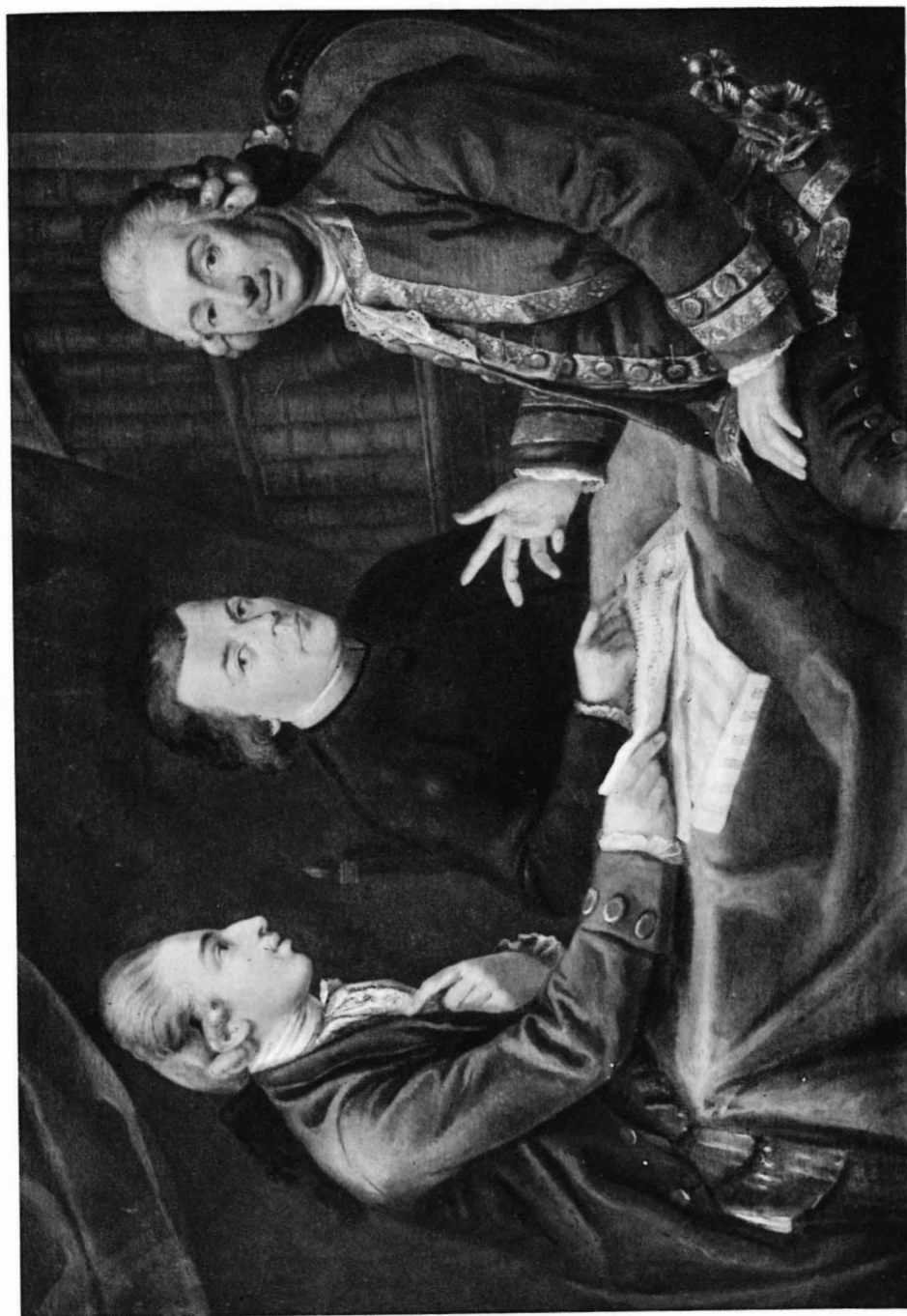




La lignée des Cygnes

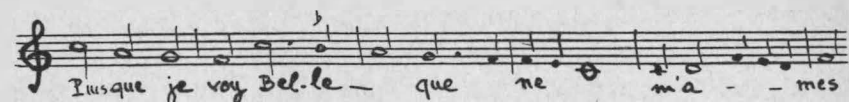
Il n'est peut-être pas hors de propos, lorsqu'on songe à Mozart, de le ranger dans ce que j'appellerai la lignée des Cygnes. Depuis le xv^e siècle jusqu'à nos jours, on rencontre une série peu nombreuse de musiciens dont l'œuvre, ou tout au moins une partie importante de celle-ci, se distingue par une dominante de calme, de blancheur, de suavité, qui évoque irrésistiblement la silhouette tranquille et la nage silencieuse de l'oiseau cher à Leda.

