

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Roberto BARBONE

Wolfgang Amadeus Mozart

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1978, tome 74, p. 328-335

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Ce que je vous propose n'est pas tant de lire une biographie succincte de l'éminent musicien que fut Mozart, mais plutôt de diriger l'attention sur certains faits qui ont révélé la pensée de Mozart, et qui concernent sa formation technique et musicale.

Jean-Victor Hocquard dit de Mozart : « Le paradoxe est que, chez lui, le naturel s'épanouit non pas en dépit des formes culturelles de la musique, mais **par elles et en elles**, et ceci malgré la stupéfiante diversité des langages employés. Tout ce qui était, à cette époque, accessible dans l'ordre de la technique musicale, Mozart l'a capté, et adopté. En fait, il n'a créé aucun langage. Mais quand il imite, loin de faire des " à la manière de ", il recrée les formes structurales de l'intérieur, il en retrouve l'initiative originelle... il les emploie à l'état naissant... »¹

Cette soumission aux différentes contraintes des langages employés (respect de la forme, du caractère de chaque style...), loin d'assécher la source d'inspiration, a permis de matérialiser tout ce que le génie de Mozart concevait naturellement, je dirais même instinctivement.

Le pianiste Alexis Weissenberg écrit : « Lorsqu'on est doué pour quelque chose, on l'est tout de suite, de naissance. Ensuite il y a la matérialisation, la réalisation de ce don qui, elle, dépend de toute sorte de hasards, du fait qu'il y a ou non un piano dans la maison, que les parents

¹ Jean-Victor Hocquard, *Mozart*, 1977 (Seuil, Collection Microcosme), 5-6.

sont eux-mêmes plus ou moins attirés par la musique, (...) et puis il y a surtout une sorte de prédestination, je crois, dans le cas d'un instrument, qui vient de ses moyens morphologiques et de **l'intuition** qu'on en a. »² Dans le cas de Mozart, j'étendrais cette prédestination jusqu'à la composition.

Mais cette « matérialisation » ne se fait pas du jour au lendemain, même dans le cas d'un grand génie. Il y a l'aisance naturelle dans la composition, dans l'écriture musicale ; mais si Mozart écrivait d'un jet : « il organisait tout dans sa tête, et quand l'œuvre était ainsi parachevée, il se la dictait à lui-même, la plume à la main, sans ratures ni repentirs »³ (je comprends comment il put écrire l'ouverture de *Don Giovanni* le jour avant sa première représentation !). Mais là-dedans se cache un long travail technique, patient, destiné à révéler toute la plénitude d'une pensée.

Mozart ne s'est d'ailleurs jamais vanté de pouvoir écrire n'importe quelle belle musique, de recevoir divinement la juste inspiration, mais de savoir écrire dans tous les genres qu'il avait étudiés ; et en toute innovation, que d'autres auraient d'emblée qualifiée de géniale, il ne voyait que le résultat logique d'une pensée exercée qui a travaillé. Ce n'est pas le génie que son travail domine, c'est la matière : « génie étrange et de proportions fantastiques, il tient son œuvre dans la dépendance de son bizarre personnage ; il est anti-goethéen en ce sens qu'il s'ignore lui-même et doit demeurer dans la sainte ignorance. Sa conscience est d'être simplement tout chant, tout musique ; de pouvoir... composer dans tous les styles ».⁴

Loin de **pouvoir** expliquer en quoi précisément consiste le génie musical de Mozart, je me limiterai à montrer quelles furent les influences les plus marquantes des maîtres de Mozart, dans les œuvres duquel les traces sont particulièrement visibles.

² Alexis Weissenberg, dans une interview publiée par l'hebdomadaire *Le Point*, n° 250 (du 4 juillet 1977), 84.

³ Hocquard, *op. cit.*, 13.

⁴ Pierre Jean-Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, 17.

Un technicien non inutile

Le père de Wolfgang, Léopold Mozart, était musicien ; technicien cultivé au tempérament d'éducateur, pédagogue éprouvé, il devait convenir à ce dont le jeune enfant avait besoin : apprendre à maîtriser ce qui lui permettrait de se révéler. Léopold poussa donc les études de clavecin, d'orgue et de violon du jeune Mozart ; en même temps, il formait aussi la sœur de Wolfgang, Marie-Anne, de quatre ans plus âgée, au chant et au clavecin.

