

La Maison-Dieu, 186, 1991, 95-105

Carl de NYS

## MOZART ET LA MUSIQUE LITURGIQUE A SALZBOURG

**P**OUR apprécier la musique liturgique à Salzbourg, résidence archiépiscopale mais aussi principauté ecclésiastique, il faut se souvenir que la cité au bord de la Salzach a une tradition musicale d'une importance exceptionnelle, attestée dès 454. Moins d'un demi-siècle après la fondation en 700 par saint Rupert de l'abbaye bénédictine Saint-Pierre, noyau de la cité, une *schola cantorum* est organisée par le premier évêque. Un siècle plus tard le pape Jean VIII demande au prince-archevêque de lui envoyer un orgue et un organiste de qualité pour sa chapelle pontificale. Deux Minnesänger illustres sont salzbourgeois : Tannhäuser et Neidhart von Reuenthal. Dès les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, avant la cour impériale à Vienne, Salzbourg dispose d'une chapelle musicale complète, vocale et instrumentale, pour la liturgie solennelle ; elle sera agrandie encore par le prince-archevêque Wolf Dietrich von Hohenems (1587-1612), celui qui fit faire les plans

de la nouvelle cathédrale avec ses cinq tribunes et ses six orgues. En plus de sa chapelle de 23 musiciens, il entretenait un ensemble de cuivres et percussions qui intervenait notamment pour les fêtes après le *Te Deum* à la cathédrale. On se souvient que pour sa consécration en 1620 une messe à 53 voix, dont la partition est l'un des documents les plus surprenants de la musique concertante, y fut interprétée. Le successeur, Markus Sitticus, créa en 1615 le premier théâtre d'opéra au nord des Alpes, ce qui incitera les Bénédictins à illustrer la solennité de la séance de clôture de leur université par un spectacle latin généralement soutenu par la musique : quelque 300 œuvres ont été ainsi créées à l'*Alma Mater Benedictina* jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle un organiste aussi célèbre que le Savoyard Georges Muffat ou le violoniste Franz Heinrich Ignaz Biber sont engagés par le prince-archevêque ; au XVIII<sup>e</sup> siècle, le vice-maître de chapelle impérial, Antonio Caldara, compose pour la cathédrale et pour l'opéra de Salzbourg.

La musique liturgique de la cathédrale, comme celle de la plupart des autres grandes églises de Salzbourg, dispose de ressources musicales exceptionnelles à la naissance de Mozart ; son père Léopold avait d'ailleurs contribué à son répertoire par la composition de messes, vêpres et litanies, ce qui explique que deux de ses messes (KV 115 & 116) et deux de ses offertoires (KV 177 & 342) aient pu figurer jadis dans le catalogue de son fils Wolfgang parce que celui-ci s'en était fait des copies à des fins d'étude. Tous les documents attestent que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle la musique liturgique salzbourgeoise avait l'opulence vocale et instrumentale de la fin de l'ère baroque ; c'est dans cette tradition que le jeune W.A. Mozart a vécu dès ses premières années.

Une situation qui n'allait pas de soi. En effet le 19 février 1749 le pape Benoît XIV adressait aux évêques des États ponticaux une lettre encyclique, *Annus qui*, dans le contexte des préparatifs de l'année

sainte 1750. S'il y mentionne explicitement la musique liturgique avec soli, chœur et orchestre, il y recommande d'abord le plain-chant « grégorien » et la polyphonie, dans la mesure où celle-ci respecte parfaitement la compréhensibilité des textes. Le pape insiste beaucoup pour que la musique liturgique n'ait aucun caractère profane :

Nos te admonere opus est, ut musicus cantus, qui nunc in Ecclesiis usu receptus est, et qui organi, aliorumque instrumentorum harmoniae coniungi solet, ita instituat, ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet (§ 3).

Le pape entrait même dans le détail de la technique musicale en citant des instruments qui ne lui semblaient pas conformes au bon climat de musique liturgique :

Vetabit autem tympana, curnua venatorio, tubas, tibias decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cellos, aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt (§ 11).

En clair : le pape ne conçoit pas que la musique concertante puisse comporter d'autres instruments que les cordes, les hautbois et les orgues. Deux décennies plus tard, ces instructions n'avaient encore été suivies d'aucun effet à Salzbourg. Pourtant le prince-archevêque von Schrattenbach (1753-1771) a été un pasteur d'une piété exemplaire, très préoccupé de la vie spirituelle et de la qualité de la liturgie dans son archidiocèse. Son successeur, célèbre méconnu de la littérature mozartienne, Hieronymus von Colloredo (1771-1803), avait fait des études à l'Université grégorienne à Rome ; il était naturellement soucieux de faire respecter les instructions papales et par ailleurs partisan convaincu des idées des « Lumières » dans le domaine de la musique d'église, comme le sera l'empereur Joseph II, qualifié par l'histoire d'« empereur-sacristain ». Il avait donc la préoccupation de simplifier la liturgie, d'y introduire la langue vernaculaire et de faire

chanter à l'assemblée des cantiques d'allure « populaire » ; le document qu'il a publié dans ce sens date, il est vrai, d'une époque où Mozart avait quitté Salzbourg, puisqu'il fut publié le 29 juin 1782 dans une lettre pastorale à l'occasion du douzième centenaire de l'érection du diocèse de Salzbourg. Si Mozart a accueilli avec sympathie certaines des initiatives de Colloredo, beaucoup moins radicales d'ailleurs que celles prônées dans la lettre de 1782, il ne partageait absolument pas la vision liturgique globale de l'archevêque.