A ma connaissance, Marenzio et Rossini sont les seuls auxquels leur temps ait expressément décerné un brevet de « cygnitude ». Quelle erreur pour le joyeux auteur du *Barbier de Séville*, qui conserve, jusque dans ses effusions les plus tendres, comme le *Di tanti palpiti* de *Tancredi*, un dynamisme interne tout ce qu'il y a de plus étranger au statisme des cygnes ! S'il est un cygne authentique, au siècle de celui de Pesaro, c'est bien plutôt le musicien-poète de la *Somnambule*, Bellini, qui, n'eût-il, de sa vie, composé que l'adorable cantilène *Casta diva*, mériterait de passer pour l'éternité au rang des plus purs contemplatifs.



RÉCEPTION DE MOZART A L'ACADEMIA FILARMONICA,
BOLOGNE, 9 OCTOBRE 1770.
(Musée du Théâtre Drottningholm.)

comme sur une surface liquide transparente, se retrouve dans les chansons de Lantins, plus spécialement dans le rondeau *Puisque je voy belle*, dont le début :



fait irrésistiblement penser à certains adagios de Mozart (1).

Et nous voici de retour à notre point de départ. Ce grand saut dans le temps ne saurait toutefois s'accomplir sans que nous saluions au passage deux cygnes anglais, William Byrd et Henry Purcell, et un Italien, le « divin » Pergolèse, celui-ci plus spécialement pour son *Stabat mater*, paragon, même en sa douleur, de grâce souple et de chaste élégance.

Mozart enfin ! S'il n'était que cygne, il ne serait certes pas l'immense génie qui a conçu *Don Juan* et *la Flûte enchantée*. Il y a, en effet, bien autre chose en lui, ne fût-ce que cette faculté miraculeuse d'objectiver, qui donne à ses créations dramatiques une vie si intense, en dépit de la convention de la forme. Mais il a, par instants, des repliements sur soi qui, s'exprimant surtout dans les mouvements lents de ses œuvres de musique pure, traduisent avec la plus émouvante plénitude de sérénité, les moments de repos de son âme tourmentée. Le cygne apparaît là, dans toute sa majesté calme, aussi éloigné du rêve exalté de Beethoven que de la songerie charmante, mais rarement profonde de Haydn.

CH. VAN DEN BORREN.

(1) Cf. notamment *Concerto en si bémol majeur* (Kochel, n° 450).



Mozart musicien sacré

Sujet délicat et brûlant. J'éprouve un certain embarras à le reprendre. J'ai déjà exprimé là-dessus toute ma pensée avec un luxe de détails, d'arguments, de citations, que je ne saurais me permettre ici (1). Il faut pourtant revenir à la charge, car les contradicteurs sur ce point ne m'ont pas manqué.

Mozart, musicien religieux? — D'aucuns en doutent.

Mozart, esprit religieux? — Beaucoup le nient — et passionnément.

Le déni dont souffre Mozart, sous ce double rapport, depuis un peu plus d'un siècle, n'a rien perdu, semble-t-il, de son âpreté. On la trouve même dans la bouche de certains mozartiens de marque dont on pouvait attendre une plus large compréhension.

Il y a un Mozart frivole. Il y a un Mozart mondain. Il y a peut-être un Mozart païen. Et encore une vingtaine d'autres. Mais parties d'un tout, d'un Mozart total qui les accorde et qui les domine de haut. Concéder qu'il est « la musique même » avec tous les pouvoirs divers — excepté un — que comporte l'exercice souverain de cet art, c'est le diminuer à mon sens et

(1) *Promenades avec Mozart* (Desclée de Brouwer.)

méconnaître son génie, dans ce qu'il a de plus profond, de plus subtil et de plus pur. C'est, en un mot, ignorer son secret. On ne laïcise pas un Ange.

