

## *Ombres pâles de la Sixtine*

Sur le voyage qu'il fit en Italie en 1770, à l'âge de 14 ans, si nous n'avions que le témoignage de Wolfgang lui-même, il faut avouer que nous resterions sur notre faim. Franchir le Brenner et marcher dans Vérone, puis dans Bologne, Florence, Rome, Naples ou Venise ne lui cause aucune émotion particulière. Des œuvres d'art dont ces villes chatoient, Wolfgang ne soufflera mot. Avec une exception pour Rome. Voici ses impressions romaines (consignées dans une lettre à sa sœur, du 25 avril 1770) : « Ces jours, nous avons été au Capitole et nous avons vu diverses belles choses. Si je voulais écrire tout ce que j'ai vu, ce petit feuillet n'y suffirait pas ». Une lettre du 14 avril annonçait, non moins succinctement, que « l'église Saint-Pierre, et beaucoup d'autres choses à Rome, sont régulières ». Brigitte et Jean Massin, pour nous prouver que « Mozart n'était pas totalement inattentif au cadre qui l'entourait », enjolivent la traduction de sa lettre, et font dire au jeune garçon qu'il apprécie la « *beauté* régulière » des monuments romains<sup>1</sup>...

Le principal souvenir du compositeur, à l'église Saint-Pierre ? Si des bras secourables ne l'avaient pas hissé à bonne hauteur, il n'aurait pu baiser le pied de la statue du saint. Dans sa lettre du 19 mai, rédigée à Naples, il ne sera guère plus lyrique : « Nous avons aussi vu le Vésuve aujourd'hui. Naples est belle » (lettre du 19 mai 1770). Herculanium et Pompéi, dont on sait qu'il les a visitées, ne lui arrachent aucun commentaire. Le 5 juin, après avoir constaté que « le Vésuve fume fort aujourd'hui », il va nous confier l'essentiel, en italien et en français : « À neuf heures, parfois aussi à dix, je me réveille, et puis nous sortons

---

<sup>1</sup> Cf. B. et J. Massin, *Mozart*, Fayard, 1990 [1970], p. 97.

de la maison, et puis nous mangeons chez un aubergiste et après le repas nous écrivons, et puis nous sortons, et puis nous dînons, mais de quoi ? Les jours gras, un demi-poulet ou un petit morceau de rôti ; les jours maigres, un petit poisson. Et puis nous allons dormir. *Est-ce que Vous avez compris?* »<sup>2</sup> Le 13 février 1771, alors que son voyage italien va se terminer, il visite la cité des Doges, ce qui nous vaut ce frustrant commentaire : « Venise me plaît beaucoup ». Voilà pour les villes et les paysages.

Seize ans plus tard, Goethe visitera l'Italie, et singulièrement Rome, avec ferveur et dévotion, s'écriant, à son arrivée dans la Ville : « Maintenant, une vie nouvelle commence »<sup>3</sup>, consacrant des pages entières à la peinture italienne, Michel-Ange en tête, sans oublier la Rome antique. Bien sûr, Mozart n'est encore qu'un enfant, ou presque. En outre, il est un enfant des Lumières ; de cette époque où Casanova, si attentif à tout, n'a jamais un seul regard pour les beautés (architecturales) de Venise. Goethe, lui, a beau être né sept ans avant Mozart, il inaugure, avec les pays et les paysages, et même avec les œuvres d'art, un rapport « culturel », un rapport de nostalgie inspiratrice que Mozart, même adulte, paraît ignorer.

Mais Wolfgang ne va-t-il pas nous parler, au moins, de ses compositions italiennes ? Fort peu : « Quand j'aurai fini cette lettre, je finirai une symphonie à moi, que j'ai commencée » (à sa sœur, le 25 avril 1770). Le 4 août, brève allusion à la composition de quatre symphonies, de quelques airs, et d'un motet. Quant au futur *Mithridate* : « Le titre de l'opéra que je dois composer à Milan, on ne le sait pas encore » (21 juillet 1770). Le 20 octobre : « L'opéra va bien ». Le 12 janvier 1771,

---

<sup>2</sup> La dernière formule est en français dans le texte.

