que nous apporte l'âme lumineuse de Mozart.



\* \* \*

Consultons notre expérience, c'est-à-dire nos expériences nombreuses.

Au contact des œuvres d'art, chaque expérience particulière contient des éléments personnels et passagers ; c'est là, comme on le dit, la part de *l'impression*. Mais il y a aussi, dans l'émotion suscitée à plusieurs reprises par une même œuvre, quelque chose qui chaque fois se reproduit, qui semble permanent, et qui peut être généralisé d'un amateur à d'autres.

Des auditeurs intelligents et cultivés, s'ils parlent d'une même œuvre qu'ils ont pu entendre à des époques diverses, serait-ce dans des pays divers et avec des exécutions différentes, constatent néanmoins, malgré tant de causes de divergences, qu'ils parlent bien de la même œuvre et que celle-ci leur a donné des émotions ou des suggestions qui, en chacun d'eux, ont quelque chose de semblable. Certes, sur beaucoup de points, et plus encore si l'œuvre est insuffisamment comprise, il peut y avoir discussion. Toutefois, sur d'autres points, l'accord se fait spontanément. Bien plus, à mesure que l'œuvre devient plus familière à chaque amateur, les différences d'un jugement particulier à un autre se résorbent, tandis que les similitudes s'accroissent.

A propos de Mozart, les expériences personnelles d'un mozartien sont assez semblables à celles d'un autre mozartien. Elles peuvent différer dans la façon d'être exprimées, car chaque homme a un vocabulaire propre, de même qu'il a un timbre de voix personnel. Mais les traductions

extérieures d'un même sentiment, malgré leurs caractères particuliers, n'empêchent pas ce sentiment d'exister d'une façon analogue dans des âmes diverses. C'est pourquoi, en évitant ce qui serait trop hasardé, trop personnel, trop éloigné des expériences moyennes, on peut, après une longue intimité avec la musique de Mozart, essayer de *suggérer* quelle est la profonde, la mystérieuse signification de cette musique.

Selon notre conviction, l'œuvre de Mozart, avec son irrésistible charme, nous apporte un *sursum corda*. Elle entraîne nos esprits vers des sommets où nous ne pourrions guère monter par nous-mêmes. Elle agit sur nous comme l'attraction d'une lumière d'en haut. En exprimant nos passions ou nos souffrances, elle nous en détache, elle nous en guérit, parce qu'elle les pénètre de douceur et leur communique la poésie du souvenir. Par son harmonieuse beauté, elle participe à une eurythmie qui symbolise une intelligence organisatrice. Elle apparaît comme une Athéna moderne, radieuse et mesurée, ouvrière de félicité humaine. Tantôt souriante, tantôt rêveuse, elle nous fait songer à nous-mêmes avec ironie ou avec tendresse ; mais, par sa joie qui renaît toujours, elle nous donne le grand coup d'aile de l'espérance. Enfin elle est toute pénétrée d'une suavité et d'un parfum d'amour qui semblent venir d'un invisible au-delà : dans nos cœurs, elle fait rayonner une aurore enchantée.

— Phénomènes subjectifs, nous diront les sceptiques ;... illusions instables ;... mirages où se jouent la sensibilité et la fantaisie individuelles...

— Faits certains, répondrai-je ; évidences pour tous les mozartiens ; données immédiates, inévi-

tables. Certes, chez l'auditeur nullement adapté, de tels états intérieurs ne se produisent pas au contact de Mozart. Il en va de même pour les aveugles qui ne voient pas la clarté du jour... Mais pour tout auditeur non hostile, intelligent et sensible à l'expression musicale — et à plus forte raison pour tout mozartien, — de tels états d'âme, avec une intensité, une richesse, un retentissement profond qui varient d'un homme à l'autre, sont normalement, sont nécessairement produits par beaucoup d'œuvres de Mozart. Et l'auditeur, séduit par ce qu'il éprouve, ne s'insurge guère contre un tel bonheur qui est sans regret.

Ce plaisir paraît simple, facile, spontané, tant Mozart semble le faire naître de nous-mêmes. Pourtant, ce sourire intérieur, combien d'autres enchantements suscite-t-il dans notre pensée... On pourrait analyser les éléments de ce cortège d'idées ou de sentiments, de même qu'on infléchit un rayon lumineux, afin de discerner les couleurs spectrales qui se confondaient dans le rayon primitif. Combien de nuances, dont la fusion n'est qu'un bonheur unique.

Selon l'analyse, voici d'abord du plaisir musical, suscité par l'agencement des sons ; et voici de la joie intellectuelle, donnée par un style élégant, cursif et nerveux. Voici des émotions d'ordre sentimental, des rêveries amenées par l'expression des passions poétisées ; et voici une alacrité de l'esprit, stimulée et satisfaite par la variété imprévue, harmonieuse, d'idées expressives et rapides... Ce n'est pas tout. Et nous allons maintenant signaler ce que nous croyons d'une importance particulière et ce qui est produit par Mozart avec une

puissance, une douceur et une sérénité qui lui sont personnelles.

Oui, outre les différentes nuances que nous venons d'évoquer, et sous lesquelles peut apparaître l'enchantement mozartien, il en est encore une autre, et qui semble d'une autre nature. Oui, par sa pureté, par sa tendresse, et même par son esprit où il y a moins d'ironie que de souriante indulgence ; enfin, par cette lumière idéale, invisible aux regards mais intérieurement rayonnante, et qui est douce comme l'épanouissement de l'amour, Mozart nous révèle un monde supérieur, où tout ce qui est de l'homme se pénètre soudain d'une beauté bienfaisante. Alors notre cœur, comme s'il s'évadait des instincts et des nécessités qui pèsent sur lui, sent qu'il se grandit et qu'il s'élève. Il aspire à un meilleur état de lui-même. Il se dresse, pour tendre vers les sommets lumineux.

Tous les mozartiens doivent être capables de ce mouvement de l'esprit vers un plan supérieur (*ascensus mentis*). L'amateur qui est sensible aux autres plaisirs que donne Mozart, mais qui ne s'ouvre pas à cette délectation vraiment mozartienne, ne ressent pas le plus profond mérite du merveilleux initiateur.

Si Mozart produit en nous un tel état d'âme, et si un tel *charme*, une telle magie, est vraiment sa caractéristique essentielle, d'autres maîtres, parfois, agissent aussi sur nous d'une façon analogue. Par exemple, tout près de Mozart, voici Haydn qui lui ressemble comme un frère, mais un frère moins poète. Hélas, chez Haydn, le *charme* n'est sensible que de loin en loin, et par courtes apparitions ; dès qu'il commence à se montrer, il est mis en fuite

par le style *galant* et par des développements trop prévus, trop formels, c'est-à-dire inexpressifs : Haydn, le plus souvent, donne une enveloppe dont Mozart révélera le contenu. — D'autres maîtres, aussi, avant Mozart, avaient entrevu de hausser la musique jusqu'à en faire un *langage de l'âme*. Évidemment, l'immense Sébastien Bach et l'épique Hændel, pour ne citer que ces deux génies suprêmes, ont laissé maintes pages d'une expression émouvante.

Pour donner aux idées que nous exposons ici une précision plus tangible, prenons quelques exemples en dehors des œuvres musicales. Telles œuvres littéraires ou plastiques, se servant des mots ou des couleurs et des lignes, utilisent des moyens d'expression dont il semble plus facile de parler : ceux-ci, en effet, s'adressent à la raison ou se présentent au regard.

En peinture, quels *artistes-poètes* donnent une impression d'harmonie et de pureté, de douceur rêveuse et de tendresse ? Outre le nom de Raphaël, qui est inévitable, il semble difficile de ne pas citer Corrège, Léonard de Vinci, Pérugin, Donatello, Sodoma, André del Sarte, Poussin, Lesueur, Claude Lorrain, ... car de tels génies ont déjà, ainsi qu'on le dit parfois, quelque chose de *musical*.