Sans entreprendre un nouveau plaidoyer en faveur de la religion de Mozart, il est permis de rappeler les innombrables témoignages d'une foi peut-être enfantine, mais affirmée obstinément, que tout lecteur impartial peut retrouver dans sa correspondance. Vingt ans durant, le thème de « l'abandon de Dieu » y reparait comme un refrain. On conviendra que je n'ai point caché comment la foi catholique héritée, apprise, pratiquée, fit place sur le tard — plus exactement s'allia — à ce déisme humanitaire que prêchait alors une Maçonnerie à laquelle on n'ignore pas que des prêtres, voire des évêques, ne craignaient pas de s'affilier ; or, on y enseignait, il n'est pas inutile de le redire, et l'immortalité de l'âme et l'existence d'un Dieu rémunérateur, juste et bon. Faut-il citer encore, à l'appui de notre propos, la lettre admirable et bouleversante du 4 avril 1787, dans laquelle Mozart, à l'âge de 31 ans, (et il meurt à 36) salue la mort comme une « véritable et parfaite amie de l'homme », et Dieu comme « la clef de notre vraie félicité » ? Et c'est, une fois de plus, vers la Providence divine que se tourne Mozart presque moribond, dans le mot déchirant de septembre 1791 qu'il adresse à Da Ponte, le librettiste incrédule des *Noces*.

Voilà des textes. Voilà des faits. Qu'y oppose-t-on ? Des « on-dit ». Aux yeux du monde — de ses jaloux, de ses confrères, « des libertins », des « partisans » — il paraît que Mozart « passait pour athée ». Comme il « passait pour débauché ». Aucune preuve de tout cela. J'aime mieux l'en croire lui-même. Anticlérical, soit ; comme son père Léopold, qui était homme de foi et de pratique. Qu'il n'ait pas réclamé les derniers sacrements ne veut pas dire qu'il les ait refusés ; c'est trop abuser des prémices. Mais peu importe encore. Quand bien même il eût renié à son lit de mort toutes ses croyances, la religion catholique de sa jeunesse, la religion maçonnique de son âge mûr, il reste qu'il les a portées, avouées, proclamées, les premières jusqu'à trente ans et que ses œuvres même profanes, plongent, ne fussent que par la cime, dans un ciel.

Lorsqu'on s'efforce d'isoler la goutte infinitésimale de parfum, l'atome impondérable de radium qui font que Mozart est Mozart et ne peut être confondu avec aucun autre, l'essence irréductible et mystérieuse de son art, on trouve le surnaturel. *L'esprit* au sens divin. Ce qui ne passe pas. Ce qui ne pèse pas. Ce par quoi l'homme s'apparente à l'Ange. Ce par quoi l'homme touche à Dieu.

On aurait tort de croire que l'usage complet, parfait, du plus spirituel

et du plus surnaturel des arts, lui ait seul conféré ce don. Antérieur à son métier, antérieur à sa maîtrise, il était en lui dès le premier jour. Il tenait à la qualité de son âme. La musique lui a fourni le moyen le plus adéquat et le plus pur de nous en faire part, mais il transcendait la musique même. Et non comme celui de Beethoven, par la puissance de l'humain, mais par un rayonnement tout angélique. D'où vient qu'avec les mêmes notes, exactement les mêmes, Mozart en dira cent fois plus que le précurseur, quelquefois admirable, auquel il les a empruntées ? Puérile, transparente, illuminée, son âme est presque toujours là, mêlée au son. Et qui donc a formé son âme ?

Je rencontre ici l'argument suprême, sous la plume de catholiques très fervents, qui s'arment de leur foi pour refuser le sens chrétien au musicien de l'*Ave Verum*, du *Sancta Maria* et de la *Messe inachevée*. Il était « sans inquiétude ». Je ferai plus qu'en convenir. Je m'approprierais l'argument ; il plaidera ma propre cause. Pas l'ombre d'une crainte, d'un problème, d'un doute dans cette âme d'or et de cristal. L'enfant, les yeux ouverts, devant la Lumière Infinie — *et il la voit*. Sa foi est une vue, son espoir une certitude et son amour une possession. Sans être un saint, Mozart a le privilège des saints ; il entre en Dieu — par la Musique. Sous l'influence exécrationnelle du Jansénisme, on a trop de tendance à confondre chez nous, la religion et l'inquiétude religieuse. C'est un signe des temps : en butte aux contradictions du siècle, le croyant d'aujourd'hui marche à tâtons, même en plein jour. Il a choisi la voie qui ne saurait tromper, il a mis sa main dans la main de Dieu, et cependant, il débat encore ; il hésite... Il trouve dans la certitude elle-même mille occasions de tourments. Il est, au mieux, pascalien. Le chrétien timoré, le chrétien intellectuel, le chrétien de l'épreuve, n'est pas le seul imaginable. Au temps de la chrétienté il y avait le chrétien de la confiance, de l'abandon, de la joie, de l'amour. Il en existe encore grâce à Dieu ! Notre siècle et le précédent, pourris d'intellectualisme, ont vu naître des saints enfants, la petite Nelly, la petite Anne de Guigné, après Thérèse de Lisieux et Bernadette. Le chrétien Mozart est de leur espèce, avec bien des vertus en moins, mais la même orientation. C'est son absence d'inquiétude qui, justement, le qualifie pour chanter l'hymne de louange où la terre n'a plus de part. La louange du spirituel traverse, à son insu souvent, le plus grand nombre de ses œuvres, un menuet, un rondo, un air d'opéra, le *quatuor en ré mineur*, le *quintette en sol mineur* pour ne citer que ces deux éminents exemples. Nous fera-t-on croire qu'elle s'absente dès qu'il aborde un art spécifiquement religieux ?