Malheureusement (disent la plupart), si Léopold était un brave professeur, il manquait totalement d'inspiration dans la composition, et l'enseignement « scolastique », basé sur les principes de l'art baroque qu'il octroya à son fils, dut certainement avoir une action retardatrice dans l'éveil de l'enfant aux changements du goût musical (et non seulement du goût musical, mais encore de la pensée en général de l'époque — songeons au Prémantisme, ou au *Sturm und Drang*...). Remarquons tout de même que le père favorisa le développement des qualités exceptionnelles du jeune Wolfgang, qui à quatre ans déjà était capable d'improviser avec un certain « instinct » de l'équilibre et de la mélodie, ou même de composer une ébauche de concerto ! Le reproche adressé au père est d'avoir éveillé un peu tard l'attention de son fils aux bouleversantes nouveautés.

L'influence sèchement pédagogique de Léopold ne dut certainement pas être d'aussi grande importance sur le développement inventif de Wolfgang, puisque déjà à huit ans, l'enfant écrivait sa première symphonie, et qu'entre-temps il avait donné de nombreux concerts, en tournée à travers l'Europe, où ses capacités d'improvisation sur un thème proposé, à l'orgue ou au clavecin, suscitaient à la fois la stupeur et l'émotion, à cause précisément d'une prodigieuse capacité d'invention.

Vers l'expression

C'est au cours de ces tournées de concerts, où Léopold aimait à « produire ses enfants savants », que Wolfgang va faire la connaissance de maîtres qui lui montreront les vastes possibilités d'expression qu'offraient les nouveautés d'ordre technique.

Ces nouveautés, ce sont surtout l'apparition du « pianoforte », instrument plus expressif que le clavecin ; la composition orchestrale, qui se détache de la rigidité formelle de la musique baroque pour s'adonner à une plus grande liberté d'expression ; dans l'écriture, on passe de la savante construction fuguée à la délicate et capricieuse forme thématique, plus disposée à traduire le sentiment d'un autre genre d'inspiration.

Première grande rencontre, avec Johann Schobert (1740-1767), en 1764, qui révélera à l'enfant que la musique est plus qu'une science, étant particulièrement doué pour exprimer tout sentiment poétique. « Les affinités entre les deux musiciens sont en effet très grandes, et portent essentiellement sur deux points : l'amplitude grave des thèmes chantants et la propension à laisser éclater brusquement le pathétique ou la joie. Schobert s'emporte au milieu d'un morceau : une idée qui paraissait d'abord toute simple s'intensifie soudain avec des modulations imprévues, qui transmutent la grâce en tendresse et la tendresse en douleur. »⁵

Un petit exemple : le premier mouvement de la Sonate pour piano en fa majeur, K. 332, écrite beaucoup plus tard, en 1778 : dans l'exposition, le premier thème est serein, joyeux ; le passage de transition, en ré mineur, est subitement ardent, presque pathétique ; le deuxième thème, en do majeur, est à son tour joyeux, galant, capricieux.

La deuxième grande rencontre, c'est celle avec Jean-Christien Bach (1735-1782), qui « comme Schobert, éveille en lui un trait foncier de son génie : une puissance d'envol empreinte d'une grâce féminine, le sens du fil mélodique à la fois suave et lisse ».⁶

Si Jean-Christien Bach, séjournant à Londres, a pu montrer à Mozart le côté poétique, spontané de la musique, c'est qu'il avait étudié lui-même en Italie, à Milan, et que sa pensée était tout imprégnée du lyrisme, de la vivacité instinctive, de la tendance au chant passionné de la chaleureuse Italie (en opposition à l'esprit plus sévère et plus cérébral du Nord), où parfois ce lyrisme semblait dans une virtuosité plus brillante que spontanée.

⁵ Hocquard, *op. cit.*, 22 et 24.

⁶ *Id.*, 25.

C'est au cours de trois voyages qu'il accomplira entre 1769 et 1773 que Wolfgang aura l'occasion d'étudier de près deux types de sensibilité : l'italienne, toujours *allegro*, douée d'un prodigieux enthousiasme, parfois superficielle, visant le brio, et la sensibilité autrichienne, plus retenue, plus contemplative, plus sérieuse, un peu naïve, cette dernière étant représentée surtout par Joseph Haydn.