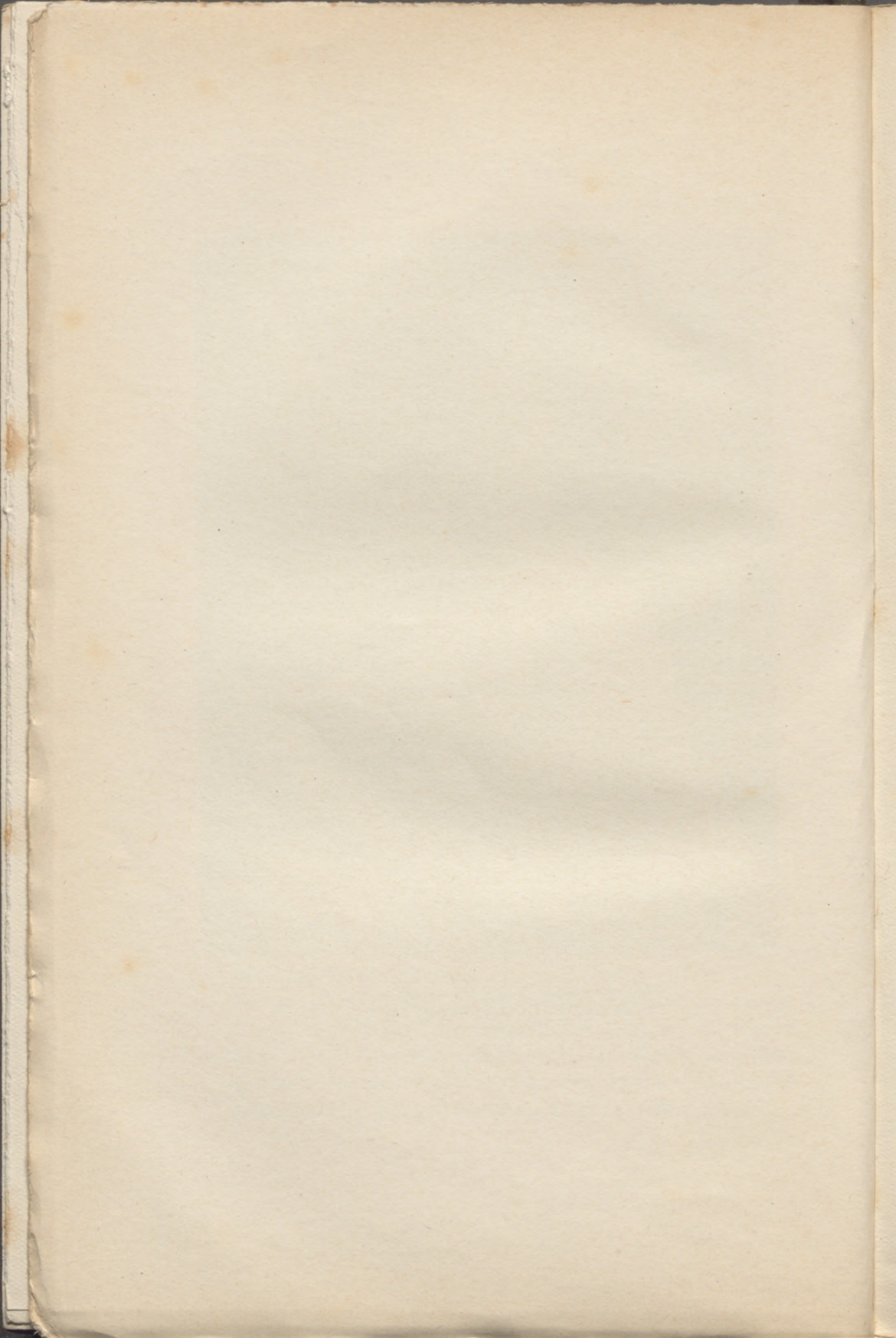
Près d'eux, comme d'autres génies apparentés et qui aspirent aussi à une beauté spiritualisée, on pourrait grouper Virgile, Dante, Pétrarque... Nous venons de citer une dizaine d'*artistes-poètes* : notons que ce sont tous des *latins*, les uns nés en Italie, les autres formés sous l'ascendant de la culture italienne. On serait donc amené à parler ici de l'*italianisme* de Mozart. Rappelons que, dans notre chapitre VII, nous avons parlé de cet *italia-*

nisme, mais surtout à propos du style musical. Ici, à considérer les habitudes intellectuelles et le sens de la Beauté, il faut rappeler d'autres séries de faits historiques et songer à de capitales étapes de la civilisation.

En effet, l'Italie bénéficia, avec un privilège particulier, de la prodigieuse culture où la Grèce, — « le miracle grec », — avait harmonisé les confuses aspirations de l'âme antique. Mais, entre la Grèce et nous autres, latins d'aujourd'hui, la tradition intellectuelle, si l'on faisait abstraction de l'Italie, ne se transmettrait que par des intermédiaires si lointains et si détournés, qu'on pourrait la croire interrompue. Au contraire, grâce au chaînon de l'Italie, la chaîne est à peine brisée. Notre race latine, telle qu'elle résulte aujourd'hui de plus d'un mélange et de nombreuses transformations, prit elle-même, au cours des siècles, des contacts immédiats avec les esprits qui florissaient sur les terres italiennes. Or, celles-ci furent des colonies grecques : les temples de Pœstum, devant les mêmes flots que Naples et que Sorrente, sont les témoignages d'une beauté qui vient d'Ionie. Sous la république romaine et sous l'empire, la péninsule italique devint la fidèle disciple de l'Hellade : la Pallas du Parthénon put reconnaître sa filiation, moins fine mais belle encore, dans la Minerve du Capitole. Dans ce même pays, où se concentra l'agonie du monde antique, s'élabora la séculaire croissance du christianisme ; et cette même terre fut la première où l'antiquité gréco-romaine trouva un berceau pour sa « renaissance ». Terre spiritualisée, fécondée par tant de souvenirs qui sont des germes de vie, c'est là que des esprits favorisés parvinrent le plus facilement à un équilibre naturel,



CONSTANCE MOZART, NÉE WEBER  
Portrait peint par Hans Hansen





aimable, élégant et lumineux. Leurs aspirations vers l'idéal, capables d'agréer à l'intelligence d'un Goethe et de la compléter, ne donnaient pas dans la chimère. Elles restaient au contact d'une beauté vivante, forte, nourrie de la réalité même, et qui semblait l'incarnation de la formule platonicienne : « La splendeur du vrai. »

Ces génies harmonieux, les uns nés dans la lumière méridionale et pères de l'humanisme, les autres venus à la vie sous le sourire de la France et attirés par la beauté gréco-romaine, respirèrent sous un ciel limpide, près de la mer azurée où la Grèce avait vu naître Aphrodite. En toutes choses, ces génies privilégiés découvraient une beauté qui était l'épanouissement des forces naturelles, et ils lui répondaient par leur amour.

Dans l'âme d'un Mozart, où la méditation chrétienne ajoutait sa douceur, s'épanouissaient d'analogues aspirations. Sa musique, où revit son âme, les exprime ou les suggère : chacun de nous, s'il est touché par un tel langage, s'ouvre lui-même à l'idéale lumière de Mozart.

Cette lumière, comment la rendre sensible, ne serait-ce que faiblement, aux cœurs hostiles ou indifférents, et qui n'aspirent pas à la posséder ? Hors de la musique mozartienne, si persuasive, si éloquente quand on la comprend, les lettres de Mozart sont des documents insuffisants. Il n'était nullement littérateur ; avec des mots il s'exprimait mal, moins à fond qu'avec des notes. D'ailleurs, même en se confiant à ses correspondants les plus chers, il parle surtout de ses difficultés quotidiennes, de son labeur de pianiste virtuose ou de compositeur théâtral ; mais il parle peu de ce que nous aimons dans son cœur et dans son génie.

Artiste fécond, à qui les jours étaient avarement comptés, il n'a guère commenté son œuvre ; il s'est contenté de la faire, et en perfection.

Voici toutefois ce qu'il écrivit, le 11 avril 1787, sur l'album de Gottfried Jacquin :

« Ni l'intelligence élevée, ni l'imagination, ni toutes les deux ensemble, ne font le génie. Amour, amour, amour ! Voilà l'âme du génie. »

Une telle phrase, par son ton oratoire, et bien qu'elle ait été transcrite par la main de Mozart, semble une citation qui lui agréait, plutôt qu'une pensée toute personnelle : ici, pour exprimer ce qu'il pense, il utilise, comme un équivalent commode, la belle phrase d'un autre. — Mieux vaut chercher dans ses lettres, surtout si on les *éclaire en profondeur*, grâce à la musique composée par lui durant les jours voisins ou parfois le jour même.

En 1788, en deux mois, du milieu de juin au milieu d'août, il compose les trois grandes symphonies dont la dernière est connue sous le nom de *Jupiter* : la première des trois est en *mi bémol* (K. 543), la seconde en *sol mineur* (550), et la troisième, *Jupiter* en *ut* (551). Dans ces deux mêmes mois, il écrit en outre un trio pour piano, violon et violoncelle (*mi majeur*, K. 542), une sonate pour piano (*ut majeur*, 545), une sonate pour piano et violon (*fa majeur*, 547), un trio pour piano, violon et violoncelle (*ut majeur*, 548) et quelques œuvres moins importantes.

Or, à ce moment même, tout l'accable. Traqué par la misère, ne trouvant plus à emprunter (malgré des taux usuraires), il est à la veille de voir ses meubles saisis et vendus. Sa femme est malade. Lui-même souffre de maux de dents et de névralgies « qui lui donnent un ébranlement général ».

Il ne trouve aucun élève, même à des prix de famine. Il est obligé de chercher un autre gîte, et va se réfugier dans un faubourg populeux. Pour essayer de s'assurer quelques soutiens, il s'était affilié à la franc-maçonnerie. Donc, le 17 juillet, à un franc-maçon pitoyable, qui lui avait déjà prêté quelque argent, il écrit pour un nouvel emprunt (1) :

« Quand je considère mes revers, qui ne sont certainement pas de ma faute, je trouve que je mérite d'être plaint... Ayez l'affection *fraternelle* de me secourir sur-le-champ ; envoyez-moi ce dont il vous sera possible de vous priver, car mon sort en dépend réellement... Vous me connaissez trop pour douter de ma loyauté ; vous connaissez mon existence et mes habitudes... Je mets en vous ma confiance, et je vous remercierai comme mon sauveur, jusqu'au delà de la tombe... Aidez-moi, je vous en supplie, au nom de Dieu... »

Telle est alors la détresse de Mozart.