Mozart a composé de trois à vingt-sept ans quantité de motets, de sonates d'église, de litanies, de vêpres, et pas moins de dix-huit messes, le *Requiem* comptant pour la dix-neuvième à trente-cinq. Voilà un bagage important et qui vaut qu'on le considère. « Tout cela, nous dit-on, n'est pas bien pieux ». C'est à voir. « Tout cela, nous dit-on encore, ressemble étrangement à ses œuvres profanes tant par la forme que par le contenu. » J'en suis d'accord. Mais la raison en est bien simple : Mozart parle la langue de son temps. Or, de son temps, la langue religieuse ne se distinguait guère de la langue profane, et les compositeurs utilisaient la même au concert, à l'église et à l'opéra. Mozart fera comme eux, il n'est pas révolutionnaire ; quand il l'est, c'est sans le savoir. Il a moins de raison qu'aucun de ses contemporains de changer de langage puisque son langage ordinaire est essentiellement, inévitablement, imprégné de spirituel. Derrière les formes, et même les « poncifs » qui s'imposent sans cesse à lui ou qu'il adopte de bonne grâce, qu'ils lui viennent des vieux cantors de la cathédrale de Salzbourg, de l'école napolitaine fleurie, brillante, théâtrale, ou des leçons savantes et sévères du P. Martini, de Bologne, son maître aimé, il s'agira de discerner la vibration authentique, sincère de sa louange et de son oraison. Il faudra aussi tenir compte des circonstances particulières auxquelles il est bien tenu d'obéir. On sait qu'il n'a jamais craint la commande : il la recherche, il l'aime ; presque tous ses chefs-d'œuvre en ont jailli. Mais il n'est pas toujours en disposition d'y répondre avec tout son feu et tous ses moyens : cet Ange est homme cependant. Suivons-le pas à pas, sans cacher ses déficiences, dans sa carrière religieuse qui commence à moins d'onze ans.

C'est, à la fin de son premier voyage, comme il quitte Paris, déjà un peu italien, mais formé d'autre part à la précision française qui a souci du sens des mots, un *Kyrie* gauche et modeste, daté du 12 juin 1766 d'où cependant émane un certain charme tendre et bien à lui (K. 33 W 41). Six mois après, pour la fête de Saint Benoît, il tresse un *Offertoire* à quatre voix et instruments qui semble plus français encore, avec récitatifs à la Grétry (K. 34 W. 44). Deux ans après, un *Veni Sancte Spiritus* qui marque un changement notable, plus d'application, plus de recueillement : Vienne a passé par là (K. 47 W. 66) et aussitôt, la première *Messe brève* (en sol majeur) qui n'est plus seulement un devoir d'élève mais à travers laquelle la prière fait son chemin : le *Kyrie* pleure, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* s'agenouillent et l'*Agnus Dei* s'élève très haut. Nous sommes en dé-

cembre 1768. Bientôt treize ans : le pas décisif est franchi (K. 49 W. 76).

