



**HAL**  
open science

## Retour sur les portraits de Mozart au clavier : un état de la question

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Retour sur les portraits de Mozart au clavier : un état de la question. 2007.  
halshs-00186694

**HAL Id: halshs-00186694**

**<https://shs.hal.science/halshs-00186694>**

Preprint submitted on 12 Nov 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Florence GETREAU

*Retour sur les portraits de Mozart au clavier : un état de la question*<sup>1</sup>

*Cordes et claviers au temps de Mozart.*

*Rencontres Internationales harmoniques / Harmoniques International Congress, Lausanne, Conservatoire de musique, 2006*

Actes en cours de publication. Proceedings in progress.

Edward Speyer, collectionneur d'autographes musicaux et spécialiste de l'histoire des collections musicales, peut être considéré comme le premier musicologue à s'être penché vraiment méthodiquement sur l'iconographie mozartienne, une première fois dans une tribune d'histoire de l'art, le *Burlington Magazine* en 1916<sup>2</sup>, l'autre fois dans le *Musical Quarterly* en 1919<sup>3</sup>. Avec un esprit critique largement en avance sur son temps, il reprend de manière très systématique l'ensemble des publications antérieures ayant traité des portraits de la famille et du milieu de Mozart. Il mentionne ainsi les travaux de Georg Nicolaus von Nissen (sa biographie parue en 1828<sup>4</sup>), la monographie d'Otto Jahn (1856-1859)<sup>5</sup>, le catalogue du Mozarteum paru en 1906<sup>6</sup> et l'important article critique d'Emil Vogel sur les portraits de Mozart paru dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1899*<sup>7</sup>. Il commente aussi les illustrations qui émaillent, sans esprit vraiment rigoureux, la correspondance de la famille Mozart éditée par Ludwig Schiedermaier en 1914<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Je remercie tous ceux qui m'ont éclairée de leurs remarques et conseils lors du colloque, puis au moment de la rédaction de ces actes, notamment Alberto Basso, Jean-Claude Battault, Norberto Brogini, Jean-Jacques Eigeldinger, Geneviève Geffray, Jean-Yves Haynoz, et Thomas Steiner.

<sup>2</sup> Speyer, 1916. [Tous les travaux cités plusieurs fois sont présents dans la bibliographie chronologique en fin d'article.](#)

<sup>3</sup> Speyer, 1919.

<sup>4</sup> Georg Nicolaus von Nissen, *Biographie W.A. Mozarts, nach dessen Tode herausgegeben von Constanze, Wittve von Nissen, früher Wittve Mozart*, Leipzig, G. Senf, 1828.

<sup>5</sup> Otto Jahn, *W.A. Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1856-1859, 4 vol.

<sup>6</sup> *Katalog des Mozart-Museums*, Salzbourg, 1906.

<sup>7</sup> [Vogel, 1900.](#)

<sup>8</sup> Ludwig Schiedermaier, *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe*, Munich, Georg Müller, 1914.

En 1927, Otto Keller publie ensuite un ouvrage consacré à la bibliographie et aux références des reproductions de portraits de Mozart et de sa famille<sup>9</sup> dans la littérature musicale. L'ouvrage n'est nullement illustré, mais il permet de suivre la fortune de l'imagerie Mozartienne dans les ouvrages imprimés. Ce travail mêle sans discrimination des œuvres à l'authenticité très souvent douteuse tant en ce qui concerne leur auteur que l'identification du sujet. Il ne regroupe pas les références par œuvre, ne fait pas la différence entre les originaux et les copies, variantes, ou versions corrompues d'un modèle. Il est donc largement inutilisable aujourd'hui.

Robert Bory publie ensuite en 1948 *La vie et l'œuvre de Wolfgang-Amadeus Mozart par l'image*, premier grand album de reproductions succinctement légendées qui servira de trame aux travaux ultérieurs d'Otto Deutsch. Celui-ci, éminent biographe de la nouvelle édition monumentale<sup>10</sup>, responsable de l'édition de la correspondance de Mozart, publie un ouvrage fondamental sur les images du compositeur et des milieux qu'il fréquenta<sup>11</sup>. Dans sa préface, il explique qu'il est l'auteur d'un *Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens* dont le volume III, intitulé *Sein Leben in Bildern*<sup>12</sup>, avait constitué pour lui une première et importante expérience dans le domaine de l'iconographie musicale. Deutsch a ensuite consacré en 1965 une étude au portrait familial peint par Della Croce en 1780<sup>13</sup>. Nous verrons ultérieurement que sa monographie sur le monde de Mozart par l'image n'est pas exempte de partis pris et de points de vue qui ont été commentés ultérieurement. Il considère en tout cas que sept portraits de Mozart au clavier (dont quatre versions du dessin de Carmontelle) sont authentiques.

Mais c'est sans doute la mémorable exposition organisée à Salzbourg en 1991 qui permet de découvrir un ensemble sans précédent de portraits du musicien, exécutés de son vivant et pour la première fois réunis en un même lieu. Ils firent l'objet d'un travail critique relativement fourni, dans le volumineux catalogue : *Mozart. Bilder und Klänge*<sup>14</sup>. Nous partirons de ce

---

<sup>9</sup> Keller, 1927. Voir notamment les p. 215-221 « Portraits Mozarts ».

<sup>10</sup> Deutsch, 1961.

<sup>11</sup> Deutsch-Zenger, 1961, Neue Mozart Ausgabe, X/32.

<sup>12</sup> Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens*, Munich, G. Müller, 1914.

<sup>13</sup> Deutsch, 1965.

<sup>14</sup> Exposition Salzbourg, 1991.

corpus, sélectionnant ceux qui montrent Mozart au clavier (clavicorde, clavecin, pianoforte), en y ajoutant une œuvre conservée à Edimbourg (VII).

On remarquera que les instruments représentés dans ces portraits n'ont que peu intéressé les musicologues et les organologues. A quelques exceptions près, ils ont rarement publié des commentaires étayés à leur sujet. Ainsi, Richard Maunder a donné une synthèse très documentée et actualisée des différents instruments joués et possédés par Mozart<sup>15</sup>. Il y mentionne rapidement l'une des versions du portrait collectif dessiné par Carmontelle (II), le portrait peint à Vérone en 1770 par Giambettino Cignaroli (V), et enfin le portrait par Della Croce (X) que nous commenterons ultérieurement. Or son travail n'est malheureusement pas mentionné par Siegbert Rampe, auteur qui, il y a une dizaine d'années, a consacré deux chapitres essentiels aux instruments et aux portraits de Mozart au clavier dans son indispensable publication sur la musique de Mozart pour clavier<sup>16</sup>. Remarquons toutefois que cet auteur documente de façon minutieuse la liste des instruments ayant appartenu à la famille Mozart ou ayant pu être joués par Wolfgang. En revanche il n'a constitué aucune bibliographie individuelle de chacun des portraits qu'il étudie, pouvant parfois créer de ce fait des confusions ou des approximations lorsqu'une œuvre comporte plusieurs versions ou répliques. Il est vrai que la monographie de Gunther Braam consacrée aux portraits de Berlioz, dorénavant véritable modèle du genre pour ceux qui cataloguent les portraits de musiciens de premier plan, tant elle est exemplaire au plan méthodique, n'est parue qu'en 2003<sup>17</sup>. Pour Rampe, en tout cas, huit portraits de Mozart au clavier méritent d'être retenus (et parmi eux un seul de Carmontelle).

Partant de ce copieux matériel, où nous avons certainement laissé des lacunes, nous proposons de nous arrêter sur un corpus de douze portraits de Mozart au clavier (dont cinq versions du Carmontelle de 1763), pour lesquels nous tenterons quelques hypothèses, notamment pour les portraits parisiens de l'enfant prodige.

---

<sup>15</sup> Maunder, 1992.

<sup>16</sup> Rampe, 1995, p. 45-70.

<sup>17</sup> Gunther Braam, *The Portraits of Hector Berlioz*, Richard Macnutt et John Warrack (éd.), Cassel, Bâle, Londres, New York, Prague, Bärenreiter, 2003, 401 p. *Berlioz New Edition of the Complete Works*, vol. 26.

I. Pietro Antonio Lorenzoni (?)(1721-1782), *Wolfgang Amadeus Mozart enfant*, Salzbourg, début 1763, huile sur toile, 84,1 x 64,5. Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. 90/5.

Biblio : Vogel, 1900, p. 14-15 ; Speyer, 1919, p. 175-191 ; Martin, 1951, p. 49-61 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n°1, p. 3, reprod. en couleur, 297 ; Stone-Williams, 1991 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 38, n° 32, notice par Rudolph Angermüller ; Rampe, 1995, p. 60.

A propos de ce premier portrait de Mozart enfant devant un instrument à clavier, deux historiens de l'art ont proposé une « révision » de l'iconographie de Mozart en 1991 dans le célèbre périodique d'histoire de l'art *Apollo*. Ils portent un jugement plutôt sévère sur les travaux d'Otto Erich Deutsch, le taxent de « conservateur » et précisent « he passed over material which very occasionally deserved greater curiosity. From amongst the material that Deutsch discounted, two items should, in our view, be worthy of greater attention ». Les auteurs de cette mise au point indiquent que ce portrait « a été quelquefois attribué à Lorenzoni », sans pour autant retenir cette hypothèse fermement. Ils indiquent aussi que Deutsch a « rétrogradé » ou « déprécié » ce premier portrait, car Franz Martin, son premier véritable commentateur en 1950, avait remarqué que son pendant, qui représente Nannerl<sup>18</sup>, la sœur de Mozart, dans un habit de cour, présentait exactement les mêmes caractéristiques que plusieurs autres portraits de fillettes, seuls les visages changeant d'un exemplaire à l'autre. Mais cette pratique d'atelier était courante chez les peintres de l'aristocratie. Or il nous semble que cela n'enlève rien à l'authenticité de l'effigie et ne doit pas faire croire que l'artiste était incapable de saisir les traits individuels de son modèle. L'artiste, ici, a en revanche sans doute vieilli quelque peu les traits du très jeune Wolfgang.

Concernant son instrument, on s'intéressera aux commentaires organologiques de Siegbert Rampe : en raison de la hauteur d'éclisses visible, il propose d'y voir un clavicorde ou une épinette (virginale), cette deuxième hypothèse nous paraissant tout à fait improbable. On distingue en effet nettement la très faible hauteur de caisse. Elle l'est peut-être exagérément car le peintre semble avoir utilisé un instrument de convention, que l'on retrouve sur le pendant de ce portrait représentant Nannerl et qui montre le même piètement à volutes sculptées et dorées. Dans cette effigie de Mozart, la représentation du clavier est très négligée : même si on peut déterminer qu'il a des marches plaquées d'os ou d'ivoire et des

---

<sup>18</sup> Pietro Antonio Lorenzoni (?)(1721-1782), *Anna [Nannerl] Mozart enfant*, Salzbourg, début 1763, huile sur toile, 83,1 x 64,8, Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. 90/13. Voir Franz Martin, « Das 'Nannerl Mozart im Galakleid' », *Mozart Jahrbuch 1950*, Salzbourg, 1951, p. 49-61.

feintes noircies ou plaquées d'ébène, celles-ci sont toutes groupées par deux, ce qui rend inutile toute tentative de déterminer sa tessiture (Rampe croit pourtant pouvoir déterminer qu'il s'arrête dans l'aigu au *ré*<sup>3</sup>). Autre détail surprenant s'il s'agissait d'un clavicorde attentivement observé : on ne voit pas sur ce tableau de table d'harmonie du côté des aigus de l'instrument.