Que l'on relise les œuvres qu'il compose alors même, et dont nous avons donné la liste. Ça et là, frémit de la douleur et une tristesse poignante. Dans l'ensemble, quelle sérénité ; quelle paix confiante, transfigurée par la certitude de la foi et par la sublime affirmation de l'espérance. Aux yeux du monde et de lui-même, dans la réalité journalière, mondaine, humaine, son cœur est martyrisé. Mais son cœur plein d'amour, illuminé par une grâce céleste, exhale un hymne de joie et de douceur.

Alors, à ce même franc-maçon charitable, qui lui avance quelques florins, il confie :

(1) Lettre à Puchberg, traduction de M. Henri de Curzon.

« Venez donc me faire visite, je suis toujours à la maison. J'ai plus travaillé en ces dix jours, depuis que je suis ici, qu'en deux mois dans mon autre logement. S'il ne me venait pas aussi souvent des idées noires (que je suis obligé de repousser avec effort), cela marcherait encore mieux pour moi. »

Cette lettre, où il crie encore sa misère et supplie encore pour obtenir un prêt dérisoire, est du 27 juin. Or, la veille (je dis : *la veille*), il venait d'écrire le finale de la Symphonie en *mi bémol*, héroïque et souriant alléluia qui monte, comme un chant de jeunesse, dans une aurore éternelle.

Quelle envolée vers la lumière ! La vie de Mozart est accablée d'épreuves : il se réfugie dans l'azur. Sous ses yeux et dans son cœur, il voit la souffrance ; il regarde plus haut, et il s'emplit de clarté. Pour exprimer un tel *sursum corda*, puis-je citer une pensée de Bossuet ? Dans un *Sermon*, le pur et sublime Bossuet parle de ces hommes qui « tournent le dos à la vérité de Dieu, et qui *s'enveloppent dans leur ombre* ». Or, quelle est la constante aspiration de Mozart ?... Il se détourne, il se dégage de son ombre douloureuse, — et il respire du côté de la lumière.

---

## XI

### LE SENS PROFOND DE LA FLUTE ENCHANTÉE (1791)

CERTAINS auditeurs de *la Flûte enchantée*, bien qu'ils admirent la partition, font des réserves sur le livret. Peut-être ne le considèrent-ils pas sous son vrai jour. Ils se pressent un peu trop quand ils le déclarent enfantin.

*La Flûte enchantée*, composée par Mozart durant ses derniers mois, bénéficie de la double expérience du « musicien pur » et de l'auteur dramatique. Elle fut écrite pour un petit théâtre de la banlieue de Vienne, *An der Wien*. Le livret, combiné par l'étrange acteur et directeur Schikaneder, est une féerie populaire.

Cette féerie aurait pu rester un sujet peu propre à la musique, peu varié, peu favorable aux inventions d'un Mozart même, ainsi qu'avait fait le livret de *Così fan tutte*. Mais elle subit une suite de transformations. Par un hasard heureux, et sans doute aussi parce que le compositeur assistait à la progressive élaboration du livret, celle-ci ouvrit à la musique, — à sa musique, — tout un monde de possibilités merveilleuses. Et Mozart, à l'apogée de son génie, en profita. Ainsi le livret fut transfiguré. Pour le public du faubourg viennois, la féerie, jouée par le petit théâtre populaire, était encore une amulette à spectacle. Mais d'autres yeux pouvaient y voir aussi une œuvre d'un haut

symbolisme. Celui-ci, grâce à la musique de Mozart, quittait le domaine des idées abstraites : il se pénétrait d'expression et de beauté vivante.

Ainsi, depuis un siècle et demi, *la Flûte enchantée* se conquiert non seulement l'admiration des musiciens, et notamment celle de Berlioz, de Schumann et de Wagner, mais aussi celle des poètes et des philosophes. Il suffit de rappeler que Goethe projeta d'écrire une *suite*, pour compléter le livret utilisé par Mozart, et que ce projet fut le germe d'une scène du *Second Faust*. A la fin de sa longue vie, Goethe, après avoir souvent réfléchi à la dernière œuvre dramatique de Mozart, déclarait encore :

— « Il faut plus d'intelligence pour en pénétrer les beautés que pour en critiquer les faiblesses. »

Cette féerie populaire, en effet, sert de cadre ou de support à des symboles philosophiques. Au milieu de décors qui amusent le regard, un conte fabuleux, qui peut plaire à des enfants, propose aussi, à nos réflexions et à notre rêve, un sujet d'une profondeur et d'une noblesse singulières : l'élévation de l'âme par la sagesse et par l'amour.

En rappelant la genèse de *la Flûte enchantée*, voyons comment s'est produite une telle métamorphose.

\* \* \*

A Vienne, en 1790, on parlait avec étonnement d'un bizarre organisateur de spectacles. Ce Schikaneder, directeur d'une troupe ambulante, venait d'obtenir la concession gratuite d'une misérable petite salle dont on hésitait à se servir, à cause des risques d'incendie. Elle s'élevait dans un fau-

bourg, sur un terrain libre d'impôts et de redevances. — Plus tard, en 1798, Schikaneder la fera reconstruire, et c'est là que sera donné, en 1805, le *Fidelio* de Beethoven. On la restaurera de nouveau au cours du dix-neuvième siècle, et elle subsiste de nos jours. C'est le théâtre appelé soit *An der Wien*, soit *Auf der Wieden*. Et en effet, il est situé dans le faubourg de Wieden, sur la rive droite de la Wien (la Vienne), petit affluent du Danube.

Schikaneder, cerveau ardent ou brûlé, illuminé (et qui devait mourir dans un asile de fous), était d'une activité prodigieuse. Aucune malchance, aucune adversité ne le rebutait. Jadis violon dans des orchestres forains, puis acteur ou chanteur dans des troupes errantes, auteur, metteur en scène, collaborateur de tout le monde, avide de monter les pièces récentes, il avait joué, pêle-mêle, des farces et du Gœthe, des vaudevilles ou du Schiller, de populaires *Singspiele* ou du Gluck et du Haydn.

Installé enfin à l'*An der Wien* (1789), et se hausant aux imposantes fonctions directoriales (en réalité celles de patron d'une « boîte à musique »), il réunit un orchestre de trente-cinq exécutants, recrute des chanteurs, dont quelques-uns avaient de l'expérience et un peu de renom. Parmi eux se trouvait la belle-sœur de Mozart : c'était Josepha Hofer, née Weber, et sœur aînée de Constance Weber, femme de Mozart... Par ailleurs, Schikaneder était franc-maçon, et affilié à la même loge que Mozart, l'*Espérance Couronnée*... Notre bizarre impresario prit donc son « frère » pour collaborateur. Il lui offrit bien peu d'argent ; mais Mozart était trop pauvre pour être payé avec justice.

Qu'importe !... La pièce, grâce à Schikaneder, ferait merveille. Son auteur, — et pour Schika-

neder, c'est lui-même, et non Mozart, — son auteur, esprit ouvert, songe-creux mais toujours entreprenant, rêvait d'un opéra-féerie capable de plaire au gros public du faubourg. Et d'abord cette pièce à spectacle ne comporterait pas de paroles italiennes, que l'on comprend peu. Le texte de cette féerie-opéra (*Zauberoper*) serait en allemand, et utiliserait un conte intitulé *Lulu ou la Flûte enchantée*. Ce conte, écrit par Liebeskind, avait été inséré dans un recueil de Wieland, intitulé *Djinnistan* (Vienne, 1786).

Au printemps de 1791, Mozart se met à l'ouvrage, et il écrit les premières scènes.

Tout à coup on apprend que dans un autre faubourg de Vienne, à Josephstadt, un autre petit théâtre annonce une féerie inspirée par le même conte et portant un titre analogue : *la Cithare enchantée* ou *Kaspar le bassoniste*. Bien plus, cette pièce réussit, elle part pour un grand succès : en quelques mois elle aura plus de cent représentations. La musique n'était pourtant que d'un nommé Wensel Muller, batteur de mesure à ce petit théâtre.

Le projet de Schikaneder et de Mozart était « brûlé »... Que faire ?

Ici, les documents précis font défaut. D'une part, d'après le conte de *Lulu* et d'après les premières scènes de *la Flûte*, on a des indications sur le premier projet. D'autre part, on connaît l'œuvre définitive. Mais comment et par qui fut faite la transformation?... Le plus probable, c'est qu'elle résulta de conversations tenues par le librettiste et le compositeur.

Tout près d'eux, dans la troupe même de Schikaneder, figurait un étrange, un fantasque étu-



diant : il avait quitté l'Université de Gottingen pour se mêler à l'existence aventureuse des comédiens errants. Passant d'un travail à un autre, il avait étudié le droit, la littérature, puis les sciences physiques ; maintenant, approchant de la trentaine et affilié à la franc-maçonnerie, il était acteur et même auteur. Ce Giesecke, avec une abondante facilité, écrivait des poèmes : opéras sérieux, opéras-bouffes, opéras romantiques ou féeriques... Il arrangea un *Obéron* quelque trente ans avant que Weber reprenne ce sujet ; il fit une parodie d'*Hamlet* ; il écrivit des livrets pour Salieri... Plus tard, après 1800, il quittera le théâtre, voyagera, et se remettra aux sciences physiques ; il enseignera la minéralogie à Copenhague, et sera envoyé en exploration commerciale au Groenland. Enfin, vieilli, il se fixera en Irlande, deviendra professeur à la Société Royale de Dublin, et mourra fort considéré, peut-être anobli, mais se faisant appeler Sir Charles Lewis Giesecke. Son portrait, peint par Raeburn, et qui est une façon de chef-d'œuvre, sera conservé à Dublin.