Il faudrait qu'on pût les entendre, ces Messes brèves de la treizième année partagées entre plusieurs styles. Autour du jeune musicien, on transporte à l'église la forme Sonate, en attendant d'y acclimater la forme Opéra. On ne tient guère compte de la signification ni même de la prosodie du texte imposé par la liturgie ; le développement musical commande. Or, Mozart, trouve le moyen, en lui obéissant, de le plier à l'esprit du mystère. J'ai entendu naguère dans la nouvelle église Saint Nicaise de Reims qui doit tant à un bienfaiteur que tous les artistes regrettent, la *Messe brève en ré mineur* (K. 65 W. 70), sous la direction de Félix Raugel. Le chant suit pas à pas les mots. Il a peur de trahir, de vulgariser son objet, de le paganiser peut-être... » La chose est plus sensible que partout dans le *Credo*. Au moment de l'Incarnation et de la Crucifixion, Mozart ne peut se retenir de commenter en sous-main les paroles ; il fait courir sous la mélodie principale, un dessin continu et obstiné des violons, d'une douceur, d'une naïveté qui émeuvent et qui transportent. Juste ce qu'il faut, pas une note vaine, un abrégé de dogme — et il semble que tout est dit. Cela est signé d'un enfant. Même submergé par son art et par une virtuosité dont il s'appropriera les moyens profanes, il gardera toujours ce don d'enfance qui est l'effet d'une adhésion sans remords. Qu'on ose soutenir, après ce seul exemple, cellule originelle des grandes messes qui suivront, que Mozart, musicien sacré, s'acquitte élégamment d'une corvée et ne dit pas ce qu'il veut dire, et ne pense pas ce qu'il dit.

Quatorze ans. Florence, Rome, Naples. Mozart échappe à l'archaïsme un peu sévère de Vienne et de Salzbourg. La symphonie italienne fait prime avec son brio parfois vide. Mais à Bologne, rencontre du P. Martini et, grâce à lui des vieux maîtres do contrepont. Le contrepont n'est pas une science morte ; il faut qu'il chante et qu'il exprime. Dès le *Miserere*, Mozart a compris la leçon ((K. 85, W. 95). La *messe brève en ut*, pour quatre voix et orgue (K. 118, W. 96) est à la fois savante et recueillie, grave et passionnée, d'un homme, non d'un petit garçon. Mais l'opéra menace, c'est l'époque de *Mithridate*. L'oratorio la *Betulia délivrée* (mars, avril 1771) profitera de son style héroïque et un peu tendu. Dans l'exquis petit *Kyrie* de Salzbourg (K. 115, W. 107), dans les *litanies de Lorette*, en si bémol, (K. 109, W. 108) où dominant les voix, l'enchantement religieux du P. Martini n'est pas rompu. Mais comme la mode est impérieuse, le *Regina coeli* en ut, déborde de musique pure, c'est une symphonie ornée de voix. Le délicieux *Offertoire de la Fête de Saint-Jean-Baptiste*, très jeune, de nouveau

puéril, que la Société d'Etudes Mozartiennes nous a permis récemment de goûter, conciliera le sentiment et l'allégresse mélodiques ; on voit Saint-Jean-Baptiste enfant, avec sa peau de mouton sur l'épaule, à côté du Petit Jésus.

Il faudrait en passant parler des Sonates d'église que l'on jouait entre le *Gloria* et le *Credo* ; Mozart y a prodigué ses inventions les plus neuves et les plus diverses. Le genre, un peu en marge, exprime moins la prière que le loisir ; ce sera un temps de repos dans l'office (avril-juillet 1771). Mais tout à coup, un *De Profundis*, déchirant, d'une simplicité de circonstance, presque constamment homophone, collant de toutes ses notes aux mots, nous découvre des profondeurs insoupçonnées ; il nous fait pressentir le *Requiem* des derniers jours (K. 93, W. 118) et Mozart à quinze ans.

Second voyage d'Italie : débauche de musique profane. Mais que ce jeune homme est déconcertant ! A son retour, le pathétique et la grandeur de la première *Messe en ut mineur* nous arrêtent. Italienne sans doute, vocale, dramatique, coupée de longs préludes orchestraux, mais d'une large éloquence religieuse et encore marquée de l'influence bienfaisante des plus vieux maîtres italiens (K. 139, W. 128). Les premières *Litanies du Saint Sacrement*, en si bémol, qui suivent de très près la Messe, préfigurent les secondes (celles de 1776) avec un caractère plus recueilli ; mais si beau que soit le *Viaticum*, il n'atteint pas à l'émotion de celui que la Société Mozartienne vient précisément de nous faire entendre et sur lequel il faudra insister.