<sup>3</sup> Cf. Goethe, *Voyage en Italie*, trad. J. Naujac, Aubier-Montaigne, tome I, 1961, p. 253.

toujours à sa soeur : « Je ne t'ai plus écrit depuis longtemps, parce que j'étais occupé par l'opéra. Grâce à Dieu, il plaît. Tous les soirs, le théâtre est plein ».

Quelques mentions, çà et là, de chanteurs et de chanteuses : sur le cas de Lucrezia Agujari, dite la Bastardella, capable d'atteindre le *do altissimo*, ou contre-contre-do, l'épistolier s'attarde un peu plus. On a suggéré qu'il s'est souvenu d'elle, des années plus tard, en imposant à la Reine de la Nuit son fameux (et modeste) contre-fa. Pour l'heure, il dit son admiration pour la « belle voix » de la Bastardella, et sa « hauteur incroyable », non sans louer avec humour sa « gorge galante » (lettre du 24 mars 1770).

En somme, aux yeux de ce gamin, de ce petit adolescent, rien n'a d'importance. Ni ce qu'il voit ni ce qu'il entend ni ce qu'il compose. Ou du moins tout est amusant, léger, sans conséquence. Pourtant, cette période de sa vie semble avoir été marquée par un épisode aussi douloureux que passionné : sa rencontre avec le violoniste Thomas Linley, un garçon de son âge, et supérieurement doué lui aussi, avec lequel il fit de la musique à Florence. Selon le témoignage de Léopold Mozart, leur amitié fut si vive qu'ils ne se quittèrent pas sans des torrents de larmes. D'ailleurs, la poétesse Corilla, relayant la douleur de Thomas, écrivit un sonnet sur « le départ de M. W. A. Mozart de Florence ». Notons en passant que cette Corilla, qui s'appelait en réalité Maria Maddalena Morelli, avait été remarquée (pour ses talents poétiques uniquement) par un certain Casanova. Voici le deuxième quatrain de ce sonnet :

Cette suave harmonie du paradis  
Qui m'a fait éprouver une extase d'amour  
Résonne dans mon cœur et à l'improviste

M'enlève au ciel pour contempler le vrai.<sup>4</sup>

Évidemment, la douleur et l'extase exprimées ici sont trop élevées, trop sublimement platoniciennes, pour ne pas tenir de la convention pure et simple. Mais cette convention, il semble que Mozart lui-même ne la dépasse guère : nous conservons une lettre qu'il écrivit à Linley, datée du 10 septembre 1770. Elle est aussi cérémonieuse que possible : « Conservez-moi votre chère amitié et croyez bien que dans une inaltérable affection je suis et je reste toujours votre très dévoué serviteur et votre ami très affectionné, Amadeo Wolfgango Mozart »<sup>5</sup>.

Or, si l'on en croit son père Léopold (et pourquoi, sur ce point, ne le croirait-on pas ?), la séparation des deux garçons fut bel et bien déchirante. La clé du mystère, si mystère il y a, c'est tout simplement que Mozart ne trahit pas, dans ce qu'il écrit, tout ce qu'il éprouve. S'il ne s'attarde pas sur la beauté des villes italiennes, c'est peut-être qu'il n'a pas grand-chose à en dire. Mais s'il reste silencieux sur son amitié passionnée pour Thomas Linley, c'est qu'il n'en peut rien dire.

\*

Voici le moment d'écouter sa musique, celle qu'il composa durant ce voyage italien. D'abord un *Miserere* pour trois voix, K 85, daté de juillet-août 1770, et demeuré inachevé. S'il fut écrit sous l'influence du Padre Martini, il doit certainement beaucoup à l'audition du *Miserere* d'Allegri, que Mozart put

---

<sup>4</sup> "Quella dolce armonia di paradiso / Che ha un estasi d'amor mi aprì il sentiero / Mi risuona nel cor, e a l'improvviso / Mi porta in cielo a contemplare il ver". Cité in B. et J. Massin, *op. cit.*, p. 96, note 2.