Cet acteur-auteur, bizarre mais plein de ressources, capricieux mais d'esprit cultivé, put prendre part aux entretiens de l'impresario et du compositeur. Or, quelques années auparavant, Schikaneder avait représenté un opéra dont la scène était en Égypte, *la Pierre des Sages*, et peut-être avait-il encore quelques décors qui pourraient resservir. Alors, à Vienne, les évocations de l'Orient réussissaient. *La Fête solaire des Brahmines*, opéra donné par le théâtre de Josephstadt, avait fait applaudir d'imposantes cérémonies religieuses et des cortèges de figurants. Les rites de l'Orient, pensait-on alors à Vienne, n'étaient pas sans rap-

port avec la franc-maçonnerie. Mozart, Giesecke et Schikaneder y étaient affiliés. Le *Journal des Francs-Maçons* venait même de publier une étude, « écrite (voir le livre de Kufferath) par le grand-maître viennois de l'Ordre, Ignace von Born, sur les rapports de la maçonnerie avec les mystères d'Isis et d'Osiris ». Par ailleurs Schikaneder se souvenait d'avoir chanté *Thamos, roi d'Égypte*, dont Mozart même avait composé quelques scènes, et dont le livret était inspiré d'un roman français de l'abbé Terrasson, *Séthos, anecdotes de l'ancienne Égypte*.

Telles sont les influences, ou les souvenirs, ou les idées éparses dans l'air comme des germes flottants... Tout cela, apparemment, devait passer dans les entretiens que tenaient nos auteurs. Tout cela, du moins, a laissé quelques traces dans leur œuvre définitive.

Harcelés par le manque d'argent, par la concurrence de *la Cithare enchantée*, ils étaient pressés d'aboutir. Dans une dépendance du théâtre, dans une cour, ou dans un recoin de quelque remise où l'on reléguait le vieux matériel et les décors sans emploi, il y avait une baraque en bois, inutilisée, toute petite. C'était comme un joujou, une miniature de chalet suisse, qui faisait bien triste figure parmi le dépotoir des défroques théâtrales. Or, la femme de Mozart, durant l'été, se soignait à Baden. Elle n'était guère malade, mais elle se soignait, se dorlotait, en villégiature dans une station balnéaire (et peut-être en coquetterie avec un galant officier). Quant à Mozart, resté à Vienne, seul, besognant pour assurer la tranquillité de cette femme qu'il chérissait, — lui, tenaillé par la misère, vieilli à trente-cinq ans, épuisé de

labeur et de privations, — on le tient. On l'installe dans la baraque en bois, à proximité de Schikaneder, et sous la surveillance de ce patron. Qu'il compose et qu'il se hâte. Il est à la tâche. Il est à l'attache. Dès cinq heures du matin, dès quatre heures et demie, on met au travail forcé ce génie de lumière... Fin juillet, la partition est presque terminée. En août, surgit une commande pour le couronnement de Léopold II comme roi de Bohême, à Prague : en trois semaines, Mozart compose les deux actes (vingt-six numéros) de la *Clémence de Titus*, qu'on joue le 6 septembre. Puis, toujours en hâte, il achève *la Flûte enchantée*; on la donne le 30 septembre. Il est épuisé. Le 5 décembre, il meurt.

Soixante ans plus tard, le petit pavillon de bois, le joujou silvestre, où un tel génie traqué par la misère s'est tué de travail, deviendra une curiosité pour les touristes, — une curiosité « amusante ». Facilement démonté et reconstruit, il sera transporté à Salzbourg, sur le mont des Capucins. De nos jours, au milieu des arbres, il semble un sanctuaire agreste. Un buste du maître, fort imposant, se dresse devant la porte, sur un socle haut et solennel. Il y a même, sur le sol, un majestueux encadrement de pierre. — Mais cela, c'est de l'apothéose posthume... En 1791, la petite baraque se cachait dans un sordide recoin de la banlieue viennoise; alors Mozart, touché par la mort, mais surveillé par Schikaneder, y composait son sublime chef-d'œuvre.

\*  
\* \*

Si l'on ne regarde que la féerie, voici ce qu'elle présente. Un jeune prince, Tamino, est poursuivi par un monstre. Trois fées tuent le monstre. La Reine de la Nuit apparaît ; elle révèle que sa fille, Pamina, est prisonnière de Sarastro ; si Tamino la délivre, il l'épousera. Il parvient jusqu'à Pamina. Mais Sarastro ne laissera Pamina épouser le prince qu'après les avoir éprouvés tous deux. Ils subissent donc des « épreuves », et les traversent victorieusement grâce à la « flûte magique » qui leur donne courage. Si bien que Sarastro les unit. — A côté de ces personnages principaux, passent des figures épisodiques, notamment un oiseleur, Papageno, habillé de plumes vertes, et un nègre, Monostatos. — On voit aussi des cortèges de prêtres se dérouler devant des temples égyptiens, sous les hautes et rigides verdures des palmiers.

Telle est la féerie populaire, l'imagerie pour un théâtre de banlieue.

Si l'on perçoit le sens symbolique de cette œuvre, quelle extraordinaire transformation !... Et plus merveilleuse encore, avec les profondes, les infinies perspectives que suggère la musique de Mozart.

Alors, en vérité, on songe au mystère de la destinée humaine. Et il est ramené ici à ses données les plus simples, les plus inévitables, et qui semblent éternelles. Les mots peuvent changer, et l'on peut épiloguer à leur sujet ; la réalité morale, les nécessités intérieures de l'homme ne changent pas. En lui, et autour de lui, il constate que certains sentiments et certains actes sont bienfaisants, mais

que d'autres ont des suites mauvaises. Il y a du bien, il y a du mal. Il y a de l'amour et de la haine, de la sagesse et de la folie, de la sincérité ou du mensonge, de la tendresse ou de l'instinct brutal, du courage ou de la lâcheté. On peut subtiliser ; on peut même montrer, non sans raison, que rien ne va sans mélange ni sans degré, et qu'il est inexact de réduire la réalité à des oppositions trop nettes : l'antithèse, aux yeux du philosophe, est un procédé trop sommaire, et il n'existe rien d'absolu ; tout est dans tout, et il y a encore de la lumière dans l'obscurité...

C'est vrai. Mais toutes les choses que nous voyons ne présentent-elles pas un côté lumineux et un côté obscur ; parmi nos sentiments, nos idées ou nos actes, n'y en a-t-il pas qui font du bien autour de nous et en nous-mêmes, tandis que d'autres sont des sources de peine ou de douleur ? Une pensée peut nous rendre meilleurs et plus forts ; mais une autre diminue notre bonté et nous affaiblit. Notre valeur, notre « puissance d'être », est susceptible d'être augmentée ou diminuée, selon que nous regardons vers le bien ou vers le mal, vers l'amour ou vers l'égoïsme et la haine, vers la lumière ou vers les ténèbres.

Entre ces deux orientations, le cœur de l'homme hésite souvent ; et c'est notre sens moral qui choisit. Notre noblesse s'accroît à mesure que ce choix devient plus conscient, plus libre, et se dégage mieux de tout égoïsme. Telles sont les réalités intérieures, primordiales, irréductibles, qu'ont devinées des mythes fort anciens, comme celui d'Hercule hésitant entre le vice et la vertu. A toutes les époques et chez tous les peuples, des symboles ou des idées donnent de nouvelles expres-

sions à ces constantes nécessités de notre nature. Un des faits qui caractérisent l'homme, c'est la loi morale qu'il trouve en lui-même ; elle se manifeste depuis les bégaiements des légendes et des religions primitives, jusque dans les concepts les plus élevés des philosophes, jusque dans les intuitions des poètes et dans les sublimes démarches des âmes qui aspirent à la sainteté.

Les deux tendances de l'activité humaine, soit vers le bien, soit vers le mal, soit vers la lumière, soit vers les ténèbres, sont présentées à nos yeux par le livret symbolique de *la Flûte enchantée*. Entre ces deux tendances, l'âme qui s'oriente vers le Bien est guidée par l'Amour. Elle s'élève, elle se purifie, elle reste calme et forte parmi les épreuves, elle garde l'indulgence pour les faiblesses des autres ; — et voilà ce que suggère, avec tant de profondeur, tant de douceur émouvante, la musique de Mozart.