S'agit-il d'un instrument d'atelier servant à différents clients ? D'un instrument appartenant à la famille Mozart ? En 1763, Leopold Mozart acquiert à Augsbourg un clavicorde du facteur Johann Andreas Stein qui se trouve aujourd'hui au Musée national hongrois<sup>19</sup>. Ses proportions, sa tessiture, le placage de ses touches interdisent toute comparaison avec l'instrument représenté dans ce premier portrait.

J'aimerais maintenant passer aux portraits de l'enfant prodige exécutés pendant ses deux premiers séjours à Paris (1763 et 1766). Le premier est en fait composé d'une série d'au moins cinq exemplaires, suivis par des reproductions gravées immédiatement après leur création.

Lors du premier séjour parisien de la famille Mozart à Paris, le baron Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), originaire de Ratisbonne, installé à Paris depuis 1751, introduisit Leopold Mozart à la cour de Versailles et permit l'organisation du premier concert de Wolfgang. Dans sa *Correspondance littéraire*, à la date du 1<sup>er</sup> mai 1763, Grimm indique que

Carmontelle a commencé depuis plusieurs années un recueil de portraits dessinés au crayon et lavés avec des couleurs en détrempe. Il a le talent d'attraper supérieurement l'air, le maintien et la contenance des personnes qu'il peint, ses portraits sont faits avec une facilité, une grâce et un esprit infinis. Il m'est arrivé bien souvent de connaître des gens que je n'avais jamais vu que dans ses livres. Au reste ces recueils, qui augmentent tous les jours, peuvent servir de spectacle de la variété des conditions dans la société. Des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, de toute espèce s'y trouvent pèle mêle depuis M. le Dauphin jusqu'au frotteur de St. Cloud. On a gravé plusieurs de ces portraits<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Eszter Fontana, « Mozarts 'Reiseclavier' », in Exposition Vienne, 1991, p. 73-78 ; voir aussi Maunder, 1991, p. 211.

<sup>20</sup> Friedrich Melchior baron de Grimm, *La Correspondance littéraire....*, 1er janvier - 15 juin 1763, texte établi et annoté par Agneta Hallgren, Uppsala, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1979, tome 1, p. 102 ; tome 2, p. IX.

Carmontelle, dessinateur « amateur » selon les termes de Leopold Mozart<sup>21</sup>, vient de faire l'objet d'une intéressante monographie par Laurence Chatel de Brancion<sup>22</sup>. Elle montre comment ce topographe, lecteur du duc de Chartres, protégé du duc d'Orléans, organisateur de fêtes, inventeur de transparents contant l'histoire des jardins, critique d'art, auteur de proverbes joués à la Comédie française, vécut au Palais Royal où il pût observer la société d'Ancien Régime. Il réunit pour sa collection personnelle 750 portraits. Il exécuta des répliques pour certains modèles célèbres. La famille Mozart, du fait de sa notoriété, en suscita au moins quatre de la même composition, ainsi que la production d'estampes que Leopold utilisa pour la promotion de son fils. La question de savoir quel dessin est l'original ne peut être tranchée. Comme l'a très bien montré en 1916 Edward Speyer, qui s'appuya sur l'introduction très documentée de l'ouvrage de Gruyer sur les oeuvres de Carmontelle du château de Chantilly<sup>23</sup>, les 750 portraits « coloriés à la gouache » furent proposés à la vente après décès de Carmontelle le 17 avril 1807. Joly, chargé du cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, mourut avant d'obtenir les subsides à temps pour que la collection puisse entrer dans cette institution. Un ami de Carmontelle, le chevalier Richard de Lédans, qui connut tous les modèles de la collection car beaucoup furent portraiturés chez lui, acquit l'ensemble et en fit un catalogue manuscrit, espérant la revendre à Talleyrand. Il n'y réussit pas, dispersa quelques dizaines de dessins, et à sa mort les 635 restant furent rachetés par Pierre de La Mesangère, un marchand parisien qui annota, souvent fautivement, les portraits. Ils furent vendus à son décès à un membre de la famille Duff-Gordon de Banffshire à qui le duc d'Aumale les acheta en mars 1877 pour son château de Chantilly<sup>24</sup>.

II. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764.

II.1. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764, aquarelle, 36,8 x 24,1. Londres, National Gallery (aujourd'hui au British Museum).

Biblio : Vogel, 1900, p. 15-17 ; Speyer, 1916 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 4, p. 6, 297 ; Stone-Williams, 1991, p. 312. Reprod. Pl. II ; Maunder, 1992, p. 210.

Inscription apocryphe de la main de Pierre de la Mésangère, acheteur en 1816 : « Mozart père et ses deux enfants – 1777 ».

---

<sup>21</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 91.

<sup>22</sup> Laurence Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, Editions Monelle Hayot, 2003.

<sup>23</sup> Anatole-François Gruyer, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1902, p. I-XIX.

<sup>24</sup> Speyer, 1916, p. 216.

II.2. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764, aquarelle, 36,8 x 24,1. York, Castle Howard.

Biblio : Exposition Paris, 1956, p. 5, dans le commentaire du n° 14 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. 297, sous le n° 4 ; Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 28, reprod.

Inscription apocryphe de la main de Pierre de la Mésangère, acheteur en 1816 : « Mozart père et ses deux enfants – 1777 ».

II.3. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764, crayon et aquarelle, 32,6 x 20,1. Paris, musée Carnavalet, D. 4496, don de l'Honorable Maurice Baring, 1933.

Biblio : Bory, 1948, p. 61 ; Exposition Paris, 1956, p. 5, n° 14 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 2, p. 6, 297 ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 136, n° 132. Notice par Geneviève Geffray ; Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 26, reprod. ; Exposition Vienne, 2006, p. 202, n° 12, reprod. p. 55, notice par Rosemarie Burgstaller.

Inscription apocryphe de la main de Pierre de la Mésangère, acheteur en 1816 : « Mozart père et ses deux enfants – 1777 ».

II.4. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764, crayon et aquarelle, 33 x 20. Chantilly, musée Condé, Inv. 346.

Biblio : Anatole-François Gruyer, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1902, p. 308, n° 418, reprod. ; Bory, 1948, p. 61 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 2, p. 5, 297 ; Claude Mercier-Ythier, *Le clavecin chez Carmontelle*, Paris, A la corde pincée, s.d. [1990 ?], planche non numérotée ; Rampe, 1995, p. 61 ; Laurence Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*, Château de Saint-Rémy-en-L'Eau, Monel Hayot, 2003, p. 75.

II.5. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1763 (?), dessin à la plume et lavis, 24,5 x 15,5. Paris, collection privée.

Biblio : Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 27, reprod.

II.6. Jean-Baptiste Delafosse (1721-1775) d'après Louis Carrogis dit Carmontelle, *Mozart père, son fils et sa fille*, Paris, 1764, eau-forte, 32 x 20, Paris, BnF, Estampes, AA 3 (état avant toute lettre), Ad 18, in Fol et N2 (état avec la lettre) ; autre exemplaire Paris, ancienne collection André Meyer ; autre exemplaire Vienne, Albertina, Inv. Nr. DG2005/10358. Liste non exhaustive.

Biblio : Kinsky, 1930, p. 278 ; Bory, 1948, p. 62 [tirage conservé au Conservatoire de musique de Genève] ; Marcel Roux, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*. Tome VI, Damontot – Denon, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, p. 206, n° 52 ; Exposition Paris, 1956, p. 6, n° 16 ; François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville, Imprimerie François Paillart, 1961, p. 104 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 5, p. 7, 297 ; Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 30 ; Exposition Vienne, 2006, p. 202, n° 13.

Lettre de l'estampe : L.C. De Carmontelle del. Delafosse sculp. 1764. LEOPOLD MOZART, Père de MARIANNE MOZART, Virtuouse âgée de onze ans / et de J.G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et Maître de Musique / âgé de sept ans. Sous le tracé : « L.C. De Carmontelle del. — Delafosse Sculp. 1764 ».



Toutes les épreuves connues portent le nom de Delafosse. L. Mozart écrivit cependant le 1<sup>er</sup> avril 1765 dans sa correspondance :

M. de Mechel, graveur sur cuivre, travaille en hâte à graver nos portraits que M. de Carmontelle, un amateur, a très bien peints : Wolfgang joue du clavecin, je suis debout derrière sa chaise et je joue du violon, et la Nannerl s'appuie d'un bras sur le clavecin ; de l'autre main elle tient de la musique, comme si elle chantait<sup>25</sup>.

Christian von Mechel (1737 Bâle-1817 Berlin), qui séjourna à Paris de 1758 à 1764, travailla tout d'abord chez Pierre-Alexandre Wille (en 1758-1759) puis, de fait, dans l'atelier de J.-B. Delafosse avant de retourner en 1765 à Bâle où il ouvrit une Académie et semble-t-il, le premier commerce d'art de cette ville<sup>26</sup>.

Leopold écrivit par ailleurs le 9 juillet 1765 depuis Londres à Lorenz Hagenauer à Salzbourg :

Je croyais avoir demandé à mon ami M. Grimm, lorsque nous avons quitté Paris, de vous faire envoyer à Salzbourg un certain nombre de portraits gravés [...]. Vous en remettrez bien sûr un à notre bon Seigneur [l'archevêque Schrattenbach] etc. Ces gravures ont été faites dès notre arrivée à Paris alors que mon fils avait 7 ans et ma fille 11 ans. M. Grimm en a été l'initiateur et on les paye 24 sols à Paris, c'est-à-dire plus de 30 kreuzers. Je crois qu'on ne pourra guère en obtenir plus de 15 kreuzers la pièce en Allemagne. Lorsque vous les recevrez, vous voudrez bien en envoyer éventuellement 30 à monsieur Lotter, imprimeur et marchand de musique à Augsbourg [l'éditeur de *l'Ecole de Violon*] et 30 à madame et monsieur Haffner, luthiste à Nuremberg, leur dire de les vendre 15 kreuzers pièce et vous faire envoyer un récépissé<sup>27</sup>.

III. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), *Mozart père et son fils*, Paris, mai ou juin (?) 1766 (?), dessin au crayon lavé d'aquarelle, 26,8 x 17,8. Collection privée.

Biblio : Bory, 1948, p. 60 ; Exposition Paris, 1956, p. 5-6, n° 15, reprod. en couleur sur la couverture ; Deutsch-Zenger, 1961, p. 297 [considéré par lui comme douteux, hors catalogue] ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 26, reprod.

Dans sa « Note sur l'iconographie de Mozart » imprimée dans le catalogue de l'exposition parisienne de 1956 (non paginé, entre les p. XII et 1), François Lesure indique avec raison que les différentes premières versions (II) laissent une image un peu incertaine de l'enfant. Dans la notice de l'œuvre, il précise que dans cette nouvelle version « Les visages y sont moins apprêtés, surtout celui de Wolfgang ». Il ajoute : « On a fait – sans trop de fondement – l'hypothèse que cette version pourrait dater du séjour des Mozart à Paris en 1766 », faisant

---

<sup>25</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 91.