Jusqu'à ce moment donc, Mozart est un virtuose et un compositeur précoce, et son esprit est tourné surtout vers le caractère « poétique » de la musique.

L'art « renaissant »

La maîtrise du langage musical, de la mélodie, va se perfectionner avec l'enseignement reçu d'un savant contrapuntiste, le Père Martini, moine franciscain, très cultivé et maître incontesté dans l'art de la Renaissance ; ceci à Bologne, en 1770. Par l'étude des textes des anciens maîtres, Mozart étend la charge poétique d'une seule mélodie aux ensembles vocaux : plusieurs voix se superposent, chacune exprimant le caractère et les réactions passionnelles des personnages. Ainsi dans l'Introduction de *Don Juan*, acte premier, après que le Commandeur eût été mortellement blessé, « sa voix ouvre la lamentation : *Ah soccorso !* Leporello intervient ; Don Juan, survenant au faîte, exprime. Le dessin de cette dernière voix nous paraît déjà connu, comme si nous venions d'entendre ailleurs et sous un autre aspect sa mélodique effusion. Admirons ici une association savante (...) : le dessin mélodique que chante Don Juan, c'est — *lento*, et en mineur — le thème d'Anna *Come furia disperata* ». ⁷

Equilibre et passion

Si la découverte de l'Italie, entre autres, a permis à Mozart d'extérioriser ses forces expressives, cela lui permit aussi de les intensifier, et voilà qu'apparaît un autre trait fondamental de Mozart : à côté de l'enfant joyeux, espiègle, rêveur déjà, s'éveille l'homme, que le souci de la mort

⁷ Emile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, 1973 (Fayard, Collection Livre de poche, n° 4805), 160.

préoccupe déjà ; ceci se remarque dans un certain assombrissement de la mélodie, le surgissement d'un pessimisme que seule la création artistique saura lénifier, et un sens de la pudeur et de l'équilibre.

« La douleur, qui se déchaîne dans les symphonies, dans les sonates et dans les quatuors de Beethoven, ne fait jamais une apparition bien claire dans la musique de Mozart (...) ainsi tout son grand art est poli, net, comme un ciel lumineux, sans nuages. » Par exemple, l'ouverture de *Don Giovanni* commence dans le ton mineur, et il semblerait que ce soit le début d'une véritable tragédie ; « mais à peine sommes-nous impressionnés et pénétrés que déjà l'esprit se retourne : en un instant, c'est une irruption brillante et limpide, un ouragan léger de désir, la vie lancée à la poursuite. La chaîne continue du sentiment avec ses bonds, l'objet continu et joyeux de la chair, l'allégresse, la jeunesse et le défi : ces choses humaines brillent si fort que le péché, tout à l'heure immédiat et écrasant, devient douteux et irréel ». ⁸

« ... Et le génie de Beethoven a certainement été de savoir s'isoler suffisamment de ces souffrances pour écrire une œuvre positive, dit Alexis Weissenberg. Aucune œuvre n'est écrite autrement que positivement. Même si son message veut, en fin de compte, exprimer un immense drame. Le génie, c'est de s'abstraire suffisamment de ces choses (difficultés de vie, souffrance physique...) et de voir assez objectivement le climat pour le décrire. » ⁹

Je crois que l'on peut appliquer ce jugement à Mozart aussi (souvenons-nous de ses difficultés matérielles, combien nombreuses !). Remarquons que ce sentiment profond de pudeur, de retenue, de réserve, c'est surtout lors de son voyage à Paris (1777-1779) qu'il le développe : « Mozart a retiré de son contact avec Paris quelque chose de capital pour son évolution ultérieure, et qui est plus important que l'acquisition des langages particuliers : c'est le besoin d'expression nette, l'amour de la concision, ... c'est la pudeur et la discrétion. Et c'est surtout une lucidité critique envers soi-même, qui va l'empêcher pour jamais de s'abandonner à l'emphase ou à la sentimentalité, et de se laisser emporter par ce qu'il appelle lui-même le " goût long des Allemands ". » ¹⁰

⁸ Jean-Jouve, *op. cit.*, 32.

⁹ Weissenberg, *op. cit.*, 90.

¹⁰ Hocquard, *op. cit.*, 56-57.