<sup>5</sup> "Mi conservi la sua cara amicizia e creda pure che con in alterabile affetto sempre sono e rimango devotiss. mo servitore ed affe. to amico Amadeo Wolfgango Mozart."

entendre les 11 et 13 avril, à la chapelle Sixtine. On connaît l'anecdote, célèbre entre toutes : comme le Vatican interdisait qu'on diffuse la partition, Mozart l'aurait transcrite de mémoire, corrigeant après la seconde audition les inexactitudes de son manuscrit. Cette histoire, complaisamment narrée par Léopold, Wolfgang n'en dit pas un mot, pas plus qu'il ne raconte dans quelles conditions, très particulières, ce *Miserere* était chanté à la Sixtine.

Le spectacle était pourtant saisissant. Comme le raconte Stendhal dans sa *Vie de Mozart* (abondamment copiée sur d'autres ouvrages, mais non pas de mémoire) : « Au moment où il commence, le pape et les cardinaux se prosternent : la lumière des cierges éclaire le Jugement dernier, que Michel-Ange peignit contre le mur auquel l'autel est adossé. À mesure que le *Miserere* avance, on éteint successivement les cierges ; les figures de tant de malheureux, peintes avec une énergie si terrible par Michel-Ange, n'en deviennent que plus imposantes à demi éclairées par la pâle lueur des derniers cierges qui restent allumés. Lorsque le *Miserere* est sur le point de finir, le maître de chapelle, qui bat la mesure, la ralentit insensiblement, les chanteurs diminuent le volume de leurs voix, l'harmonie s'éteint peu à peu, et le pécheur, confondu devant la majesté de son Dieu, et prosterné devant son trône, semble attendre en silence la voix qui va le juger. »<sup>6</sup>

Apparemment, Mozart n'a vu ni le *Jugement dernier* de Michel-Ange, ni l'ombre qui peu à peu le recouvre, tout occupé qu'il était à retenir les notes du *Miserere*. On en vient à penser que la nuit croissante, au contraire, a dû servir sa concentration. Mais son exploit de mémoire ne l'a-t-il pas empêché, d'autre part, de percevoir l'âme de l'œuvre ? Cela non, certainement

---

<sup>6</sup> Cf. Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, Le Divan, 1928, p. 277.

pas. Sans doute, dans le *Miserere* du tout jeune Mozart, l'auditeur ne trouve aucun écho du passage le plus célèbre et le plus audacieux de l'œuvre d'Allegri : ce contre-do longuement tenu par une voix soliste, qui semble descendu du ciel, et qui fait toute la beauté préromantique de l'œuvre... sauf que ce fameux contre-do, presque certainement, n'existait pas dans la pièce telle qu'elle était chantée alors à la Sixtine<sup>7</sup> ! Si le *Miserere* de Mozart ne témoigne pas de cette audace préromantique, il n'y va pas de sa faute. Bien qu'un peu timide encore, sa composition n'est pas indigne de son grand modèle. Lorsque Wolfgang apprend quelque chose *par cœur*, il faut prendre le mot cœur en son sens véritable.

Lors de ce premier séjour en Italie, son œuvre la plus marquante, à part *Mithridate*, est sans doute le *Quatuor à cordes* en sol majeur K 80, délicatement empreint du souvenir de Boccherini, et dont le mouvement initial, *Adagio*, est d'un équilibre et d'une pureté magnifiques, telle une enfance heureuse, mais sans rien de puéril. Imaginons qu'il tenait le premier violon, tandis que Thomas Linley jouait le second, et voici racontée, enfin, leur amitié.