<sup>26</sup> Sur cet artiste, voir : Lukas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Baseler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737 bis 1817)*, Bâle, Stuttgart, 1956, Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63 ; L. H. Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Bâle, Stuttgart, 1959, Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 75.

<sup>27</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 127.

allusion aux commentaires de la monographie de Saint-Foix dont la première édition remonte à 1912<sup>28</sup>.

En 1991, dans *Apollo*, Stone et Williams notent d'autre part que Deutsch avait exclu sans grande justification ce dessin, et ils indiquent « this picture [...] shows a slightly more mature looking Leopold Mozart, with the Mozart figure himself considerably grown with much more individual features ». On ne peut que constater en tout cas les variantes des deux visages par rapport à toutes les versions précédentes et surtout le fait que Mozart joue le clavecin (qui semble avoir un piètement plus court que ceux observés dans toutes les autres versions<sup>29</sup>) avec les pieds soutenus par un petit tabouret, à une hauteur qui dénote qu'il a beaucoup grandi. Son manteau descend largement le long du tabouret. A notre avis, l'intuition de Saint-Foix est la bonne : ce dessin pourrait tout à fait dater du deuxième séjour des Mozart à Paris en 1766.

A propos de l'exemplaire de Chantilly, qui est le seul analysé par Rampe, celui-ci fait l'hypothèse que ce portrait familial fut exécuté chez le baron Grimm. Le clavecin, qui pour lui, en raison de la hauteur de la joue, est probablement à deux claviers, pourrait être celui du baron dont on sait qu'il était d'Antoine Vater, Paris, 1755, laqué noir à filets dorés, caractéristiques courantes chez les facteurs français. Rampe ajoute que cet instrument n'est pas parvenu jusqu'à nous. Or nous remarquons que dans l'inventaire des instruments de musique des émigrés et condamnés réalisé par Bartolomeo Bruni pour la Commission temporaire des arts entre 1794 et 1796<sup>30</sup>, figure en effet, dans la demeure de Grimm, sous le numéro 134, ce clavecin « fond noir, à bandes dorées, par Antonius Valter, *Lutetiae Parisiorum*, année 1755 » (attribué au Conservatoire de Paris, il y figure encore en 1796<sup>31</sup>).

---

<sup>28</sup> Voir Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité, 1756-1777, essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître*, Paris, Desclée, De Brouwer et Cie, 1936, 2 vol. [Nouvelle édition, la première datant de 1912], chapitre I. « L'Enfant prodige », p. 164.

<sup>29</sup> Dans les piètements Louis XV à la française, les pieds sont indépendants de la ceinture et permettent éventuellement de choisir une série de pieds à la hauteur appropriée selon l'utilisateur ou le commanditaire.

<sup>30</sup> Jules Gallay, *Un inventaire sous la Terreur. Etat des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni*, Paris, Chamerot, 1890, p. 85, n° 134.

<sup>31</sup> Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la Musique : les collections du Conservatoire de Musique. 1793-1993*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux, 1996, p. 32-45.

Mais cet argument ne nous paraît pas suffisant pour reconnaître dans les différentes versions du dessin aquarellé de Carmontelle un tel instrument. En effet, considérant le nombre des portraits qu'il exécuta de la société de son temps comportant des clavecins (il suffit de citer le portrait fameux de Rameau, celui du compositeur Royer, puis respectivement ceux des filles de Royer, celui de Duni, de Mlle Pothouin et son père, ainsi que ceux de nombreuses femmes du monde), on peut se demander si le portraitiste amateur ne disposait pas, du fait de ses fonctions (lecteur et ordonnateur des fêtes du prince d'Orléans), d'une sorte d'instrumentarium de service. A moins qu'il n'ait eu une entente avec le facteur-accordeur de la maison, tant revient souvent dans ses dessins le modèle qui nous concerne ici. Mercier-Ythier a mentionné dans son album grand public *Carmontelle et le clavecin* (cf. II.4. Bibliographie de l'oeuvre) les noms de trois facteurs parisiens au moins auxquels nous pouvons penser. Il convient d'être plus précis que lui et de chercher de quels membres de chaque dynastie il pourrait s'agir : sans doute Jean-Henry Hensch, François-Etienne Blanchet père ou fils après 1761 ; [Jean] Goermans. Tous trois utilisent, comme Antoine Vater, un décor à fond noir, avec filets dorés, pied cabriole. La version du triple portrait conservée au musée Carnavalet montre bien – en laissant voir la boîte à clavier – aussi le fond rouge « en dedans » si caractéristique. Mais parmi ces trois noms, nous penchons pour J.-H. Hensch, dont un instrument à deux claviers, daté 1761, tout à fait « classique » par son style, est conservé au musée de la Musique à Paris<sup>32</sup>. Sur les aquarelles de Carmontelle, la découpe de la jupe (avec des accolades ou « arbalètes » séparées par un plat), associée aux courts sabots en pieds de biche, se rapproche beaucoup plus des instruments de ce facteur (et plus particulièrement de celui de 1761, à la fine élégance très remarquable en comparaison des autres spécimens conservés de cet atelier) que de ceux de F.-E. Blanchet. Le clavecin de ce dernier facteur, daté 1746 et conservé au château de Versailles<sup>33</sup>, montre par exemple une jupe ayant une arbalète n'utilisant que des courbes et un sabot remontant sur la cabriole par une feuille d'acanthé, autant de détails qui nous éloignent du modèle représenté par Carmontelle. Quant au piètement du clavecin d'Antoine Vater daté 1732, sa découpe et son profil ne peuvent être comparés aux caractéristiques trouvées chez Carmontelle et chez J.-H. Hensch. Mais il est probable que de nombreux ateliers de facteurs parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle ont pu faire réaliser leurs piètements chez le même ébéniste parisien.

---

<sup>32</sup> Clavecin, Jean-Henri Hensch, Paris, 1761, Paris, musée de la Musique. Inv. 974.3.1. On regrettera qu'aucun article scientifique n'ait jamais été écrit sur cet instrument. Voir Claude Mercier-Ythier, « A propos des clavecins Hensch », *Musique ancienne*, 20, décembre 1985, p. 82-94.

<sup>33</sup> Claude Mercier-Ythier, *Les clavecins*, Paris, Editions Vecteurs, 1990, p. 188.

Grimm fut, comme nous l'avons vu, à l'origine de la diffusion par la gravure du portrait de la famille Mozart. Mais rien ne permet d'assurer qu'il fut le commanditaire des dessins, comme plusieurs commentateurs l'ont avancé sans preuve. Si c'était le cas, il l'aurait probablement mentionné dans sa *Correspondance littéraire*. La question de savoir si les modèles posèrent chez le baron Grimm ou pas reste entière et par conséquent l'identification définitive du modèle de clavecin représenté aussi.

IV. Michel Barthélemy Ollivier (1712-1766), *Le thé à l'anglaise servi dans le salon des Quatre-Glaces au palais du Temple*, Paris, mai ou juin 1766, huile sur toile, 53 x 68. Versailles, musée national du Château, MV 3824.

Autres exemplaires : Eudore Soulié mentionne en 1859 une réplique du tableau conservée au château de Neuilly jusqu'en 1848 et qui selon lui aurait disparu. Est-ce celle qui figura à l'Exposition de Vienne en 2006<sup>34</sup> ? Une autre a été peinte pour le Mozarteum de Salzbourg par le peintre et graveur viennois Josef Sedlacek (1789-1845) dans la première moitié du XIXe siècle<sup>35</sup>.

Biblio : *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale* [...] A Paris, Veuve Herissant, 1777, n° 135 ; Escudier, *Le Pays*, 7 juillet 1857 [cité par Arthur Pougin, *Un ténor de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle, Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, 1905, p. 221-222] ; Eudore Soulié, *Notice du Musée Impérial de Versailles*, Paris, 1859, III, p. 233-234 ; Edmond et Jules Goncourt *La femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Firmin Didot, 1862, réédition Flammarion, 1982, pp. 80-84 ; Constantin Wurzbach, *Mozart-Buch*, Vienne, J. Klemm, 1869, p. 180-181 ; Paul Lacroix, *XVIII<sup>e</sup> siècle, institutions, usages et costumes : France, 1700-1789*, Paris, Firmin Didot, 1875, reprod. entre les p. 420 et 421 [avec diagramme des personnages représentés sur une page en vis-à-vis] ; Both de Tauzia, *Paris. Musée du Louvre. Catalogue du musée. Notice supplémentaire des tableaux*, Paris, 1878, n° 821 ; Vogel, 1900, p. 17 ; Léonce Bénédicte, « Michel-Barthélemy Ollivier », *Gazette des Beaux-Arts* (1895), p. 459-462 ; Jahn, 1907, II, p. 849 ; Arthur Schurig, *Mozart*, 1913, I, 117-119 ; Gaston Brière, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures*, Paris, 1927, p. 195, n° 665 ; Henri Parent de Curzon, *Mozart*, Paris, F. Alcan, 1927, p. 29 ; Kinsky, 1930, p. 279 ; Marguerite Glotz et Madeleine Maire, *Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1945, p. 156 et ss ; Bory, 1948, p. 69 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 6, p. 8-9, 297-298 ; Albert Pomme de Mirimonde, « Musiciens isolés et portraits de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections nationales », *La revue du Louvre et des musées de France* 4-5 (1966), 197-198 ; Herbert C. Turrentine, « The Prince de Conti: A Royal Patron of Music », *The Musical Quarterly*, vol. 54, n° 3 (Juillet 1968), p. 315 ; Albert Pomme de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les Rois Bourbons : la musique dans les arts plastiques (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, 1977, t. II, p. 69 ; Benedetta Craveri, *Madame du Deffand et son monde*, Paris, Le Seuil, 1987 pour la traduction française, p. 119-121 ; Claire Constant, *Musée national du Château de Versailles. Catalogue des peintures*, Paris, RMN, 1980, p. 103, n° 3520 ; Barbara Russanoff Hanning, "The Iconography of a Salon Concert: A Reappraisal" in *French Musical Thought, 1600-1800*, London, 1988, pp. 129-149 ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Exposition Paris, 1991, p. 80-81, n° 87, 93 ; Claire Constant, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, Paris, RMN, 1995, t. II, p. 692, n° 3889 ; Rampe, 1995, p. 62-63 ; Florence Gétreau et Denis Herlin, « Portraits de clavecins et de clavecinistes français », *Musique-Images-Instruments*, 3, 1998, p. 80-82 ; Florence Gétreau, « Quelques cabinets d'instruments en France au temps des rois Bourbons », *Musiques-Images-Instruments*, 8, 2006, p. 34-35, reprod. ; Thomas Vernet, « Les collections musicales des princes de Conti », *Musiques-Images-Instruments*, 8, 2006, p. 63-60.

<sup>34</sup> Exposition Vienne, 2006, p. 203, n° 11, notice par Rainer Metzger. Cette huile sur bois mesure 65 x 80. Collection particulière en France.