Le troisième voyage au delà des Alpes (1772-1773) éveille et délivre la passion au cœur de l'adolescent de génie. La musique religieuse est supplantée par la Symphonie, le Quatuor et l'opéra. C'est pour le créateur de *Lucio Scilla*, le castrat Rauzzini, que Mozart traite en vocalises, l'*Exultate jubilate*, (en fa) que, de nos jours, Mme Elisabeth Schumann a rendu célèbre. Dénier à ce morceau tout caractère religieux, c'est oublier que le texte, ici, ne comporte qu'un sentiment, la joie — et la joie dans la gloire. Ici Mozart a droit à tous les privilèges de l'oiseau qui sont sans doute ceux des anges : ce chant pur sera d'autant plus lui-même, d'autant plus conforme à son pur objet qu'il est plus dépouillé de sentiment humain. L'*Alleluia* terminant le Motet rejoint par un chemin de notes tout profane la gratuité de maint alleluia grégorien.

A dix-sept ans, Mozart rentre à Salzbourg, encombré de trésors : sonates, symphonies, déjà nés ou à naître, et, renouant soudain avec la musique d'église, il débute par un chef-d'œuvre : la *Messe de la Sainte-Trinité*,



MOZART EN 1777.
(Liceo Musicale, Bologne.)

en ut majeur (K. 167, W. 176), sous l'influence de Michel Haydn. Mais la forme a changé. La Messe est une symphonie où les cordes, les cors, les trompettes tiennent presque autant de place que les voix, où les coupes de chaque morceau sont réglées, voire balancées, où la paraphrase orchestrale concurrence le chant, au risque quelquefois de l'étouffer. Ici encore devait régner la gloire, puisque la Sainte-Trinité était en jeu. Il y a là transposition, transmutation de prière en musique. Celle-ci semble se détacher de l'office, pour le chanter au-dessus, tout près du ciel. Disons-le une fois pour toutes, quand l'art religieux de Mozart cesse de se recueillir qu'on ne croie pas qu'il se dissipe ; il s'enivre de Dieu, il laisse la louange s'épanouir.

Quatuors, concertos, symphonies ; le goût de Salzbourg est profane bien qu'on s'y passe d'opéra. Les nouvelles *Litanies de Lorette* (mai 1774) relèvent de la symphonie. Par contre, la *Messe brève en fa*, un mois après (K. 192, W. 203) accorde plus de place au chant et à l'expression. Même signe dans le *Dixit Dominus* de juillet, une merveille digne du Psaume, dans la *Messe brève* en ré d'août, pleine de beautés. Mais en ce temps, le style galant est de mode ; il va falloir s'y conformer. La *Messe brève* en ut est à peu près insignifiante (K. 220, W. 219) mais, sans doute Mozart, en séjour à Munich, éprouve-t-il quelque remords de ses infidélités au grand style ; il envoie à son maître le P. Martini un *Offertoire* composé pour lui : *Misericordias Domini* où il s'est efforcé de donner toute sa mesure (février ou mars 1775). C'est un admirable morceau où l'usage du contrepunt est peut-être trop apparent, mais dont le sentiment est vraiment grave. Le P. Martini s'en montre satisfait : « une bonne harmonie, des modulations bien mûries, un mouvement de voix excellemment approprié, une coulée naturelle des voix et une élaboration remarquable ». Opinion de technicien. Mais l'art mondain a déjà repris le dessus, dans un torrent de divertimenti, de variations, de concertos, pour satisfaire l'archevêque Colloredo, aussi peu archevêque que possible.

Ces merveilles diverses meublent encore la vingtième année du maître. Or, en mars 1776, Mozart compose pour l'église ses nouvelles *Litanies du Saint-Sacrement* (K. 243, W. 246) dont Paris a eu récemment la primeur. Qu'on songe, si l'on veut être juste qu'elles ont été écrites en période de galanterie et qu'il fallait user de toutes sortes de précautions pour faire accepter du public ce qu'elles devaient nécessairement comporter de gravité et de mystère. On comprendra alors les roulades napolitaines du *Panis Vivus* et du *Dulcissimum convivium* ; encore peut-on en tirer, M^{me} E.

Schumann nous en persuade, des effets singulièrement émouvants si on ne les chante pas « en dehors ». Mais la simplicité du *Kyrie*, le retour déchirant des « Miserere », le pathétique sourd du Tremendum, le fugato un peu trop dense du Dignus, l'épanouissement de l'*Agnus Dei*, suffiraient à nous enchanter, et religieusement, même si cette suite de morceaux étonnamment divers n'encadrerait pas une pièce inappréciable qui est le *Viaticum*. Jamais rien de plus dépouillé, de plus secret et de plus grave — grave dans la tendresse — n'a été conçu par Mozart ; les instruments à vent s'unissent doucement aux voix, toutes les cordes scandent le chant de « pizzicati » obstinés, lointains et proches ; on voit le prêtre entrer dans la chambre du moribond, portant la consolation et l'espoir, le pain sacré du suprême voyage, dans le petit matin qui déjà bleuit aux carreaux ; la mort en Dieu n'a été si tragiquement, si mystérieusement rendue présente par aucun artiste.