\*

Et *Mithridate* ? Le tout jeune Mozart va-t-il pouvoir y déployer son chant profond ? Tout conspire à ce qu'il n'en soit rien. Sans doute, on lui a fait l'honneur d'une commande, mais ce n'est pas à dire qu'on lui laisse les coudées franches. Mozart, comme tous ses contemporains, doit se soumettre au règne absolu des chanteurs, et mettre en valeur la voix de telle *prima donna*, de tel *primo uomo*, toujours exigeants et capricieux. Et ce n'est pas sa seule contrainte, loin s'en faut : il s'agit de

---

<sup>7</sup> Cf. Ben Byram-Wigfield, "An unknown quantity", *The Musical Times*, Vol. 138, n° 1854 (août 1997), pp. 12-21.

trousser obligatoirement trois actes de longueur décroissante, de camper deux couples d'amoureux, ni plus ni moins, d'écrire des airs voués à exprimer tel affect et non tel autre<sup>8</sup>. Ajoutons à cela que le *Dictionnaire des opéras* de Clément répertorie au XVIII<sup>e</sup> siècle *seize Mithridate*<sup>9</sup>. Être original dans ces conditions relève de la gageure.

D'ailleurs, nul ne prétend que le *Mithridate* de Mozart ait la grandeur et la liberté de ses futurs chefs-d'œuvre lyriques. Pourtant, on reste confondu devant la richesse expressive de certains de ses airs. Ainsi, le n°4 du premier acte, chanté par Aspasia, *Nel sen mi palpita*, non seulement recourt au chromatisme d'une manière qui transcende le lieu commun (cf. le *piangere* des m. 16-17), mais il fait entendre, à l'orchestre comme à la voix, des halètements douloureux (par exemple le *non so restar* des m. 22-24, ou des m. 74-79) qui ne sont pas sans préfigurer ceux du *Lacrymosa* d'un certain *Requiem*.

À propos de l'air *Pallide ombre* (dans le n° 21, au troisième acte), également chanté par Aspasia, Pierre Michot est en droit d'écrire que « Mozart a trouvé là des accents qu'avec vingt ans de plus il n'eût pas inventés plus beaux »<sup>10</sup>. Le *deh pietose a me rendete* (m. 45-48), avec son *sol* aigu, insistant et douloureux, mais infiniment gracieux, auquel répond le dessin *fa-mi*, doucement désolé, sur le mot *perdei* (aux m. 55-8), avant que ne réapparaisse le *deh pietose*, de manière plus dramatique encore (m. 73, puis m. 81-3, la voix montant jusqu'au *la bémol*), c'est en effet déjà le Mozart le plus pur et le plus grand.

---

<sup>8</sup> Sur tous ces points, cf. Pierre Michot, *Mozart, opéras, mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, 2006, pp. 62-63.

<sup>9</sup> Cf. Félix Clément et Pierre Larousse, *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)*, 1876-1881, [rééd. Slatkine, 1999], p. 458.

<sup>10</sup> Cf. P. Michot, *op. cit.*, p. 65. C'est d'ailleurs cet ouvrage qui a attiré notre attention sur les n° 4 et 21 de *Mithridate*.

Au fait, ces notes de la soliste, ces notes élevées, éthérées et douloureuses, ne sont-elles pas aussi expressives, d'une expressivité préromantique, que les notes que Mozart n'a pas pu entendre dans le *Miserere* d'Allegri, mais dont on dirait que son génie et sa conscience précoce de la mort ont anticipé l'apparition ? Quant aux « pallide ombre », ces « ombres pâles » que chante Aspasia, ne seraient-ce pas celles-là même qui, sous les yeux de l'enfant de quatorze ans, recouvrirent progressivement, au fur et à mesure que s'éteignaient les cierges de la Sixtine, le *Jugement dernier* de Michel-Ange ? Qui jurerait qu'un tel enfant fut insensible à ce spectacle ? Ce dont il ne pouvait parler, il lui fallut le taire – ou le mettre en musique.