<sup>35</sup> Exposition Salzbourg, 1991, p. 144-145, n° 140, notice par Geneviève Geffray.

Une récente étude sur « Les collections musicales des Princes de Conti », publiée par Thomas Vernet, a souligné l'importance du mécénat de cette famille aristocratique et surtout combien « la culture de la curiosité » de ces princes conjuguaient la volonté de plaire au désir de connaître. Constituant la branche cadette de la Maison de Bourbon, éloignée du pouvoir politique, ils cherchèrent autrement à affirmer leur légitimité. L'avant-dernier de la lignée, Louis-François (1717-1776), petit-fils du grand Condé, candidat malheureux au trône de Pologne, s'affirma comme protecteur des arts et lettres. Son salon du palais du Temple à Paris et celui de son château de l'Isle-Adam constituèrent un « véritable creuset des mutations esthétiques », notamment en accueillant les acteurs d'une nouvelle sensibilité musicale grâce à des concerts donnés de 1762 à 1771, qui succédèrent en quelque sorte au laboratoire animé auparavant par feu Le Riche de La Pouplinière, le protecteur de Rameau.

Michel-Barthélemy Ollivier, peintre ordinaire du prince de Conti, a laissé plusieurs magnifiques tableaux évoquant aussi bien ses soupers en musique, ses parties de chasse (notamment celle où il accueillit à l'Isle-Adam, en 1766, le prince de Brunswick-Lunebourg), que la célèbre scène représentant *Le Thé à l'anglaise servi dans le salon des Quatre-Glaces au palais du Temple*. Cette toile, exécutée en mai 1766, représente une véritable galerie de portraits de l'aristocratie et du milieu artistique mais aussi ce que Barbara Russanoff Hanning a appelé en 1988, dans son important article sur l'iconographie du concert au salon, « a musical conversation piece »<sup>36</sup>. Ollivier serait selon elle « l'assemblier » qui réunit en un même cadre l'écoute et l'interprétation de la musique, les commentaires et la conversation qu'elle suscite, le boire et le manger avec des moments d'interaction et d'isolement social.

Dans ce même article, Barbara Hanning a retracé scrupuleusement la fortune critique du tableau au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle souligne par exemple que c'est Eudore Soulié, conservateur à Versailles, qui donne pour la première fois une identification détaillée de tous les personnages, s'appuyant sur un cartel qui figurait sur une réplique du tableau conservée au château de Neuilly jusqu'à son pillage et son incendie en février 1848, réplique aujourd'hui disparue :

A droite, une table à laquelle sont assis le bailli de Chabillant et le mathématicien d'Ortous de Mairan ; la princesse de Beauvau, debout, verse à boire à ce dernier. Sur le devant, les comtes de Jarnac et de Chabot, debout, le premier tenant un plat, l'autre mangeant un gâteau ; plus loin, la comtesse de Boufflers servant d'un plat posé sur un réchaud. Le présent Hénault, vêtu de noir, est assis devant un

---

<sup>36</sup> Du même auteur, voir « Conversation and Musical Style in the Late Eighteenth-Century parisian Salon », *Eighteenth-Century Studies* 22/4 (1989), p. 512-528.

paravent. La comtesse d'Egmont la jeune, née Richelieu, tient une serviette et porte un plat, et la comtesse d'Egmont mère, vêtue de rouge, coupe un gâteau. Près d'elle est M. Pont de Vesle, appuyé sur le dossier d'un fauteuil. Le prince d'Hénin, debout, appuie la main sur le dossier d'une chaise, sur laquelle est assise la maréchale de Luxembourg tenant une soucoupe ; entre eux est mademoiselle de Boufflers, vue de profil. La maréchale de Mirepoix verse du thé à madame de Vierville. Mademoiselle Bagarotti [célèbre chanteuse] est assise toute seule devant un petit guéridon, près duquel est une bouilloire posée sur un fourneau portatif. Le prince de Conty, vu de dos est debout près de Trudaine. Enfin, à gauche, Mozart, enfant, touche du clavecin et Géliotte, debout, chante en s'accompagnant de la guitare ; le chevalier de la Laurency, gentilhomme du prince, est debout derrière Mozart, et le prince de Beauvau, assis, lit une brochure. Le salon est orné de grandes glaces et de dessus de portes représentant des portraits de femmes. Un violoncelle et des cahiers de musique sont posés dans l'angle de gauche, et on lit sur un papier :

« De la douce et vive gaieté  
Chacun icy donne l'exemple,  
On dresse des autels au thé ;  
Il meritoit d'avoir un temple »<sup>37</sup>.

Bien après les laconiques mentions du tableau publiées au moment du Salon de peintures du Louvre de 1777<sup>38</sup>, ce sont les frères Escudier qui les premiers, en 1857, ont commenté ce tableau du point de vue musical : « Mozart chante ou joue du clavecin, et Jélyotte... l'accompagne à la guitare », l'interprétation contraire ayant aussi été faite.

Du point de vue de l'histoire de l'art, Stone et Williams insistent sur le fait que le double portrait de *Leopold et son fils* (III), exécuté sans doute en 1766, a peut-être servi d'inspiration à Ollivier (laissant penser que ce dernier n'aurait pas vu lui-même l'enfant prodige), ce qui est peu vraisemblable. Ils commettent d'autre part l'erreur qui consiste à reconnaître Leopold Mozart à l'extrême gauche du tableau alors qu'il s'agit, d'après l'ancien cartel de la réplique perdue du château de Neuilly, du prince de Beauvau. Le père du petit Mozart serait de fait absent de la scène.

Du point de vue des instruments, quasi tous les commentateurs indiquent que Mozart est accompagné ou accompagne Jélyotte, le célèbre chanteur, grâce à un clavecin. Rampe est le premier à faire en 1995 des propositions plus nuancées. Il indique en effet que la provenance du clavecin représenté n'est pas claire : selon lui ses mesures relativement réduites laissent

---

<sup>37</sup> Léonce Bénédicte suggère (p. 462) que Monsieur de Pont de Veyle était sans doute l'auteur de ce quatrain et de son calembour.

<sup>38</sup> *Lettres pittoresques, à l'occasion des Tableaux Exposés au Sallon, en 1777, A Paris, Ches P.F. Gueffier, Libraire Imprimeur, au bas de la rue de la Harpe, à la Liberté, p. 30* : « Le Thé à l'Angloise forme aussi une très-jolie scène, intéressante par le sujet, peinte clairement & agréablement » ; *Les Tableaux du Louvre où il n'y a pas Le sens commun, Histoire véritable, A Paris, Cailleau, 1777, p. 20* : « Le Thé dans le Sallon des Glaces. Bon Tableau ! j'y reconnais la modestie anglaise ; personne ne se mire, & les Glaces ne répètent aucun objet ».

penser qu'il pourrait être accordé plus haut (« Chorton ») que d'habitude (mais à notre connaissance aucun instrument à la quinte n'est répertorié dans les inventaires de facteurs et de musiciens français et selon Thomas Steiner, la différence entre le « französischer Kammerton » et le « Chorton » ne justifie pas les mesures si réduites du clavecin représenté). Rampe estime aussi qu'il est difficile de déterminer si la caisse est en bois naturel brun ou peinte en gris brun (on devine, d'après lui, des filets soulignant des panneaux, de couleur noire qui pourraient aussi être des *intarsia*). En première ligne ce pourrait être selon lui un clavecin du XVII<sup>e</sup> siècle, un instrument Strasbourgeois ou un clavecin italien de petites proportions avec un piètement français du XVIII<sup>e</sup> siècle ; en deuxième hypothèse un instrument français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il remarque à l'échine aux graves des charnières pour un couvercle.

Nous allons voir que certaines hypothèses de Rampe peuvent rejoindre les remarques que nous avons faites en 1991 lors de l'exposition *Mozart à Paris*, en publiant le détail des instruments du Prince de Conti dispersés à sa vente après décès<sup>39</sup>. Nous avons également commenté la composition de sa collection d'instruments à deux reprises<sup>40</sup>. En effet, voici ce que l'on note dans l'inventaire après décès de Louis-François de Bourbon établi entre le 4 septembre et le 13 novembre 1776, au palais du grand prieur au Temple, par les sieurs Du Francastel et Grossy, commissaires priseurs, marchands de biens meubles :

469. cinq Clavecins de différents auteurs, une table de Clavecin, un petit orgue avec son Contrepoids, une Contrebasse, une basse de viole, trois guitares et quatre violons et leurs archets, deux corps [sic] de chasse allemands avec leurs variantes [entendez leurs corps de rechange] .....1 600 livres<sup>41</sup>.

Dans l'« Etat des biens vendus ou accensés depuis le décès de feu Mgr le Prince de Conty dont les fonds ont été versés à la caisse de succession de feu Mgr, le 4 mars 1777 », figure un forte piano vendu 300 livres.

Enfin, le catalogue imprimé de la vente des *Tableaux, Desseins, Terres-cuites, Marbres, Bronzes, Pierres gravées, Médailles et autres objets précieux après le décès de S.A.S.*

---

<sup>39</sup> Exposition Paris, 1991, p. 81, notice 93.

<sup>40</sup> Voir Florence Gétreau, 1998 et 2006, dans la bibliographie de ce tableau (IV), ci-dessus.

<sup>41</sup> Archives nationales, X<sup>1</sup> A9179. Je remercie Frédéric Fournis de m'avoir signalé ce précieux document.

*Monseigneur le Prince de Conty*, par Pierre Rémy, Paris, 1777 (la vente ayant eu lieu au Temple, à partir du 8 avril 1777) mentionne<sup>42</sup> :

2039. Un clavecin à deux claviers & trois unissons, dont 2 cordes à plumes, & un Clavier en *forte piano*, qui frappe les trois unissons à grand ravalement, par Jacob Spat, à Au[g]sburg. .... 430 l[ivres]
2040. Un autre clavecin en *forte piano*, à grand ravalement, par *Silberman*, à Strasbourg, sur son pied de bois de noyer. .... 380 l.
2041. Un clavecin à grand ravalement & deux claviers, à mouvement & cinq registres, à plume en buffle, sur son pied. .... Dorival 180 l.
2042. Un petit buffet d'orgue, en forme de secrétaire, en bois de palissandre.....Colignon
2043. Autre buffet d'orgue, & deux clavecins.

Si le clavecin à cinq registres avec son rang de buffle fait inmanquablement penser à un instrument de Pascal Taskin (ou ravalé par ses soins), équipé de genouillères, on peut assez aisément imaginer que le petit instrument joué par l'enfant Mozart en 1766 et représenté par Ollivier était le « Clavier en forte piano, qui frappe les trois unissons à grand ravalement, par Jacob Spat, à Augsbourg ». Les très petites et incohérentes proportions de l'instrument peuvent s'expliquer par le fait que le peintre ne voulait pas encombrer le milieu de sa composition et risquer de faire disparaître l'enfant Mozart derrière l'éclisse courbe de son instrument. On remarquera aisément que ce peintre reste par ailleurs très approximatif dans le respect de la morphologie des autres instruments peints sur le tableau (la guitare jouée par Jélyotte et le violoncelle posé à terre sont d'une grande maladresse) ; qu'un gros défaut de perspective empêche de comprendre la progression de l'échine de son instrument à clavier et la forme de sa courbe (a-t-il une contre-courbe ?).