Il est toujours hasardeux de prétendre déterminer, avec trop de rigueur, ce que peut suggérer un symbole ou un mythe. Leur puissance et leur charme viennent en partie de leur imprécision. Chaque lecteur, ou chaque auditeur, séduit par des contours mobiles et des nuances incertaines, se plaît à y découvrir une image de ses propres aspirations. Toutefois, un mythe, c'est-à-dire une fable, est presque toujours un récit qui se propose de démontrer une vérité morale. Rappelons-nous que beaucoup de fables annonçaient leur « morale » par les mots : « Cette fable montre que, » c'est-à-dire, en grec : « *O muthos deloi oti.* »

*La Flûte enchantée* nous montre comment une âme travaille à sa propre élévation et atteint au bonheur véritable. Pour cela il faut que, par la

pureté, la constance et le courage, elle se rend digne d'aimer. Alors, peu à peu, elle se libère des puissances ténébreuses et atteint, à travers les épreuves, jusqu'aux sommets où resplendit une lumière sereine. Dans le livret de *la Flûte*, la Reine de la Nuit, qui est évidemment la puissance des Ténèbres, fait antithèse à Sarastro, grand prêtre qui officie dans un temple étincelant de clarté : par son nom même, Sarastro rappelle Zoroastre et le culte du soleil. Or, le jeune prince Tamino, poussé par la Reine des Ténèbres, veut conquérir Pamina ; il la désire, il est mû par l'instinct aveugle ou par la passion ; mais il ne l'aime pas encore. Il a donc besoin d'être purifié, élevé au-dessus de lui-même par les « épreuves » de l'initiation. Quant à Pamina, plus faible et plus tendre, elle est près de succomber sous une épreuve trop lourde pour elle ; désespérée, elle essaye de chercher la mort... Mais, dès qu'elle ne lutte plus seule, dès qu'elle s'appuie sur la force de Tamino, elle peut traverser avec lui toutes les épreuves ; car tous les deux, écoutant leur amour qui s'exhale avec les tendres mélodies de la « flûte magique », ils acquièrent un courage souriant et s'ouvrent à la douceur de l'espérance.

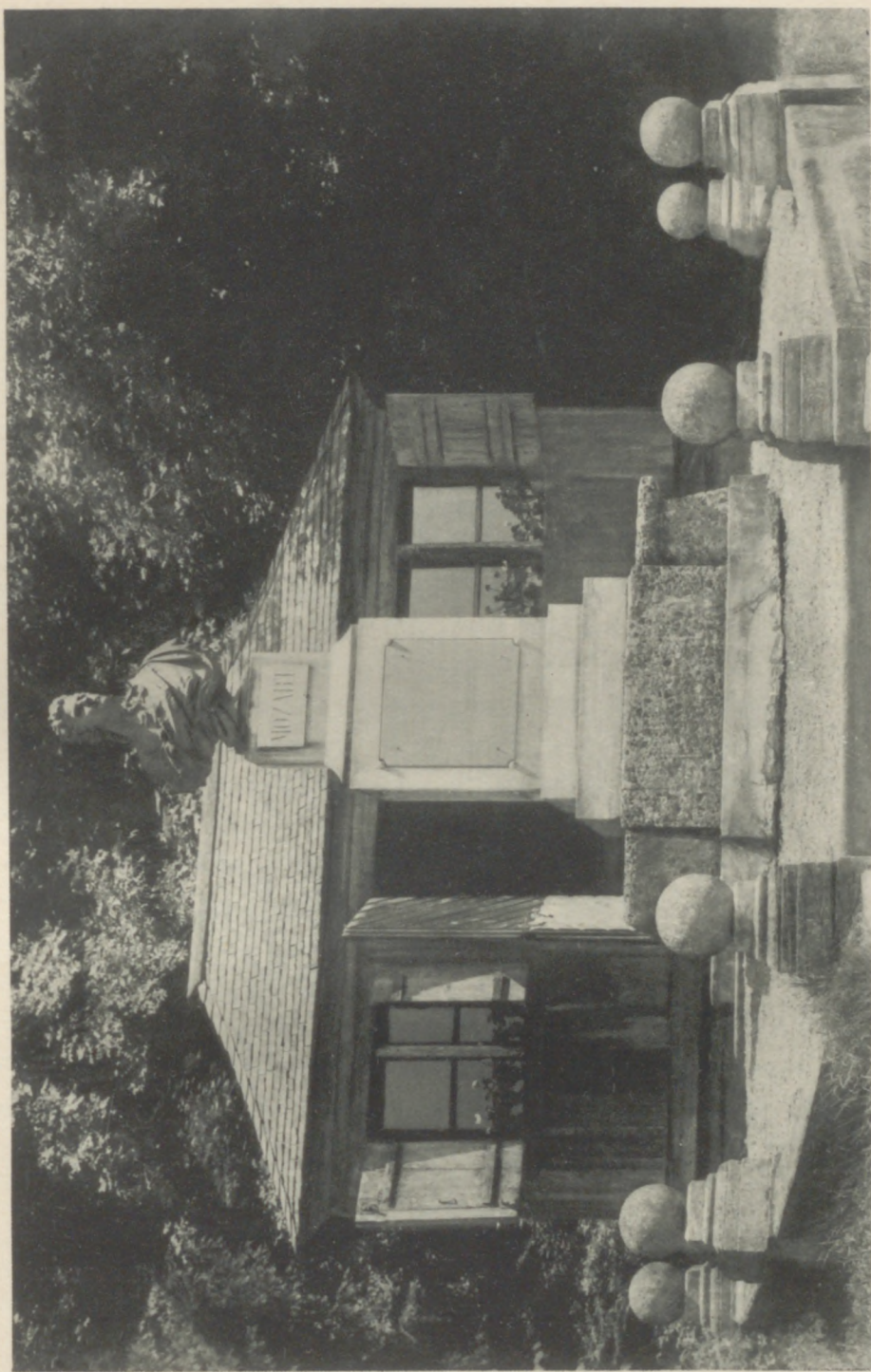
Auprès d'eux, qui sont des âmes d'élite (comme il convient à des princes), Papageno, l'insouciant dénicheur d'oiseaux, couvert de plumes vertes comme un perroquet (en allemand *papagei*), n'est qu'un étourdi, un naïf, et représente l'instinct populaire. Il a aussi sa bonté, sa force d'illusion et son désir d'amour. Mais il ne les exprime pas avec la flûte enchanteresse, qui est le noble instrument d'Apollon et des initiés ; il se sert d'une flûte de Pan, instrument agreste et qui, avec ses cinq

notes, n'atteint pas à la gamme complète d'une octave. Cet ingénu, au milieu des épreuves de l'initiation, se conduit comme un étourneau. Mais on ne le chasse pas pour cela ; il ne franchira pas les suprêmes « épreuves », réservées seulement aux véritables initiés. Sans pénétrer jusqu'à la *cella* secrète, il restera sur les marches du temple ou dans le péristyle, car « il y a plus d'une chambre dans la maison de notre Père ». Et il aura pour compagne la naïve Papagena.

Deux autres personnages ont aussi une signification symbolique ; elle est même si évidente qu'on ne peut y penser sans sourire. L'Africain Monostatos, en sa qualité de nègre, n'a que les instincts et les projets les plus noirs. Il est donc tout indiqué pour se faire le complice de la Reine de la Nuit. Au contraire, Sarastro, solennel, vêtu d'une robe blanche, est le prêtre d'un idéal lumineux. Les trois temples dont il célèbre le culte, lui et ses nobles acolytes, portent trois noms augustes : à gauche, la Raison ; à droite, la Nature ; mais au centre, comme une supérieure conciliation des deux autres : la Sagesse.

Symboles philosophiques ou « idéologiques », ils nous forcent de songer à l'époque où le livret fut conçu. Certaines répliques portent vraiment une date de naissance. Par exemple, quand un des prêtres parle de Tamino, il dit : « C'est un prince... » Mais Sarastro l'interrompt et rectifie ; il déclare : « C'est beaucoup plus qu'un prince, car c'est un homme. » Voilà du style 1791 ; voilà l'influence des généreuses illusions et de l'héroïsme « humanitaire » qu'avait suscités, en Europe, notre 89. Alors plus d'une belle âme, s'exagérant sa propre bonté, croyait qu'enfin l'homme allait « dépasser »





MAISONNETTE OÙ FUT COMPOSÉE LA FLÔTE ENCHANTÉE



l'homme. Et même on le proclamait avec emphase.

Mais, par le génie de Mozart, le livret se trouve emporté dans une radieuse ascension. De lui-même, le sujet semblait peu de chose, et paraissait manquer d'unité ou seulement de cohésion. Et voilà qu'il se transfigure : perçu à travers la musique, il se dépouille de ses imperfections, et ses symboles enfantins prennent des significations merveilleuses. C'est ainsi que les canevas utilisés par Shakespeare sont vivifiés, poétisés, agrandis jusqu'au mystère, par le lyrisme et les profondes visions de son génie.

Grâce à Mozart, la facile imagerie du livret se pénètre d'humanité, de vérité expressive, de poésie et de rêve. La féerie puérile, soudain emportée sur les plus hautes cimes de la beauté musicale et du *purement humain* (comme disait Wagner), devient un hymne prodigieux, aux strophes variées avec fantaisie, mais qui toutes concourent à célébrer l'invincible puissance de l'amour. L'amour, source de force, d'allégresse, de confiance et de foi ; l'amour qui renouvelle, magnifie, *enchante* l'âme, et qui permet de traverser victorieusement les embûches du destin.

Et ce n'est pas la passion, mais bien l'amour véritable, pénétré de charité (*caritas*), tel qu'il peut naître seulement dans une âme pure, plus forte que les épreuves et se libérant déjà de ses limites trop humaines.

Ramené à cette conception centrale, qui est conforme au cœur même de Mozart, le livret de *la Flûte enchantée* devient une des plus belles fables qui soient au théâtre. Ceux de nos contemporains, qui se croient gênés par trop d'in-

telligence, peuvent se redire que le grand Goethe admirait le sujet de *la Flûte*, et songeait même à lui donner une suite.

Telles sont les hautes aspirations, si difficiles pour nous tous, mais dont le génie de Mozart nous apporte des expressions sublimes.