Une série de belles sonates d'église, un magnifique chœur final pour une cérémonie de carême, une *Messe solennelle en ut* (K. 262, W. 254) de style mêlé, nous conduisent à la fin de l'année 1776, où il semble bien que Mozart confie à la musique le secret de son cœur : le renouveau de sa ferveur religieuse. On lui commande coup sur coup trois messes. La première, en ut, comme les deux autres, (K. 257, W. 271 ; K. 259, W. 272 ; K. 257, W. 273) renferme un *Credo* d'une autorité peut-être encore inégalée ; presque pas de nuances, l'affirmation redoublée de la foi. Dans la troisième, la plus pure, Mozart rejette tous les ornements parasites qui encombraient depuis plusieurs années son style, se libère des exigences et des retours de la forme sonore, s'applique à inventer un chant nouveau pour chaque incise du texte sacré et obtient l'unité par juste appropriation. Il est vraiment maître de ses moyens, ceux-ci sont riches et complets, il peut laisser parler son âme.

Nous voici à la veille du voyage à Paris qui va lui apporter tant de déceptions. Quinze jours avant son départ, ce grand garçon passionné de vingt et un ans, se consacre personnellement à la Vierge et il met en musique son acte de consécration, Le graduel *Sancta Maria* pour quatre voix accompagnées (K. 273, W. 286) tient une place toute spéciale, peut-être unique dans l'œuvre sacré de Mozart. « Je vous choisis pour ma patronne et gardienne. Votre honneur et votre culte ne s'effaceront plus de mon cœur... Protégez-moi dans la vie... Défendez-moi à l'heure de la mort... » Un cœur qui tient à rester pur se présente devant la Pureté même ; il chante sans effort ce qu'il ressent ; ce qu'il demande ; l'orgue soutient sa voix,

les cordes séraphiques se jouent librement au-dessus ; et tout cela compose une merveille naïve, transparente, non un choral, mais un cantique, c'est-à-dire un de ces chants au tour mondain ou populaire que l'église romaine adopte en marge de sa liturgie et qui sont comme l'expression « actuelle » de la ferveur. Encore un Offertoire *Alma Dei*, du même genre, et une *Messe brève*, en si bémol, à la fois pieuse et hardie (K. 275, W. 288) et le jeune Mozart quitte Salzbourg.

Or, la vie va le dévorer : à Mannheim, à Munich, à Paris, puis à Salzbourg, à Munich et à Vienne ; l'amour et le succès, les déceptions et les échecs, la mort — il perd sa mère —, les persécutions de Colloredo, et en fin de compte son mariage, mais par dessus tout, le travail. Il ne sera plus qu'exceptionnellement maître de chapelle d'un prince, toutes les commandes lui viendront du monde ; l'art religieux chômera.

Avant d'arriver à Paris, il donne à Mannheim un *Kyrie* en mi bémol (1778). Au retour de Paris, il compose à Salzbourg la célèbre *Messe en ut* (K. 317, W. 330) pour le couronnement de la Vierge de Maria Plain, trois sonates d'église, des *Vêpres Solennelles* (K. 339, W. 347), une autre *Messe en ut* (K. 357, W. 345), un *Regina coeli* et à Munich un *Kyrie*. C'est tout. Et c'est très peu pour une période de surabondance qui couvre plus de trois années, marquées par des chefs-d'œuvre comme le *Quatuor avec flûte*, les *Sonates* parisiennes, la *Symphonie en ut* (K. 238), la *Symphonie concertante* et *Idoménée*. L'école symphonique de Mannheim et les opéras de Paris lui ont livré tous les secrets qui pouvaient encore lui manquer : l'Eglise n'en profitera pas — ou pas assez. La *Messe du Couronnement* et le *Kyrie* de Munich attestent le haut prix de ce qu'elle était en droit d'attendre.

J'ai parlé longuement ailleurs de la *Messe du Couronnement*, éclatante, glorieuse, obstinément « majeure », obstinément carrée, suave et chantante pourtant. Qui ne la connaît pas ? Le *Kyrie* de Munich, que l'on vient de nous faire entendre, met en œuvre les mêmes ressources, vocales, orchestrales, homophoniques, polyphoniques, dans un mode plus sombre et déjà presque wagnérien ; le pathétique en est profond et la richesse inépuisable ; on sent qu'*Idoménée* a jailli dans le même temps. Du même temps peut-être aussi, cette ébauche de *Requiem* : *Lacrymosa*, que Raugel a conduit aux Etudes Mozartiennes : un comprimé de sereine grandeur.