Même si la présence de ces instruments germaniques est rare à Paris en cette deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle n'a pas lieu de nous étonner chez le prince de Conti, bien connu pour avoir accueilli des cornistes bohémiens (Heina et Rodolphe), des harpistes comme Schencker et sa fillette<sup>43</sup>, et enfin des clarinettes. Le baron Grimm, né à Augsbourg, ne chercha-t-il pas à ménager à l'enfant Mozart des contacts qui puissent lui rappeler des sensations familières, dans ce Paris où l'esthétique de la facture instrumentale était bien différente de celle des autres capitales ?

---

<sup>42</sup> Au moins deux exemplaires du catalogue existent à Paris : Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (INHA), BAA 1777 VP 7 ; BnF, Imprimés, 8° V 8201 (72). Tous deux sont annotés.

<sup>43</sup> Florence Gétreau, « Une harpiste au Concert Spirituel : Mlle Schencker en mai 1765 », *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 178-181.



L'idée un peu trop simpliste selon laquelle le goût des parisiens se cantonnait exclusivement dans les instruments français et les pianos anglais est ici contredite par la convergence des sources écrites et visuelles. Le prince de Conti avait-il des goûts si particuliers dans ce Paris qui accueillit tant de musiciens germaniques ? Le journal d'annonce *Affiches, annonces et avis divers* publié hebdomadairement à Paris de 1752 à 1790 permet en effet de relever les propositions suivantes de ventes d'instruments :

- le 27 mars 1760 « un clavecin allemand en bon état, dont le dedans est peint par Wanloo » ;
- le 5 mai 1763 « un manucordion allemand, sorte de petit clavecin, avec un jeu de 5 rangs d'orgue » ;
- le 3 février 1766 « un clavier de Jean Loth<sup>44</sup>, de Cologne, 1,200 louis » ;
- le 1<sup>er</sup> juin 1769 (?) « trois clavicordes à ravalement très commodes pour emporter à la campagne et moins assujettissant que les clavecins à plumes ».

L'inventaire déjà mentionné de Bartolomeo Bruni, réalisé dans les demeures de l'aristocratie à la demande de la Convention nationale en 1795-1796, recense dans l'hôtel de Bellechasse (n° 396), un « clavecin de Ratisbonne » (donc Regensburg), qui sera restitué à d'Harcourt. Et parmi les 316 instruments finalement attribués au jeune Institut national de musique futur Conservatoire, on ne manquera pas de relever, parmi les 47 clavecins, un Silbermann, daté 1769, et un « de Ratisbonne, en noyer ». Parmi les 12 pianos à queue, un de « Spath, Regensburg » et un autre « de Ratisbonne ».

V. Giambettino Cignaroli (1706-1770), *Portrait de Mozart à Vérone*, Vérone, 6-7 janvier 1770, huile sur toile, 70,5 x 57. Paris, collection privée, ancienne collection Alfred Cortot. Auparavant donnée à Saverio Dalla Rosa (1745-1821).

Biblio : Vogel, 1900, p. 19-20 ; Kinsky, 1930, p. 279 ; Bory, 1948, p. 75 [attribué à Cignaroli] ; Raffaello Brenzoni, « Das Veroneser Mozartbild und seine Zuweisung an den Maler Saverio Dalla Rosa, *Musikerziehung* 1955/56, 2, déc. 1955, p. 85-89 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 8, p. 11, 298 ; NMA Serie IX/27, Bd 2, Wolfgang Plath (ed.), Cassel, Bärenreiter, 1982, p. XXVIII ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 164, n°155, notice par Geneviève Geffray ; Carlo Bologna, Gian Paolo Marchi, Enrico Paganuzzi, *L'Accademia filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791-1991)*, Vérone, Fiorini, 1991, p. 30-34 ; Maunder, 1992, p. 210 ; Rampe, 1995, p. 63-64 ; Daniel Hertz et Gerhard Croll, « Il ritratto veronese di Mozart e il Molto Allegro in Sol maggiore KV 72a », *I Mozart a Verona 1769/70*, Ala, Fondazione Wolfgang Amadeus Mozart De Pizzini von Hochenbrunn, 1995 ; Alfred Briellmann, Johannes Baumgartner, « Zur Übersetzung der lateinischen Inschrift unter dem Veroneser Mozart-Bild von Saverio Dalla Rosa », *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 44, 3-4 nov. 1996, p. 33-39 ; Marina Botteri Ottaviani, « In posa a Verona. Due ritratti di Giambettino e Giandomenico Cignaroli », in Exposition Riva del Garda, 2006, p. 107-119 ; Exposition Rovereto, 2006, p. 14 ; Basso, 2006, p. 524 (entrée « Cignaroli, Giambettino »), p. 538-539 (entrée « Dalla Rosa, Domenico Saverio ») et p. 592-593 (entrée « Lugiat, Pietro »).

Le manuscrit visible sur le pupitre porte la mention *Molto Allegro*. Identifié pour la première fois par Alfred Einstein, il ne serait connu que par cette seule représentation figurée sous le nom d'Allegro de Vérone, KV 72a, en sol majeur (G-Dur). Daniel Hertz a cependant suggéré en 1995 qu'il pourrait s'agir d'une œuvre de Galuppi.

---

<sup>44</sup> Boalch-Mould, 1995, p. 121 : « Johann Loth, né à Cologne, facteur de clavecins et d'épinettes, *fl.* 1647 ». Voir aussi l'annonce d'un de ses instruments à Amsterdam en 1784.

L'instrument joué par Mozart porte sur la planche du nom l'inscription lisible : « JOANNIS CELESTINI VENETI MDLXXXIII ».

Le texte et la traduction du cartel original, attaché au cadre, serait du poète Giuseppe Torelli :

AMADEO VOLFANGO MOZARTO SALISBURGENSI  
PUERO DUODENNI  
IN ARTE MUSICA LAVDEM OMNEM FIDEMQ.[UE] PRAETERGRESSO  
EOQ.[UEM] NOMINE GALLORUM ANGLORUMQ.[UE] REGIBUS CARO  
PETRUS LVIATUS HOSPITI SVAVISSIMO  
EFFIGIEM IN DOMESTICO ODEO P.C.  
ANNO MDCCLXX.

AMADEUS WOLFGANG MOZART, DE SALZBURG /  
ENFANT DE DOUZE ANS, AYANT SURPASSE DANS L'ART MUSICAL TOUTE LOUANGE  
/ ET REPUTATION, ET CE NOM ETANT CHER AUX ROIS DES FRANÇAIS ET DES /  
ANGLAIS, PIETRO LUGIATI A SON HOTE TRES AGREABLE A FAIT PEINDRE LE /  
PORTRAIT DANS LE SALON DE MUSIQUE DE SA MAISON, L'AN 1770<sup>45</sup>.

Les circonstances du portrait sont précisées par Leopold Mozart dans une lettre à son épouse depuis Vérone, le 7 janvier 1770 :

Hier, nous avons déjeuné chez M. Locatelli et aujourd'hui, il y a eu une confusion générale que je dois te décrire plus en détail. Nous étions invités chez un noble seigneur, M. Regazzoni. Le percepteur général des impôts de Venise, M. Lugiati, a demandé à des chevaliers de me prier d'autoriser un peintre à faire le portrait de Wolfgang ; ce qui fut fait hier matin. Aujourd'hui, après la messe, devait avoir lieu la deuxième séance de pose. Nous voulions également y déjeuner. M. Lugiati vint en personne chez M. Regazzoni et lui demanda de nous laisser déjeuner chez lui. Celui-ci du bien s'y plier, contre son gré, car Lugiati a le bras long à Venise. Nous devons donc nous rendre ce matin chez M. Lugiati après la messe, et poser pour le peintre avant le déjeuner. Mais il arriva un personnage encore plus important et plus grand – l'évêque de Vérone – de la famille Giustiniani, qui nous fit inviter par M. Locatelli, non seulement à lui rendre visite après la messe, mais également à déjeuner<sup>46</sup>.

Le peintre Giambettino (Gian Bettino) Cignaroli était un cousin de Pietro Lugiati, si bien qu'en toute logique, on donna longtemps à juste titre ce portrait à cet artiste. Bien qu'il fut exposé et publié depuis 1955 sous le nom de Domenico Saverio Dalla Rosa, on doit à Marina Botteri Ottaviani d'avoir confirmé en 2006 la première attribution par comparaison avec un portrait de Wolfgang Mozart au violon, conservé dans une collection privée de Trento, exécuté par un autre membre de cette famille de peintres, Giandomenico Cignaroli (1722-1793), portrait sur lequel le jeune musicien porte la bague qui lui avait été offerte par le prince Joseph Wenzel von Fürstenberg (1728-1783) à Donaueschingen en novembre 1766<sup>47</sup>.

En observant le clavier représenté sur le tableau qui nous intéresse, on remarque les marches plaquées de peut-être de buis et les feintes en ébène ou bois noirci. Mais il est difficile de déterminer avec précision l'étendue dans l'aigu ce qui permettrait de voir s'il y a adéquation

---

<sup>45</sup> Je dois cette traduction à Raphaël Passaquet que je remercie.

<sup>46</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 198-199.

<sup>47</sup> Rudolph Angermüller, « L'anello, dono del principe Fürstenberg », in Exposition Riva del Garda, 2006, p. 102-105.

avec la tessiture nécessaire au *Molto Allegro* KV 72a dont la partition est ouverte sur le pupitre.

Maunder, suivi par Rampe, n'a pas de doute sur le fait que Mozart joue sur ce tableau un clavecin (et non une épinette) de Giovanni Celestini. Mais l'argument qui nous permet de trancher dans ce sens est la présence d'un bloc de clavier dans les aigus et le fait que l'on n'observe aucune représentation du pan coupé de la fausse caisse de protection, habituellement utilisé pour les épinettes. Le clavier représenté va jusqu'au *fa*<sup>3</sup>, ce qui est cohérent avec l'étendue observée sur plusieurs clavecins de Giovanni Celestini aujourd'hui conservés<sup>48</sup>. S'il est facile à comprendre que, deux siècles après leur construction, de tels instruments italiens aient été encore joués tant les caractéristiques de l'école italienne de facture sont restées stables (le nombre substantiel d'épinettes et de clavecins du XVI<sup>e</sup> siècle conservés atteste de cette longévité d'utilisation, souvent faite au prix de très réduites modifications de tessitures du clavier), il resterait utile de recenser dans les sources écrites la mention d'instruments vieux de plusieurs siècles chez les musiciens italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>.

VI. Anonyme, Ecole française ou anglaise, *Mozart et Thomas Linley chez la famille Gavard des Pivets à Florence*, Florence, 5 avril 1770 (?), huile sur toile, 130 x 160. Paris, collection privée.

Biblio : Exposition Salzbourg, 1991, p. 166-167, n° 156. Notice par Geneviève Geffray ; Exposition Paris, 1991, p. 64, n° 28, reprod. ; Marina Botteri Ottaviani, « In posa a Verona. Due ritratti di Giambettino e Giandomenico Cignaroli », in Exposition Riva del Garda, 2006, p. 115 ; Basso, 2006, p. 567-568 (entrée « Gavard des Pivets, Giuseppe Marie »).