L'art musical fut alors porté sur l'un de ses plus radieux sommets. Dans une œuvre brève et d'apparence facile, toutes les formes de la musique furent alors réalisées avec une beauté parfaite et souriante, — toutes, depuis l'air à vocalises jusqu'à tel récitatif orchestral qui annonce la « mélodie continue » des drames wagnériens, — depuis le *lied* familier ou la romance populaire, depuis le couplet bouffe, jusqu'à telle scène où se combinent et se superposent le chant des acteurs, une fugue d'orchestre et un choral.

Et toute l'œuvre est pénétrée d'un esprit de douceur et d'amour, car elle reflète l'âme de Mozart. Son génie, qui avait gardé une candeur d'enfant, devint plus lumineux encore durant une année suprême. Mozart, alors, s'ouvrit à des clartés surnaturelles, car déjà, se détachant de la vie, il ne regardait plus que le mystère de la mort.

---

## XII

### LA MORT DE MOZART

LA *Flûte enchantée* fut donnée pour la première fois le 30 septembre 1791. Ce soir-là, dans le petit théâtre suburbain du fantasque Schikaneder, Mozart dirigeait l'orchestre.

Il ne lui reste à vivre que deux mois et cinq jours. Lui-même, il sent que ses forces s'en vont. L'excès de travail, les privations, la misère l'ont usé. Et il n'a que trente-cinq ans.

Cette lente et sordide asphyxie d'un génie radieux ; cette infâme victoire des plus humbles nécessités journalières qui étouffent, qui engloutissent une âme lumineuse et remplie d'amour, voilà certes l'un des drames les plus poignants, et qui ferait désespérer des conditions humaines. Car ce n'est pas seulement un homme qui succombe. Une telle mort ne porte pas seulement notre esprit au recueillement et à la méditation. Mais elle suscite en nous un mouvement de révolte contre le destin. Ce génie en plein épanouissement, parvenu au sommet de son art et prêt encore à nous révéler d'autres œuvres bienfaisantes et dont nous avons tous besoin, pourquoi va-t-il disparaître dans quelques jours?... C'est parce que Mozart n'a pas de pain, et que son corps s'est usé dans une lutte accablante. Depuis dix longues années, chaque jour, pour gagner la nourriture de sa femme, de ses deux fils, et des autres enfants qui moururent en bas âge, ce génie, si exceptionnel que l'huma-

nité en compte peu d'aussi radieux, fut condamné à d'épuisantes besognes mercenaires, où tout le monde l'exploitait et le volait. Il devint la proie des usuriers et des prêteurs sur gages. Il fut tué par un ordre social où les puissances de l'idéal ne peuvent pas être monnayées. Sa mort, c'est le triomphe de la matière sur l'esprit. Et ce triomphe est sans doute inévitable et de tous les temps.

Dans le récit des derniers mois de Mozart, on a souvent insisté sur des événements qui frappent l'imagination. On raconte avec complaisance « l'histoire du *Requiem* ». Un inconnu, dit-on, apparaissait la nuit, vêtu de noir, comme un messager de la mort. Il commandait à Mozart une *Messe des Morts*, et disparaissait dans les ténèbres. Une autre nuit, il apparaissait de nouveau, toujours mystérieux, pour le presser d'écrire ce *Requiem*. — « Ce sera mon propre *Requiem*, » pensait le compositeur, à bout de résistance. Mais la mort prit Mozart avant qu'il l'ait achevé.

Voilà des faits d'un pittoresque un peu facile, et qui semblent dramatisés par quelque fantastique Hoffmann. En réalité, un amateur commanda le *Requiem* parce qu'il voulait le faire exécuter sous son nom. Il s'adressait à Mozart, parce que ce misérable Mozart travaillait au plus bas prix (1).

L'anecdote du messenger-fantôme contribua, dès la mort du maître, à donner au *Requiem* un halo de légende et surtout une réputation qu'il mérite peu. On s'empressa de l'éditer avec des préfaces romanesques. Littérateurs et journalistes

(1) Remarquons qu'une prétendue lettre de Mozart à Da Ponte est un document suspect.

enjolivèrent une anecdote qui émouvait sous le premier Empire et aux environs de 1830; ils la répandirent dans le public et l'y accréditèrent. A Paris, dès 1804, on donnait ce fameux *Requiem* à Saint-Germain-l'Auxerrois, avec deux cents exécutants, la nef tendue de draperies noires et « garnie de tapis ». Ensuite les Concerts du Conservatoire le firent souvent entendre. On le joua dans des cérémonies qui lui assurèrent une publicité et un ascendant exceptionnels. On le joua, par exemple, aux Invalides en 1840, pour le retour des cendres de Napoléon. On le joua, en 1849, pour les funérailles de Chopin.

On ignorait ou l'on oubliait que le début seul est de Mozart, et que tout le reste fut combiné par Süssmayer, vague disciple ou plutôt élève qui fait des courses et des copies...

Un mozartien, s'il est clairvoyant et sensible à la musique, entend avec émotion les quelques pages où il trouve un Mozart à la fois spiritualisé et diminué par la maladie; mais il s'irrite de voir attribuer à un tel maître d'autres pages qui sont écourtées, sans expression, — pastiche scolaire et débile (1).

La vraie mort de Mozart, c'est-à-dire l'extinction de son génie créateur, coïncide avec le début d'octobre 1791 et les premières représentations de *la Flûte*. Durant le printemps et l'été de 1791, son génie avait donné, outre la partition de *la Flûte*

(1) La légende du *Requiem* était jadis fortifiée par une autre légende : celle de l'empoisonnement de Mozart par le compositeur Salieri. Le poète russe Poutchkine écrivit un drame sur cet empoisonnement, et plus tard Rimsky-Korsakoff mit le drame en musique. C'est une œuvre assez pâle, bien qu'on y intercale le fatal *Requiem*.

*enchantée*, quelques pages dignes de lui. Çà et là, dans une quarantaine de danses composées pour les bals publics, Mozart laisse échapper quelques reflets du monde merveilleux qu'il porte en lui-même. Mais son cœur d'enfant divin, on le retrouve tout entier dans le quintette pour cordes, en *mi bémol* (K. 614), si pur, si aérien, si lumineux, qu'on l'a surnommé « le quintette des oiseaux ». Et l'on retrouve sa tendresse dans l'*Ave Verum*, avec tout son esprit de douceur et d'amour.

Par malheur, une œuvre hâtive, faite sur commande, et qui s'ajoute à la composition de *la Flûte*, épuise ses dernières forces : c'est la *Clémence de Titus*, opéra seria en deux actes, où sa main est forcée de travailler plus que son génie. Affaibli déjà, accablé par cette besogne, quand il posait la plume, il fallait le porter sur son lit.

Et voici ses émouvants, ses discrets adieux à la musique. Une œuvre sublime, où déjà il n'est plus tout entier. C'est le *Concerto pour clarinette* (K. 622), écrit pour son ami, le clarinettiste Stadler. Jamais peut-être la pensée de Mozart n'atteignit à une telle pureté ; jamais, pour s'exprimer, elle ne demanda moins aux moyens extérieurs ; jamais les ressources de l'orchestre ne furent utilisées avec une telle certitude et une fluidité aussi transparente. Hélas, un tel chef-d'œuvre, c'est le dernier chant d'une âme qui n'est presque plus de ce monde. Ame parfaite, transfigurée par le baiser de la mort, elle est bien trop pure pour s'adresser à nos sens : déjà nous n'entendons plus qu'un écho idéalisé de ce qu'elle disait naguère. Elle parle encore, mais déjà elle nous paraît lointaine comme si elle nous avait quittés... Ce chef-d'œuvre suprême est daté 28 septembre.



Tout octobre, lugubrement, s'écoula. Mozart ne composait plus. Sauf une petite cantate pour les francs-maçons de sa loge, sauf peut-être des cadences pour quatre de ses concertos de piano, — rien.

Pour la première fois depuis sa huitième année, son infatigable génie restait silencieux.

Au milieu de novembre, Mozart, à bout de forces, prit le lit. Sans argent, délaissé de tous, comment fut-il soigné?... Sa femme était près de lui... Mais que peut-elle faire contre la mort qui est là?

Et de quoi mourait-il?... Les médecins, impuissants à vaincre la mort, donnent des noms aux maladies. Plus tard, dans l'absence de documents suffisants, ils expliqueront de vingt manières la mort de Mozart. Mais il y a une évidence : dès les premiers jours d'octobre, son génie a sombré. Plus de création musicale. La force prodigieuse, qui était plus que sa vie même, la flamme intérieure s'est éteinte. Son corps surmené, usé par le travail incessant et par une misère désespérée, survit encore un peu. Une maladie ou une autre ne peut plus être qu'une cause occasionnelle ou accessoire. Cet homme, à bout de résistance, est déjà dans les bras de la mort.

Le soir, plus d'une fois, quand on jouait *la Flûte enchantée* (qui rapportait beaucoup d'argent à Schikaneder), Mozart regardait l'heure à sa montre et imaginait la représentation :

« Maintenant, c'est le finale du premier acte ;... maintenant, c'est l'air de Pamina... »

Dans la nuit du 4 au 5 décembre 1791, peu après minuit, brusquement il perdit connaissance, et mourut.