Et là-dessus, Mozart se tait : il doit faire face aux exigences de la vie. Mais la vie lui arrache un vœu. Comme son père s'oppose à son mariage, il promet « dans son cœur » d'écrire une messe d'action de grâce et de la

diriger dans son pays natal si Constance devient sa femme et si son père accepte de la recevoir à Salzbourg. Le mariage tant souhaité a lieu au lendemain de la triomphale première de *l'Enlèvement au Sérail*. Les commandes affluent, un héritier va naître, le grand-père se sent fléchir : il faut pourtant s'exécuter. Mozart n'a pas le temps d'achever son *Credo*, ni de composer son *agnus Dei* ; il complète sa Messe avec d'autres morceaux et il la conduit à Salzbourg, à l'église bénédictine de Saint-Pierre. Ce que vaut cette messe, la messe de son vœu, en *ut mineur*, qui a dormi cent ans sous l'indifférence des hommes, on le sait désormais. Un cadre d'opéra, en style baroque autrichien, des moyens d'opéra, français, allemands, italiens, toutes les ressources de la voix, toutes les ressources de l'orchestre, un appareil mondain, mais au-dessous la vérité, la foi, l'espérance, l'amour, l'incarnation du Fils de Dieu et Dieu présent parmi ses Anges. Nous faut-il rappeler le glas discret du *Kyrie* avec le dessin de cinq notes qui soulève la plainte de palier en palier ? L'allégresse du *Gloria*, coupé par les sanglots du *Qui tollis* sur lequel la souffrance humaine pèse de tout son poids ? et sa conclusion à quatre voix fuguée d'une complexité et d'une jubilation que seules dépassent celles du *Sanctus* ? Qu'est-il donc arrivé ? Mozart a rencontré Haendel et Bach et s'est approprié d'un seul coup toute leur science ; il a dressé comme eux une cathédrale sonore et l'a baignée de sa lumière à lui. Je ne reviendrai pas sur ce *Credo* interrompu qui part sur un rythme de marche comme l'armée des chevaliers à la croisade, tous les étendards déployés et qui reste en suspens après *l'Incarnatus* sur le chant le plus pur, le plus désincarné qui fût digne de peindre l'incarnation du Fils de l'Homme : une flûte et une voix enlacées jusqu'au paradis... Entendez-là : on ne se lasse pas de l'entendre.

Or, nous touchons ici à l'extrême pointe du spirituel. En ce jour mémorable de l'été 1783, un des plus grands musiciens religieux que le monde ait connus, a, usant de moyens profanes, cantatrices, flûtes et violons, donné toute sa mesure, bien que presque personne de s'en doute. Il s'en retourne à Vienne, l'art profane le ressaisit. Musique de chambre, opéras, symphonies. Lorsque vient la trentaine, Mozart en proie à son génie n'a plus le temps de concéder une note de musique à ses convictions. Il faudra attendre ses derniers jours, l'occasion inespérée d'un service à rendre, aux eaux de Baden, au mois de juin 1791, pour qu'il offre un dernier chef-d'œuvre au Dieu dont il s'est peut-être éloigné, sinon de cœur, du moins dans la pratique : et c'est *l'Ave Verum* à quatre voix. De la même époque sans doute, un *Adoremus te* en *ut mineur*. Mais, entre temps, il a reçu com-

mande d'une Messe de Requiem qui sera celle de sa mort. On n'en conteste pas les premières parties ; elles s'élèvent ainsi qu'une musique de foi et d'espérance peut monter. « *Lacrymosa dies illa...* » c'est le dernier chant de ses lèvres.

Mozart, à la fin de sa vie, avouait regretter d'avoir écrit trop peu de musique sacrée ; il s'y sentait, disait-il, plus à l'aise que dans tout autre genre. J'en suis intimement persuadé. Mais le don premier, essentiel de son génie n'avait pas renoncé pour autant à s'épanouir. De la *Symphonie Funèbre* aux scènes religieuses de la *Flûte*, des quatuors aux quintettes et aux trios, et, du reste, partout, il avait réussi à user la matière, afin qu'elle assurât un libre passage à l'esprit.

HENRI GHÉON.