Thomas Linley (1756-1778), jeune virtuose anglais du violon, séjourna à Bologne pendant trois ans pour parfaire son éducation musicale auprès de Pietro Nardini, musicien que la famille Mozart avait connu en juillet 1763. Les circonstances de la rencontre entre Thomas Linley et la famille Mozart sont documentées une fois de plus par une lettre de Leopold Mozart à sa femme, envoyée le 21 avril 1770 de Rome :

A Florence, nous avons retrouvé un jeune Anglais, élève du célèbre violoniste Nardini. Cet enfant, qui joue merveilleusement bien, est de la taille et de l'âge de Wolfgang [...]. Les deux jeunes garçons se produisirent à tour de rôle toute la soirée, en s'embrassant maintes fois. Le lendemain, le petit Anglais – qui est un enfant charmant – fit apporter chez nous son violon et joua tout l'après-midi, Wolfgang l'accompagnant au violon. Le lendemain nous avons déjeuné chez M. Gavard, l'administrateur des

---

<sup>48</sup> Boalch-Mould, 1995, p. 267.

<sup>49</sup> Je remercie Jean-Jacques Eigeldinger pour avoir soulevé cette question au cours du débat de Lausanne. Comme il le souligna, Vivaldi acheta par exemple un instrument de Trasuntino.

finances du grand-duc, et les deux garçons ont joué tout l'après-midi à tour de rôle, non pas comme des enfants mais comme des hommes<sup>50</sup>.

En revanche, le tableau et les conditions de sa réalisation ne sont pas mentionnés. Dans son article sur le jeune Thomas Linley<sup>51</sup>, Gwilym Beechey ne semble pas connaître ce tableau. Aucun document ne vient appuyer l'identification des personnages qui y sont représentés. Quant à l'attribuer à l'école française, nous n'y croyons pas au plan stylistique. Quant à l'instrument à clavier représenté, il faut sans doute exclure que ce soit un clavicorde, en raison de la hauteur d'éclisses. Il reste impossible de déterminer la tessiture du clavier car on n'aperçoit que des feintes groupées par deux. On pourrait peut-être rapprocher ce petit instrument d'un tafelklavier de conception germanique, tel celui qui figura dans l'exposition de Vienne en 1991<sup>52</sup> ou encore un petit pianoforte carré en quatre pieds, tel celui d'Anton Walter du musée de la Musique<sup>53</sup>. Mais comme on ne voit pas de table d'harmonie, on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'une épinette de forme triangulaire<sup>54</sup>.

VII. Pietro Fabris (*fl.* Naples 1768-1778), *Kenneth Mackenzie, Sir William Hamilton, Gaetano Pugnani, Mozart et son père*, Naples, mai ou juin 1770 (tableau daté 1771), huile sur toile, 33,5 x 47,6. Edimbourg, Scottish National Portrait Gallery.

Biblio : Acton, *Three extraordinary ambassadors*, Londres, Thames & Hudson, 1983, p. 48, reprod., 63 ; Sans auteur, « Recent Museum Acquisitions in Edinburgh », *The Burlington Magazine* 127/989, août 1985, p. 568-571, reprod. ; *The Concise Catalogue of the Scottish National Portrait Gallery* compiled by Helen Smailes, Edinburgh, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1990, p. 337, 339 ; Carlo Knight, *Hamilton a Napoli : cultura, civiltà di una grande capitale europea*, Naples, Electa, 1990, p. 98, reprod. ; Domenico Antonio D'Alessandro, « Mozart a Napoli : una testimonianza pittorica », communication présentée au colloque international *La musica a Napoli e a Vienna nell'età di Mozart*, Naples, 9-11 décembre 1991, à paraître ; Neal Zaslaw, « Editorial », *Early Music* 20/2 (Mai 1992), p. 196, reprod. ; Basso, 2006, p. 553-554 (entrée « Fabris, Pietro », p. 576-577 (entrée « Hamilton, Sir William »), p. 593-594 (entrée « Mackenzie, Kenneth ») et p. 643-644 (entrée « Gaetano Pugnani ») ; Exposition Rovereto, 2006, p. 19.

Ce tableau est apparu sur le marché de l'art parisien en 1982 puis fut acquis par la Scottish National Portrait Gallery en 1984. Le catalogue de cette collection écossaise identifie Mozart et son père Leopold dans cette scène qui représenterait le salon de Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, first Earl of Seaforth (1744-1781), à son domicile de Naples. Ce petit tableau, qui est signé et daté « 1771 », représente une scène de concert sous les yeux du peintre lui-même (qui s'est représenté à l'extrême gauche de l'œuvre). Il fait pendant à une scène d'escrime

---

<sup>50</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 227.

<sup>51</sup> Gwilym Beechey, « Thomas Linley, Junior. 1756-1778 », *The Musical Quarterly*, vol. 54, n° 1, janv. 1968, p. 74-82.

<sup>52</sup> Exposition Vienne, 1991, p. 264, n° 144, se référant à l'édition de Boalch de 1974 (p. 46).

<sup>53</sup> Inv. E. 976.3.1. Je remercie Thomas Steiner pour cette suggestion.

<sup>54</sup> Suggestion de Jean-Yves Hainoz et Thomas Steiner.

dans une autre pièce de la même demeure. Toutes deux ont en commun de présenter un décor de tableaux en grisailles néoclassiques et de nombreux objets archéologiques provenant des vestiges romains d'Herculanum et Pompéi récemment exhumés, notamment par Hamilton<sup>55</sup>. Dans la composition qui nous intéresse, Kenneth Mackenzie est au centre, de dos, Sir William Hamilton (1730-1803) à sa gauche jouant du violon ou de l'alto, le violoniste Gaetano Pugnani à sa droite. Au fond à gauche, un premier personnage en costume gris à col bleu joue d'un très long clavecin qui fait penser à un modèle italien à un clavier<sup>56</sup>. A ses côtés, un homme joue d'une petite épinette posée sur une chaise, qui semble avoir une forme triangulaire.

Une fois de plus c'est la correspondance de Leopold Mozart qui nous met sur le chemin d'un intéressant indice. Arrivé avec son fils à Naples le 14 mai 1770, reçu par l'ambassadeur Hamilton, ils visitent Pompéi et Herculanum. Le 26 mai, Leopold note dans une lettre à son épouse :

Le tailleur nous fait 2 costumes que j'ai choisi en compagnie de M. Meuricoffre. Le mien est presque couleur pompadour, mais plutôt cerise foncé, en moire détrempee, doublé de taffetas bleu ciel avec des boutons en argent.

Celui de Wolfgang en moire détrempee vert pomme avec des boutons d'argent et doublé de taffetas rose.

Lundi, une académie sera organisée par l'envoyée impériale, la comtesse v. Kaunitz, par lady Hamilton, la princesse Belmonte [...]<sup>57</sup>.

Faut-il, par conséquent, penser que le peintre, qui a terminé son tableau l'année suivant le séjour des Mozart à Naples, aurait interverti la couleur des costumes ? On peut en effet difficilement identifier le joueur d'épinette avec Leopold Mozart, son jeune fils étant alors au clavecin. Même si Domenico Antonio D'Alessandro est le premier à avoir commenté la présence des Mozart dans ce tableau en 1991, ce sont les commémorations de 2006 qui attirent à nouveau l'attention sur les circonstances de son exécution (Basso, 2006) et sur les instruments qui y sont représentés (Grant O' Brien s'est intéressé au clavecin italien et à

---

<sup>55</sup> Sur cet ambassadeur de Londres à Naples et ses activités de vulcanologue et d'archéologue, dont le peintre Pietro Fabris rendit compte dans plusieurs recueils de dessins et de gravures, voir Carlo Knight, *Hamilton a Napoli: cultura, civiltà di una grande capitale europea*, Naples, Electa, 1990 ; Carlo Knight, *Le gouaches di Hamilton, Quaranta tempere del British Museum*, Naples, Electa, 1994.

<sup>56</sup> Catherine Hamilton, née Barlow (1747-1782) et son époux disposaient dans leur demeure de Naples d'une épinette, d'un piano-forte et d'un clavecin à deux claviers de Burkat Schudi (1702-1773) construit entre 1765 et 1770, qui demeura dans la famille jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Basso, 2006, p. 489-490 (entrée « Catherine Barlow ») et p. 576-577 (entrée « Sir William Hamilton »).

<sup>57</sup> Mozart. Correspondance, 1986, I. 1756-1776, p. 237.

l'épinette dans une récente communication). Marco Tiella a mis l'instrument du tableau en rapport avec deux épinettes triangulaires italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle sans nom d'auteur (Exposition Roveretto, 2006, p. 19), tandis que Thomas Steiner nous a communiqué les photographies d'une épinette triangulaire italienne à l'octave, attribuée à Petrus Michael Orlandus, 1710, de même morphologie conservée à Edimbourg dans la Raymond Russell Collection of Early Keyboard Instruments (n° 4311).

VIII. Attribué à Johann-Joseph Zoffany (1733-1810), *Concert avec W.A. Mozart*, Milan ou Salzbourg, entre septembre et décembre 1771 (?), ca. 1770-1775, dessin, 60 x 70. Bruxelles, collection privée.

Biblio : Exposition Salzbourg, 1991, p. 150, n° 146, notice par Geneviève Geffray ; Rampe, 1995, p. 64-67 ; Basso, 2006, p. 678 (entrée « Zoffany, Johan »).

On remarque sur l'éclisse de l'instrument la devise « AUDI VIDE ET TACE SI VIS VIVERE IN PACE » [Ecoute, regarde et tais-toi pour vivre en paix]. Les parties séparées posées sur les pupitres de musiciens, sont par ailleurs lisibles et identifiées.

Ce dessin a été présenté pour la première fois à l'exposition de Salzbourg en 1991 et il est commenté en détail par Rampe qui indique qu'elle représente l'exécution d'une œuvre orchestrale avec 2 cors, 2 flûtes traversières, 2 hautbois, 2 bassons, 3 violoncelles, 6 premiers violons, 3 seconds violons, 2 alto, une contrebasse et un instrument à clavier. Grâce aux parties séparées lisibles posées sur les pupitres et qui portent d'ailleurs l'indication des instruments (une fois *viola*, une fois *alto*, corno primo, corno secondo, flauto primo, oboe 1 etc.), Rampe a pu préciser de quelle œuvre il s'agit : la *Sinfonia D-Dur KV 120*, unique pour cette formation dans l'œuvre de Mozart, ayant un mouvement *Presto* qui se trouve au final de l'ouverture de son opéra *Ascanio in Alba* KV 111. L'opéra a été donné avec succès à Milan le 17 octobre 1771 au Teatro regio ducale.

Ce dessin pourrait donc représenter l'exécution de cette *serenata* avec Wolfgang au clavier, et Leopold (portant des lunettes à droite du contrebassiste), soit à Milan où ils sont encore jusqu'au 5 décembre 1771, soit dans une salle de Salzbourg.