Il n'avait pas reçu les sacrements de l'Église. On

a beaucoup épilogué sur ce point, parce que Mozart était franc-maçon. On a voulu faire de lui un philosophe, un libre-penseur. C'est là un contresens manifeste, ainsi que sa *Correspondance* en témoigne. Tout entier à sa musique, il avait gardé un cœur d'enfant. Il croyait avec confiance et simplicité ; il pratiquait ; il communiait... Le plus vraisemblable, c'est que sa mort survint plus vite que son entourage, et surtout l'indolente Constance, ne l'avaient présumé. Le 4 décembre, dans la soirée, sa jeune belle-sœur, Sophie Weber, vint prendre de ses nouvelles ; dès qu'elle le vit, elle fut frappée de le trouver si bas. Elle jugea la mort inévitable mais non imminente. Elle alla donc parler à un prêtre, pour qu'il vienne le lendemain. La mort fut plus prompte. Dans la nuit, des compresses d'eau froide furent posées, par ordre du médecin, sur le front brûlant : elles furent peut-être le coup de grâce, ou du moins elles coïncidèrent avec le début de l'agonie. Celle-ci fut très courte.

Dans la matinée, quelques amis vinrent saluer le cadavre. Un certain Deym, qui se faisait appeler M. Müller, moula le masque mortuaire ; il voulait en tirer deux épreuves, l'une pour la veuve, et l'autre pour lui-même, pour son « cabinet artistique de figures de cire ». C'est pour ce « cabinet artistique » (sorte de Musée Grévin), que Mozart venait d'écrire ses deux admirables *fantaisies en fa* (K. 594 et 608). — L'artistique M. Müller estimait que le masque mortuaire de Mozart serait une « actualité », au moins pendant quelques jours (1).

(1) Ce moulage a disparu. Nous avons vu (page 26) ce que devint l'épreuve confiée à Constance Mozart.

Le riche baron van Swieten, le mécène qui avait souvent « fait travailler » Mozart, écrivit à la veuve toutes ses condoléances. Il lui conseilla de « ne pas faire de frais et de commander le convoi des pauvres ». Constance fut bien obligée de suivre ce conseil. Pas d'argent, et déjà beaucoup de dettes.

A trois heures de l'après-midi, le 6 décembre, quelques amis se réunirent, derrière le cercueil, à la cathédrale Saint-Étienne. Constance, peut-être souffrante ou redoutant les émotions, n'était pas là. Il neigeait. On laissa le cercueil dans un dépôt mortuaire.

Le lendemain, sans témoins, le corps fut enterré dans une longue rangée de la fosse commune. C'était au cimetière Saint-Marx, à un kilomètre de Vienne.

Quelques semaines plus tard (ou même longtemps plus tard, d'après certains biographes), Constance vint enfin au cimetière. Où donc était le corps de Mozart?... Aucune croix, aucune inscription... Le gardien du cimetière venait de mourir, et son successeur ne put rien préciser. L'hiver était rude ; les pauvres gens mouraient beaucoup. D'après la date de l'enterrement, Mozart avait dû être inhumé dans la quatrième rangée, à droite de la grande croix du cimetière, perdu dans une foule anonyme, parmi tant d'autres vaincus de la vie, ses frères de misère.

Mais l'âme de Mozart n'est pas morte. Tout chrétien peut croire qu'elle fut assez chrétienne, assez pleine d'amour et de lumière, durant son épreuve terrestre, pour s'unir enfin à la Lumière divine. Et cette âme, pour d'innombrables auditeurs de Mozart, continue de vivre dans sa mu-

sique ; elle se propage et se multiplie dans tous les cœurs de ceux qui l'aiment. Par l'enchantement d'un art merveilleux, elle devient en nous-mêmes une force agissante et purificatrice ; elle nous apporte une des plus persuasives et des plus profondes initiations à l'idéal ; elle nous donne un bienfaisant besoin d'harmonie, de beauté, et le satisfait pleinement ; elle spiritualise nos désirs et nos rêves, elle les pénètre de douceur et de tendresse ; elle nous enseigne l'indulgence ; elle nous fait sentir qu'il y a de la bonté dans l'enjouement et le sourire ; elle est une source d'espérance et de joie ; — et voilà pourquoi, afin d'aider le lecteur à se pénétrer d'une telle âme, nous avons tâché de le conduire vers Mozart.

---

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

	Pages.
I. — MOZART VERS 1782.....	Frontispice.
II. — THÉ A L'ANGLAISE, CHEZ LE PRINCE DE CONTI....	16
III. — SALZBOURG. — LA MAISON NATALE DE MOZART..	32
IV. — SONATES IMPRIMÉES A PARIS QUAND MOZART AVAIT SEPT ANS.....	48
V. — LÉOPOLD MOZART, PÈRE DE WOLFGANG.....	64
VI. — SALZBOURG. — LE PALAIS MIRABELLE.....	80
VII. — MOZART ENFANT.....	96
VIII. — SALZBOURG. — JARDINS DU PALAIS MIRABELLE.	112
IX. — MICHEL HAYDN.....	128
X. — SALZBOURG. — SALLE OÙ JOUA MOZART.....	144
XI. — LA FAMILLE MOZART VERS 1780.....	160
XII. — SONATE POUR PIANO ET VIOLON (1782) .....	176
XIII. — JOSEPH HAYDN.....	192
XIV. — VIENNE. — LE GRABEN .....	208
XV. — CONSTANCE MOZART, NÉE WEBER.....	224
XVI. — MAISONNETTE OÙ FUT COMPOSÉE « LA FLÛTE EN- CHANTÉE ».....	240

---

# TABLE DES CHAPITRES

---

## AU LECTEUR

Objet de ce volume, p. 1. — Notre plan. Faux romanesque des vies romancées : Casanova et *Don Juan*, p. 6. — Le vrai Mozart et l'auditeur moderne. Influence du wagnérisme, p. 8. — Culte de Mozart. Le mystère musical, p. 10.

### I. — PREMIÈRE INITIATION

Deux images populaires du petit prodige, p. 15. — Qu'est-il vraiment? p. 17. — Existence mercenaire. Hantise de la musique, p. 20. — Ni Chérubin, ni Don Juan. Une idylle et une passion. Et puis sa femme, p. 22. — Mozart supérieur à sa légende, p. 26.

### II. — UN SALZBOURGEOIS DÉRACINÉ

#### GERMES NATIFS ET PREMIÈRES INFLUENCES

Comment nous initier à Mozart? Il faut vivre avec sa musique et aussi connaître ce qu'il fut vraiment, p. 23. — Dons natifs et premières influences, p. 31. — Salzbourgeois et déraciné, p. 33. — Sur Salzburg, illusions et vues exactes, p. 35. — Une ville pleine de musique, p. 37. — Enjouement populaire. *Hanswurst*. L'allégresse mozartienne, p. 39. — Une âme malléable, p. 41. — Le milieu social. Mozart complexe : à la fois « ancien régime » et moderne, p. 43.

### III. — LE GÉNIE MUSICAL ET SA FORMATION

(1756-1777)

La formation véritable : travail du génie sur lui-même. Une vie qui progresse sur deux zones parallèles. L'essence de Mozart, p. 48. — Il ignore ce qu'il est. Aucun orgueil, mais l'effort vers

le mieux, p. 54. — Premiers maîtres. Le père. Autres musiciens, p. 56. — Mais Wolfgang voyage dès 1763. Autre chose ! Le style « galant », p. 61.

Londres, oratorios de Hændel, p. 62. — Jean-Christien Bach, p. 63. — Schobert. Voyage à Vienne, p. 64. — Trois séjours en Italie. Le théâtre ; les voix. Le Père Martini. Mozart trop peu italianisé pour les Italiens, p. 66. — Vienne. Gluck. Joseph Haydn, p. 70. — Salzbourg. Michel Haydn, p. 72. — Pour Vienne, un opéra buffa, p. 74.

Salzbourg, trois années de repos forcé. Mûrissement ; la vingtième année. Le Prince-Archevêque. Rapports tendus. Rupture avec Salzbourg, p. 76.

#### IV. — L'AURORE DE LA MATURITÉ

(1777 à fin 1781.)

Départ avec sa mère. Munich et Augsbourg. Mannheim. Une « école symphonique ». Les Cannabich. Idylle avec Mlle Rose. Aloysia Weber. Attirance de Paris, p. 81.

Paris. A vingt-deux ans, on n'est plus un prodige. *Les Petits Riens* ; la *Symphonie parisienne*. Se fixerait-il à Versailles ? p. 86. — Influence de Paris : Mozart, libéré des provincialismes par la lumière française. Mûri par les épreuves. Mort de sa mère, p. 90.

Retour peu pressé. Aloysia retrouvée lui tourne le dos, p. 92. — Salzbourg. Une cousine, « la Bâsle ». Jovialités salzbourgeoises, p. 93. — Vie monotone, mais son génie s'éveille. p. 95. — *Idoménée*. Séjour à Munich. Première représentation. La salle de la Résidence, p. 96. — Encore Salzbourg, p. 99. — Vienne. Rupture avec le Prince-Archevêque, p. 99. — La maison des Weber. Constance. Une marâtre équivoque. Promesse de mariage, p. 100. — Moisson géniale, où vit sa jeunesse, p. 101.

#### V. — LES PREMIÈRES GRANDES ŒUVRES

(1782 à fin 1784.)

Commande d'un *singspiel* viennois, p. 104. — Enthousiasme pour les fugues de Bach et de Hændel, p. 105. — *L'Enlèvement au sérail*. Une « éclosion », p. 107. — Mariage avec Constance Weber. Quelle vie attend Mozart ? Une femme nulle, p. 108. — Œuvres de commande et œuvres « mozartiennes ». Ne pas trop les opposer. Les concertos mondains, p. 110.