Et comme le dit Mozart lui-même : « Les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et la musique, même dans les situations les plus horribles, ne doit jamais affecter l'oreille, mais la charmer, et par conséquent rester toujours de la musique. »¹¹

Les grandes nouveautés

Durant ce voyage à Paris, Mozart fut mis en contact avec les idées nouvelles, issues de l'école de Mannheim. Un petit mot à ce sujet. Ces nouveautés concernent l'orchestre et la symphonie : on voulait doter l'orchestre d'une palette sonore plus complète en donnant plus de relief à des instruments comme les cuivres et les bois ; les instruments étaient encore utilisés en fonction de leur tessiture et non de leur timbre particulier, qui confère à l'instrument toute sa personnalité : « On ne voyait aucun inconvénient à confier indifféremment à une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, un violon... une *aria*, une sonate, ou un concerto. »¹² Mannheim luttait contre cet état de fait.

Cet enrichissement de la couleur sonore sera encore favorisé par un élargissement de la construction symphonique, et entre autres, par l'introduction d'un quatrième mouvement. Ces innovations eurent des échos aussi sur la musique de chambre, et Haydn, pour citer un grand nom, fut un des premiers compositeurs à bénéficier de ces riches transformations. Mozart, qui joua souvent en quatuor avec Haydn, dut par la suite reconnaître : « Il est le premier qui m'ait enseigné comment écrire un quatuor. »¹³ « Ce sentiment de la couleur ne lui (à Mozart) permit pas seulement d'enrichir d'effets nouveaux sa musique de chambre ou son écriture symphonique : il lui ouvrit, dans le domaine de l'expression lyrique, des perspectives inattendues. Dans *Les Noces de Figaro*, et à plus forte raison dans *Don Juan* et surtout dans *La Flûte enchantée*, l'orchestre collabore audacieusement à l'action en faisant intervenir la puissance pathétique du timbre de tel ou tel instrument. C'est là une

¹¹ *Id.*, 173.

¹² Vuillemoz, *op. cit.*, 161.

¹³ René Dumesnil, *L'opéra et l'opéra comique*, 1971 (PUF, Collection Que sais-je ?), 64.

hardiesse dont on n'a pas suffisamment souligné l'importance historique... »¹⁴

Un des grands maîtres de Mozart fut, en 1782, Jean-Sébastien Bach. Dans son enfance, Mozart fut formé en partie « à l'ancienne école », par son père, adepte de l'école de la musique baroque ; mais bien vite, l'esprit de Mozart se tourna vers le lyrisme, comme nous l'avons vu, avec Schobert et Jean-Christophe Bach. Ce n'est donc qu'à l'âge de vingt-six ans que Mozart étudie sérieusement le « grand » Bach ; la raison en est que peu de temps après sa mort, Bach, oui, le sublime Bach, était oublié ! Ce n'est que par hasard que Mozart tomba sur des manuscrits de fugues : « Je suis en train de me faire une collection de fugues de Bach, aussi bien de Sébastien que d'Emmanuel et de Friedmann. »¹⁵

« Pour Mozart, c'est une véritable révélation. Cette écriture, où l'inspiration est égale à la science, est totalement différente non seulement, cela va sans dire, de la musique " galante " qu'il a pratiquée, mais encore de tout ce qu'il a pu concevoir jusqu'alors en fait de musique " savante ". Le contrepoint que lui avait enseigné le Padre Martini allait dans le sens de ses recherches de vocalité concrète. Celui de Jean-Sébastien lui ouvre des horizons insoupçonnés. »¹⁶ Mozart peina beaucoup sur les œuvres du grand *Cantor* ; il se trouvait en face d'un maître, dont le style était si différent du sien et dont les capacités pédagogiques, musicales et expressives dépassaient de loin les exemples que Mozart avait connus jusqu'alors. Mais quelle réussite, par exemple, que la *Messe en do mineur*, K. 427 !

« La maîtrise de Mozart est faite de grâce, d'aisance et d'élégance naturelles. »¹⁷ Tout apprêt n'existe plus à l'écoute d'une de ses œuvres. La volonté créatrice, soutenue par une prodigieuse facilité, n'est jamais altérée, et garde un équilibre de forme et de caractère inégalé, quelle que soit l'influence manifeste ou cachée que Mozart ait perçue.

Roberto Barbone

¹⁴ Vuillermoz, *op. cit.*, 162.

¹⁵ Hocquard, *op. cit.*, 75.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Hocquard, *op. cit.*, 175.