Rampe pense que l'instrument représenté pourrait être un clavecin à deux claviers (en raison de la hauteur d'éclisses et du chevalet de quatre pieds visible sur la table d'harmonie). Mais la prudence impose de ne pas déterminer le nombre de clavier d'un instrument en fonction des propositions de sa caisse. Rampe rapproche même le modèle représenté d'un clavecin de Johannes-Daniel Dulcken. Un instrument de ce facteur, daté 1745, appartenait d'ailleurs à la cour et fut décoré en Autriche. Il est impossible pour lui qu'il s'agisse d'un instrument anglais

et il pense également à la facture du sud de l'Autriche de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais on peut ajouter à ses remarques que l'instrument visible sur le dessin dispose de toutes évidences de pans coupés de part et d'autre de ses claviers, caractéristique également autrichienne. On peut ainsi le rapprocher d'un instrument anonyme appartenant à la Händel-Haus<sup>58</sup> mais également de la morphologie d'un clavecin de Johann Heinrich Gräbner Le jeune, réalisé à Dresde en 1774, conservé aujourd'hui au musée de Leipzig<sup>59</sup> qui lui, en revanche, n'a pas de pans coupés. Alberto Basso (2006) penche pour un clavecin autrichien, faisant remarquer que ce genre d'instrument était très fréquemment utilisé à Milan durant cette décennie. Mais Thomas Steiner attire notre attention sur un clavecin italien à un seul clavier avec jeu de quatre pieds, et pans coupés<sup>60</sup>.

On remarquera aussi l'intérêt de cette scène au plan de la composition orchestrale et de la disposition des musiciens autour du clavier qui est positionné à 180° par rapport aux autres instrumentistes.

Quant à l'attribution à Johann-Joseph Zoffany<sup>61</sup>, elle est soutenue, en dehors des questions stylistiques, par le fait que ce peintre, originaire de Francfort, séjourna durant sa carrière autant en Angleterre qu'en Italie et qu'il semble avoir réalisé un portrait de Wolfgang enfant. En tout cas dans le journal de Zoffany, à la date du 9 juillet 1765, l'artiste indique : « Visite de Leopold Mozart »<sup>62</sup>.

IX. Anonyme, *Mozart portant l'ordre de l'Eperon d'or*, Salzbourg, 1777, huile sur toile, 75 x 65,5. Bologne, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Inv. 39131/B 11812.

Biblio : Bory, 1948, p. 95 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 11, p. 13, 298 ; Stone-Williams, 1991, p. 311-316, 312, fig. 3 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 164, n° 155, notice par Geneviève Geffray ; Rampe, 1995, p. 67-68 ; Giovanna degli Esposti, « L'Academia Filarmonica di Bologna : Johann Christian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart », in Romano Vettori, *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologne, 1984, p. 43, 52 ; Luigi Verdi, *Mozart a Bologna*, Bologne, 1997 ; C. Buscaroli Fabbri, *L'arte della musica*, Bologne, 2000, p. 2 ; Giovanna Degli Esposti, in *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Milan, Silvana Editoriale, 2002, p. 130-131, n° 135 ; Exposition Vienne,

---

<sup>58</sup> Inv. Nr. MS – 27. Cf. Alfons Huber (éd.), *Das österreichische Cembalo*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2001, p. 520, n° 11.

<sup>59</sup> Hubert Henkel, *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog. Band 2. Kielinstrumente*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979, p. 99-101, n° 91.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 77-80, n° 79.

<sup>61</sup> Voir le catalogue d'exposition *Johan Zoffany, 1733-1810*, Webster Mary (dir.), Londres, London National Portrait Gallery, 1976.

<sup>62</sup> Exposition Salzbourg, 1991, p. 152, n° 148. Voir aussi Bory, p. 65, qui reproduit un portrait de Wolfgang à l'âge de huit ans selon lui.

2006, p. 234, n° 172, notice par Rudolf Kubik ; Basso, 2006, p. 604 (entrée « Martini, Giovanni Battista ») ; Exposition Riva del Garda, 2006, p. 75-76.

Commande du Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784). Deux répliques médiocres existent à Salzbourg, l'une dans la maison natale d'Amadeus, une autre dans celle de Leopold. Mozart porte l'ordre de l'Eperon d'or, qui lui fut remis par le Pape Clemens XIV (1705-1774) à Rome et joue un instrument non identifié.

Le 27 novembre 1777, Leopold Mozart précise, dans une lettre à son fils à Mannheim :

Le 3 ou 4 décembre, la *Copia* de ton portrait, remarquablement réussie, partira avec M. Triendl à Bozen, et de là, à Bologne. Ton portrait est déjà placé dans un cadre noir avec bordure dorée<sup>63</sup>.

Le 22 décembre suivant, il écrit cette fois au Padre Giovanni Battista Martini. Il lui avait en effet promis de lui offrir pour la bibliothèque et la galerie de portraits de son Academia Filarmonica le portrait de son fils :

J'ai attendu jusqu'à maintenant, faute d'avoir un bon peintre, car il n'y en a guère en notre pays [...]. Mais finalement j'ai dû me résoudre brusquement à faire faire le portrait par un de nos peintres [...]. Mais vous me demanderez où est ce portrait, puisqu'il n'est pas encore entre vos mains ? Je l'ai confié à la maison de Siegmund Haffner, grand commerçant de Salzbourg, qui l'a emporté à Bolzano pour la foire de St-André, d'où il cherchera un moyen de vous le faire parvenir, peut-être en l'adressant à Sgr. Prinsechi à Bologne. La peinture n'a pas grande valeur comme œuvre d'art, mais pour ce qui est de la ressemblance, je vous assure qu'il est extrêmement ressemblant – il est exactement ainsi. J'ai inscrit au dos du tableau le nom et l'âge. J'ai maintenant encore une autre idée : je vous enverrai ses premières compositions, en commençant par ses sonates pour clavecin dédiées à Mme Victoire [...]<sup>64</sup>.

Les historiens de l'art Stone et Williams avancent à propos de ce portrait une hypothèse assez audacieuse : « The Bolognese picture bears the legend...Amadeo... In anything, however, the subject resembles Leopold more than his son [...] bizarrely middle aged for a 21 year old ». Mais il nous paraît pourtant bien difficile de poursuivre dans ce sens, alors que la correspondance de Leopold Mozart est explicite.

Mozart joue un instrument à un seul clavier. Deutsch a suggéré de voir dans l'instrument représenté un « orgue », ou plutôt un positif de pied. Rampe ajoute qu'on aperçoit des chevilles d'accord, malgré le couvercle fermé, et que le manuscrit qui y est posé, une notation de choral romain, amènent à l'hypothèse d'un claviorganum. Mais il nous semble plus simplement que le plateau qui couvre le sommier, en ne laissant voir que la rangée de chevilles, ainsi que le clavier plaqué d'ébène à feintes claires, font, ensemble, beaucoup plus penser à un Hammerflügel, comme par exemple celui de Johann Heinrich Silbermann 1776 fait à Strasbourg, conservé au musée de Berlin<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Mozart. Correspondance, 1987, II. 1777-1778, p. 144, lettre 263.

<sup>64</sup> Mozart. Correspondance, 1987, II. 1777-1778, p. 188-189, lettre 279. Voir aussi la lettre 278, du 22 décembre 1777, p. 185, « j'ai du écrire également au P. Maestro Martini pour lui annoncer que j'ai déjà envoyé le *Portrait* ».

<sup>65</sup> Hammerflügel, Johann Heinrich Silbermann, Strasbourg, 1776. Berlin, MIM, kat. n° 12.



X. Johann Nepomuk Della Croce (1736-1819), *Portrait de la famille Mozart*, Salzbourg, hiver 1780/81, huile sur toile, 140 x 186. Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. 90/4.

Biblio : Vogel, 1900, p. 27-28 ; Speyer, 1916 ; Speyer, 1919 ; Bory, 1948, p. 108 [daté 1780] ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 12, p. 15, 299 ; Deutsch, 1965, p. 12-13 ; Joseph Heinz Eibl, « Das grosse Gemälde der Mozartischen Familie », *ÖMZ*, 17, 1972, p. 389-395 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 87, n° 79, notice par Rudolph Angermüller ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Maunder, 1992, p. 215 ; Rampe, 1995, p. 68-69.

Leopold Mozart et ses deux enfants sont entrain d'exécuter la troisième phrase de la Sonate en *ut* majeur pour clavier à quatre mains KV 19d. Les mains de Wolfgang montrent qu'il joue la mesure 29.

La genèse de ce portrait familial peut être suivie au travers de la correspondance de Mozart entre le 13 novembre 1780 et le 17 juin 1781. Lors de la première mention du tableau, Mozart demande à son père « [Que devient] le portrait de famille ? [Etes-vous bien] réussi ? [Est-ce que ma s]oeur est déjà commencée ? »<sup>66</sup>. Le 13 décembre suivant, il demande à nouveau des nouvelles du portrait<sup>67</sup>. Dans le post-scriptum d'un courrier de Leopold à son fils à Munich, le 29 décembre 1780, Nannerl indique : « Je pose demain pour la première fois pour le peintre et c'est pourquoi la femme de chambre des Mölk m'a coiffée »<sup>68</sup>. Le 8 janvier 1781, Leopold précise l'avancement du tableau à son fils : « Ta sœur a posé par deux fois pour le peintre. Elle est bien réussie, et s'il ne fait pas d'erreur en finissant l'œuvre, ce sera une tête *charmante* »<sup>69</sup>. En mars 1781, Wolfgang est chargé par son père de faire envoyer le portrait de Anna Maria, sa mère disparue à Paris le 3 juillet 1778, peint vers 1765 par Maria-Rosa Hagenauer-Barducci, afin qu'il puisse servir de modèle à Della Croce. En effet, son portrait en médaillon figure bien sur le portrait familial, dans un cadre ovale, sur le mur du fond de la composition. Wolfgang s'acquitta de sa mission et fini par envoyer le portrait de sa mère le 17 juin 1781<sup>70</sup>. On peut supposer qu'il avait lui-même posé pour Della Croce avant d'arriver à Munich le 5 novembre précédent.

Rampe, contrairement à plusieurs commentateurs, estime que l'instrument représenté ne peut être un pianoforte, mais un clavecin à deux claviers. Bien que le couvercle fermé ne permette pas de voir les rangées de chevilles, il fait cette hypothèse en raison de la hauteur d'éclisses et

---

Voir Konstantin Restle, *Faszination Klavier. 300 Jahre Pianofortebau in Deutschland*, Munich, Londres, New York, Prestel, 2000, p. 96, n° 8.