Les *six quatuors dédiés à Joseph Haydn*. Œuvre longtemps méditée. Autres quatuors écrits auparavant. Le quatuor à cordes. Ceux d'Haydn, p. 116. — Une grande date dans l'histoire de la

musique. Musique formelle et musique vivante. Fusion d'éléments divers. « Diversité, c'est ma devise », p. 123.

## VI. — LE GÉNIE QUAND IL ENFANTE

OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR DES MANUSCRITS DE MOZART

Pourquoi ce chapitre et les suivants suivront moins un plan biographique, p. 128. — Ce que révèle l'étude des manuscrits. Le travail créateur. Diverses façons de procéder : Beethoven, Chopin, p. 129. — Mozart écrit dans sa mémoire : le premier jet, sur le papier, est déjà une copie. Il la fait sans presque y penser. La fugue pour piano en *ut*. Le *trio des quilles*, p. 132. — Manuscrits inachevés. Préparation de la partition d'orchestre. Les *extrablätter* de *Don Juan*, p. 139. — Exemples de son infaillible facilité, p. 142.

## VII. — LES CHANGEMENTS DU GOÛT

PRÉVENTIONS CONTRE MOZART. — L'ITALIANISME

Les sautes du goût, p. 146. — Récentes influences qui ont préparé le goût actuel. Le wagnérisme militant. Trop de musiques diverses, chez un public-foule, engendrent un goût inconsistant. Bienfaits d'un retour à Mozart, p. 150.

*Préventions*. Comment elles se forment. Les wagnériens, mais non Wagner, contre Mozart, p. 156. — L'abus des formules, ou le gaufrier. Langue trop tonale, p. 162.

*L'italianisme*. Le bon, le douteux et le mauvais. La mélodie italienne. Bach, Beethoven, Chopin et Wagner ont subi l'influence italienne. Le *dulcia sunt*. Éloge de la facilité, quand elle est bonne. La Beauté, p. 164.

## VIII. — LA FANTAISIE POÉTIQUE

« LES NOCES DE FIGARO » (1786)

Le charme au sens premier (*carmen*). Fantaisie ou imagination. Quelques poètes du rêve, p. 175. — L'expression est une création continue. Le prime-saut. Dépouillons le théâtre mozartien d'une solennité apocryphe, p. 179.

*Les Noces de Figaro*. La satire sociale de Beaumarchais changée en comédie de l'amour, p. 182. — La fantaisie poétique dans les finales, les variations et dans presque toutes les œuvres, p. 189.



## IX. — LE VÉRITABLE « DON JUAN »

(1787-1788)

Une œuvre défigurée, p. 191. — Son vrai texte. Le manuscrit authentique et complet, p. 195. — Le livret. Pièce à tiroirs, p. 196. — *Dramma giocoso*, p. 201. — Le sentiment de la mort. Troubles romantiques, p. 203. — Composition de l'œuvre. Succès à Prague, p. 204. — Les *ajoutés* pour Vienne, p. 205. — Ordre des morceaux. Les trombonisateurs, p. 206. — Réalisation scénique. Un finale trop 1830. Altérations trop bien intentionnées. Ce qui compte le plus, c'est la musique même de Mozart, p. 208.

## X. — UNE ÂME DE LUMIÈRE

Difficulté de préciser les suggestions de la musique. Précautions nécessaires, p. 215. — Mozart apporte un *sursum corda*. Plaisir musical, puis *ascensus mentis*. Un initiateur, p. 219. — Les artistes-poètes. L'influence italienne : l'âme antique, et l'âme chrétienne, p. 223. — Quelques aveux de Mozart. L'été de 1788. Épreuves accablantes, mais Mozart respire du côté de la lumière, p. 226.

## XI. — LE SENS PROFOND DE « LA FLÛTE ENCHANTÉE »

(1791)

Préventions contre le livret, p. 229. — L'étrange Schikaneder. Premier projet. Giesecke et autres francs-maçons. Évocations de l'Égypte, p. 230. — Une concurrence. Composition fiévreuse, p. 232. — Une féerie symbolique. Suggestions de la musique. L'initiation à la sagesse et à l'amour, p. 236.

## XII. — LA MORT DE MOZART

(1791)

Les deux derniers mois. Un vaincu de la vie, p. 243. — Le *Requiem*. Légende fantastique, p. 244. — Adieux à la musique. Le concerto pour clarinette, p. 246. — La flamme intérieure s'éteint, p. 247.

La mort, p. 247. — Le convoi des pauvres. La fosse commune. Où est le corps de Mozart? Son âme renaît en nous, p. 248.

musique. Musique formelle et musique vivante. Fusion d'éléments divers. « Diversité, c'est ma devise », p. 123.

VI. — LE GÉNIE QUAND IL ENFANTE  
OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR DES MANUSCRITS DE MOZART

Pourquoi ce chapitre et les suivants suivront moins un plan biographique, p. 128. — Ce que révèle l'étude des manuscrits. Le travail créateur. Diverses façons de procéder : Beethoven, Chopin, p. 129. — Mozart écrit dans sa mémoire : le premier jet, sur le papier, est déjà une copie. Il la fait sans presque y penser. La fugue pour piano en *ut*. Le *trio des quilles*, p. 132. — Manuscrits inachevés. Préparation de la partition d'orchestre. Les *extrablätter* de *Don Juan*, p. 139. — Exemples de son infaillible facilité, p. 142.

VII. — LES CHANGEMENTS DU GOÛT  
PRÉVENTIONS CONTRE MOZART. — L'ITALIANISME

Les sautes du goût, p. 146. — Récentes influences qui ont préparé le goût actuel. Le wagnérisme militant. Trop de musiques diverses, chez un public-foule, engendrent un goût inconsistant. Bienfaits d'un retour à Mozart, p. 150.

*Préventions*. Comment elles se forment. Les wagnériens, mais non Wagner, contre Mozart, p. 156. — L'abus des formules, ou le gaufrier. Langue trop tonale, p. 162.

*L'italianisme*. Le bon, le douteux et le mauvais. La mélodie italienne. Bach, Beethoven, Chopin et Wagner ont subi l'influence italienne. Le *dulcia sunt*. Éloge de la facilité, quand elle est bonne. La Beauté, p. 164.

VIII. — LA FANTASIE POÉTIQUE  
« LES NOCES DE FIGARO » (1786)

Le charme au sens premier (*carmen*). Fantaisie ou imagination. Quelques poètes du rêve, p. 175. — L'expression est une création continue. Le prime-saut. Dépouillons le théâtre mozartien d'une solennité apocryphe, p. 179.

*Les Noces de Figaro*. La satire sociale de Beaumarchais changée en comédie de l'amour, p. 182. — La fantaisie poétique dans les finales, les variations et dans presque toutes les œuvres, p. 189.

IX. — LE VÉRITABLE « DON JUAN »  
(1787-1788)

Une œuvre défigurée, p. 191. — Son vrai texte. Le manuscrit authentique et complet, p. 195. — Le livret. Pièce à tiroirs, p. 196. — *Dramma giocoso*, p. 201. — Le sentiment de la mort. Troubles romantiques, p. 203. — Composition de l'œuvre. Succès à Prague, p. 204. — Les *ajoutés* pour Vienne, p. 205. — Ordre des morceaux. Les trombonisateurs, p. 206. — Réalisation scénique. Un finale trop 1830. Altérations trop bien intentionnées. Ce qui compte le plus, c'est la musique même de Mozart, p. 208.

X. — UNE ÂME DE LUMIÈRE

Difficulté de préciser les suggestions de la musique. Précautions nécessaires, p. 215. — Mozart apporte un *sursum corda*. Plaisir musical, puis *ascensus mentis*. Un initiateur, p. 219. — Les artistes-poètes. L'influence italienne : l'âme antique, et l'âme chrétienne, p. 223. — Quelques aveux de Mozart. L'été de 1788. Épreuves accablantes, mais Mozart n'y succombe pas, p. 226.

XI. — LE SENS PROFOND DE « DON JUAN »  
(1791)

Préventions contre le livret, p. 226. — Premier projet. Giesecke et autres. Le concert pour clarinette de l'Égypte, p. 230. — Une concurrence, p. 232. — Une féerie symbolique. L'initiation à la sagesse et à l'amour, p. 233.

XII. — LA MORT DE MOZART  
(1791)

Les deux derniers mois. Un vain projet. *Requiem*. Légende fantastique, p. 240. — Le concerto pour clarinette, p. 240. — La mort, p. 247. — Le convoi des funérailles, p. 247. — Où est le corps de Mozart? Son âme, p. 247.

La mort, p. 247. — Le convoi des funérailles, p. 247. — Où est le corps de Mozart? Son âme, p. 247.



ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
5 FÉVRIER 1935 SUR LES  
PRESSES DE PLON A MEAUX  
POUR LA TYPOGRAPHIE ET SUR  
LES PRESSES D'AULARD ET C<sup>ie</sup>  
A PARIS POUR L'HÉLIO-GRA-  
VURE



80, -

Biblioteka Główna UMK



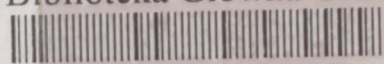
300048020825



Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1187009

Biblioteka Główna UMK



300048020825