<sup>66</sup> Mozart. Correspondance, 1989, III. 1778-1781, p. 143, lettre 381.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 170, lettre 397.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 187, lettre 405.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 194, lettre 409.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 209, lettre 418, p. 230, lettre 431.

des proportions de la joue qui permettent selon lui la place de quatre registres. Mais nous avons vu combien il faut être prudent concernant la déduction du nombre de claviers en fonction des proportions d'une caisse d'instrument. Rampe fait aussi observer, non sans imprudence, le probable bois de noyer de la caisse (sans doute massif selon lui !) et le clavier aux feintes claires. Il rappelle aussi qu'un clavecin à deux claviers fait par Christian Ernst Friederici en 1770 à Gera fut utilisé par Mozart durant toutes ces années (il est aujourd'hui perdu). Alors qu'il nous paraît impossible de suivre ces hypothèses, contentons-nous de remarquer que la joue en oblique peut aussi bien désigner un clavecin qu'un instrument à mécanique frappée. Mais une observation attentive permet aussi de noter que Wolfgang a les deux mains sur le même plan, ce qui contredit l'hypothèse de Rampe. Il nous semble d'ailleurs beaucoup plus cohérent de rapprocher l'instrument représenté du Hammerflügel d'Anton Walter, (1752-1826) qu'il acquit au début des années 1780 (conservé au Mozarteum à Salzbourg)<sup>71</sup>, même si le couvercle et la forme du piètement semblent bien mal observés.

XI. Kupetzky ou Kupelziky, *Mozart chez les Duscheck à la villa Bertramka*, octobre 1787 (?), gravure sur verre sur une feuille d'argent, 33 x 30. Paris, collection privée, ancienne collection Alfred Cortot.

Biblio : Bory, 1948, p. 149 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 307, n° 278, notice par Rudolph Angermüller.

Cette gravure représenterait Mozart dans la villa de Franz Xaver Duscek (1731-1799) près de Prague, en octobre 1787, lorsque celui-ci achevait *Don Giovanni*. Il composa pour Joseph l'air de concert « Bella mia fiamma » à la même occasion. L'amitié entre les deux familles avait commencé durant l'été 1777 à Salzbourg.

L'instrument à queue, avec ses filets en relief ainsi que ses bordures et chapiteaux géométriques en bronze, rappelle, malgré une grande maladresse du graveur quant aux proportions et à la vraisemblance, des instruments viennois de la même décennie. On peut citer un tafelklavier de Johann Jakesch, Vienne, avant 1800<sup>72</sup>, et plus encore un autre modèle d'Ignatz Kober, Vienne, 1788<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Martha Novak Clinkscale, *Makers of the Piano. 1700-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 311.

<sup>72</sup> Halle, Händel Hause, Inv. MS-32. Cf. Konrad Sasse, *Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 5. Teil. Musikinstrumentensammlung. Besaitete Tasteninstrumente*, Halle, 1966, p. 64-65.

<sup>73</sup> Vienne, KHM/SAM. Inv. Nr. 496. Catalogue Vienne, 1991, p. 67, reprod. 32 et p. 265, notice 145. Voir aussi le Hammerflügel de ce même facteur, appartenant au Nationalmuseum,

XII. Joseph Lange (1751-1831), *Portrait inachevé de W. Mozart*, Vienne, début 1789, huile sur toile, 34,3 x 29,5. Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. 90/10.

Biblio : Peter Lang, *Biographie des Joseph Lang*, Vienne, Peter Rehms, 1808, p. 171-172 ; Vogel, 1900, p. 33-34 ; Speyer, 1916 ; Speyer, 1919 ; Kinsky, 1930, p. 279 ; Bory, 1948, p. 117 ; Deutsch-Zenger, 1961, p. XV, n° 13, p. 17, 299 ; Deutsch, 1965, p. 12-13 ; Werner Dettelbacher, « Er spielte Hamlet und Othello und hat Mozart gemalt », *Salzburger Nachrichten*, 27 Jänner 1979, p. 28 ; Stone-Williams, 1991, p. 312 ; Exposition Salzbourg, 1991, p. 385, n° 332 ; Rampe, 1995, p. 69-70.

Les circonstances de l'œuvre sont précisées dans une lettre du 16 avril 1789 de Mozart à sa femme Constanze, depuis Dresde dans laquelle il lui demande « — Si le *portrait* avance ? »<sup>74</sup>. Il s'agit en tout cas d'un portrait fait de mémoire, à distance, de Mozart au piano.

Joseph Lange, originaire de Würzburg, étudia à la fois l'art du portrait et le théâtre. Il épousa Aloisia Weber en 1779 et le couple devint ami des Mozart, qu'ils fréquentèrent souvent. Le portrait cherche à évoquer l'intimité du travail du musicien et Lange, dans son autobiographie<sup>75</sup>, explique combien Mozart n'était jamais autant naturel que lorsqu'il était concentré sur la composition d'une de ses œuvres, comme le montre très bien ce portrait.

On remarquera que, malgré l'article très documenté et étayé d'Edward Speyer publié dès 1919 qui remettait en cause la datation de ce portrait autour de 1780, Deutsch revient en arrière et propose de le situer durant l'hiver 1782-1783 ! Ceci semble très incohérent lorsqu'on tient compte des traits relativement marqués du musicien et des éléments apportés par la Correspondance. En parlant de la petite version (aujourd'hui perdue), envoyée à Leopold Mozart, Speyer la confond avec un portrait de Wolfgang en médaillon conçu en pendant avec celui de Constanze, plus tard reproduits en lithographie pour l'ouvrage de Nissen (1828)(voir note 4).

De son côté, Rampe propose sans fondement, en raison de la position de jeu du musicien et de l'espace réservé pour l'éclisse et pour le pupitre, de reconnaître l'esquisse d'un instrument à clavier qui pourrait être le pianoforte d'Anton Walter que possédait Mozart depuis 1782. Il estime que la perspective est maladroite et que l'inclinaison du pupitre sur le tableau ne correspond pas à l'inclinaison du pupitre du piano Walter de Mozart.

---

Tschechisches Museum der Musik, Prague, présenté dans l'Exposition de Vienne, 2006, p. 212, n° 67.

<sup>74</sup> Mozart. Correspondance, 1992, V. 1786-1791, p. 207, [lettre 721](#).

<sup>75</sup> Peter Rehms sel. Witwe, *Biographie des Joseph Lange, K.K. Hofschauspielers in Wien*, 1808, p. 171-172.

Mais le but de cette œuvre n'est manifestement pas de s'attacher à l'instrument utilisé par le compositeur. A quoi bon, dans ces conditions, chercher à en identifier les caractéristiques alors que nous sommes en présence du plus sensible des portraits du musicien qui nous soit parvenu ?

## Conclusion

Bien qu'aucun portrait ne semble conservé du séjour des Mozart en Angleterre, seule la facture instrumentale de ce pays n'est pas représentée dans cette galerie très européenne. Notons aussi que les instruments italiens, autrichiens, du sud de l'Allemagne, semblent circuler largement dans une zone géographique souple entre ces pays. En définitive, Mozart utilisa au cours de sa carrière, et quel que soit le pays où il séjourna, des instruments d'esthétique très variée. On remarquera aussi qu'une étude iconographique des instruments représentés entre ses mains ne permet que jusqu'à un certain point d'avancer des hypothèses sur les instruments qu'il pratiqua. Plus ses portraits sont symboliques ou expressifs, plus il est difficile d'associer organologie et iconographie. Seules les sources écrites (correspondances, témoignages contemporains notamment) et les instruments conservés au pedigree certifié peuvent venir éclairer les images que nous avons étudiées.

### **Bibliographie chronologique : références citées en abrégé**

**Vogel, 1900** : Emil Vogel, « Mozart-Portraits », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1899*, Leipzig, 1900, p. 11-37.

**Speyer, 1916** : Edward Speyer, « Mozart at the National Gallery », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 28, n° 156 (Mars 1916), p. 216-217, 220-222.

**Speyer, 1919** : Edward Speyer, « Notes on the Iconography of Wolfgang Amadeus Mozart », *The Musical Quarterly*, 5, n° 2 (Avril 1919), p. 175-191.

**Keller, 1927** : Otto Keller, *Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie und Ikonographie*, Berlin, Leipzig, Gebrüder Paetel, 1927.

**Kinsky, 1930** : George Kinsky, *Album musical*, avec la collaboration de Robert Haas, Hans Schnoor, Henry Prunières, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

**Bory, 1948** : Robert Bory, *La vie et l'œuvre de Wolfgang-Amadeus Mozart par l'image*, Paris, Editio, Genève, Editions du Journal de Genève, 1948.

**Exposition Paris, 1956** : Catalogue d'exposition *Mozart en France*, Paris, Bibliothèque nationale, 1956, [François Lesure].

**Deutsch, 1961** : Otto Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Cassel, Bâle, Bärenreiter, 1961.

**Deutsch-Zenger, 1961** : Otto Erich Deutsch, Max Zenger, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Cassel, Bâle, Bärenreiter, 1961, Neue Mozart Ausgabe, X/32.

**Deutsch, 1965** : Otto Erich Deutsch, « Zu den Bildnissen der Familie Mozart », *Mitteilungen der ISM*, 13, 1965, p. 12-13.

**Mozart. Correspondance, 1986** : W.A. Mozart. Correspondance. Edition de la Fondation Internationale Mozarteum Salzburg, réunie et annotée par Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch et Joseph Heinz Eibl. Edition française et traduction de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, Harmonique, 1986-1999, 7 volumes.

**Exposition Paris, 1991** : Catalogue d'exposition *Mozart à Paris*, Paris, musée Carnavalet, 13 novembre 1991 - 16 février 1992, Paris-Musées/Francis van de Velde, 1991, Nicole Salinger (dir.), H.C. Robbins Landon.

**Exposition Salzburg, 1991** : Catalogue d'exposition *Mozart. Bilder und Klänge*, Salzburg, Schloss Klessheim, 23 mars - 3 nov. 1991, Land Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1991, Rudolph Angermüller, Gerhard Ammerer, Geneviève Geffray (dir.).

**Exposition Vienne, 1991** : Catalogue d'exposition *Die Klangwelt Mozarts*, Vienne, Neue Burg, Sammlung Alter Musikinstrumente, 28 avril - 27 octobre 1991, Kunsthistorisches Museum, Gerhard Stradner (dir.).

**Stone-Williams, 1991** : John Stone, Louise Williams, « Portraits of Mozart: Revising the iconography », *Apollo : The international magazine of the arts*, vol. 134, n° 357 (Nov. 1991), p. 311-316.

**Maunder, 1992** : Richard Maunder, « Mozart's keyboard instruments », *Early Music*, 20, n° 2, 1992, p. 207-219.

**Boalch-Mould, 1995** : Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord. 1440-1840*, Third Edition. Edited by Charles Mould, Oxford, Clarendon Press, 1995.

**Rampe, 1995** : Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Cassel, Bâle, Londres, New York, Prague, Bärenreiter, 1995.

**Exposition Vienne, 2006** : *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des Ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Herbert Lachmayer (dir.), Vienne-Ostfildern, Da Ponte Institut, Hatje Cantz Verlag, 2006.

**Exposition Riva del Garda, 2006** : *Mozart. Note di viaggio in chiave di violino*, a cura di Marina Botteri Ottaviani, Antonio Carlini, Giacomo Fornari, Museo Riva del Garda, 15 juillet - 8 octobre 2006.

**Exposition Rovereto, 2006** : *Gli strumenti del Giovane Mozart. Mostra nell'ambito di Aure mozartiane*, a cura di Marco Tiella, Rovereto, Palazzo Cosmi, 25 settembre - 6 novembre 2006.

**Basso, 2006** : Alberto Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, [Rome], Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006.