Mozart avait toujours considéré qu'il était regrettable de remplacer le chant du graduel, du trait et du verset alleluiatique par une musique instrumentale ; c'est pourquoi il avait fait de ses *sonate all'epistola* des pages d'allure volontairement profane, sorte de mini-mouvements d'un élémentaire concerto pour clavier ; il s'est réjoui de ce que Colloredo ait rétabli ces chants du propre du jour et qu'il ait notamment chargé son ami Michel Haydn d'en composer les textes latins dans la tradition locale, c'est-à-dire pour soli, chœur et orchestre. Mais, par ailleurs, il a écrit la fameuse lettre à G.B. Martini, le franciscain de Bologne qui l'avait fait entrer à l'Académie philharmonique et qu'il considérait comme une référence solide dans le domaine de la musique d'église (Salzbourg, 04.09.1776). Le ton est donné dès le début, après que Mozart eut demandé au P. Martini son opinion sur l'une de ses compositions religieuses, l'offertoire *Misericordias Domini* Kv 222 :

Nous sommes en ce monde pour nous efforcer d'apprendre toujours, pour nous éclairer les uns les autres au moyen de conversations, et pour nous appliquer à faire de plus en plus progresser les sciences et les arts... (puis il parle de son problème concret :) Notre musique d'église est très différente de celle d'Italie et le devient de plus en plus ; ainsi, une messe avec *Kyrie, Gloria, Credo, sonate all'epistola*, offertoire ou motet, *Sanctus* et *Agnus*, même la messe la plus solennelle, celle que le prince dit lui-même..., ne doit pas durer plus de trois quarts d'heure. Il faut une étude

particulière pour réussir cette sorte de composition, d'autant qu'on exige que ce soit une messe à grand orchestre, avec trompettes de guerre, timbales, etc.

Si Mozart souligne la différence entre la musique liturgique salzbourgeoise, c'est que, d'une part, il connaissait bien la musique liturgique transalpine depuis ses voyages en compagnie de son père (les lettres de Léopold sont à cet égard fort instructives et renseignent pour ainsi dire *a contrario*, en rapportant les surprises et les critiques du père de Mozart, sur ce qui se passait à la cathédrale de Salzbourg); il avait assisté aux offices solennels dans toute la péninsule, y compris dans des églises ayant des traditions aussi particulières que la cathédrale de Milan ou la chapelle Sixtine à Rome. Mais d'autre part il n'a pas cessé, pendant son activité à Salzbourg, d'œuvrer dans l'esprit de cette musique italienne; il l'a fait d'autant plus librement qu'il avait eu la chance de composer d'abord pour la liturgie à Vienne, dans un cadre particulièrement fastueux, celui de la consécration de la nouvelle église de l'orphelinat impérial: c'est le chef-d'œuvre de la « petite » messe en *ut* mineur KV 139 (en réalité KV 47c) et des deux motets; l'antienne *Veni Sancte Spiritus* KV 47 et l'offertoire *Benedictus sit Deus* KV 117 (en réalité KV 47d), le 7 décembre 1768.

Il ne faudrait pas en conclure que Mozart a joué les provocateurs et cherché à choquer, à révolutionner les choses: ce n'était absolument pas son tempérament. On a cru pouvoir interpréter de cette manière l'allure tragique du *Benedictus* de la dernière messe écrite à Salzbourg, celle en *ut* majeur KV 337. Alfred Einstein y voit une sorte de moquerie balsphématoire à l'égard de son prince détesté. C'est d'autant moins défendable que ce caractère non conventionnel caractérisait déjà le *Benedictus* de sa deuxième messe brève, celle en *ré* mineur KV 65 (1769) destinée à la prière des « Quarante Heures », liturgie expiatoire à la veille du carême et pendant les « débordements » du carnaval. Mozart savait parfaitement que ce verset du psaume 118 est cité

dans le récit évangélique comme acclamation de la foule lors de l'entrée du Christ à Jérusalem le jour des Rameaux (Mt 21, 6-16) : c'est pourquoi il avait écrit à douze ans cette musique tourmentée, chromatique, avec des motifs en forme de croix, véritable chant d'offrande sacrificielle et correspondant bien à l'une des conceptions théologiques de son temps qui voyait dans la séparation du pain et du vin, la séparation du corps et du sang au moment de l'Élévation, la mort symbolique du Seigneur.

A l'inverse le désir d'adaptation de Mozart dans sa musique liturgique salzbourgeoise pourrait être illustré par de nombreux exemples. C'est ainsi que l'on connaît depuis peu l'authenticité d'une « messe pastorale », une messe populaire de Noël KV 140, écrite à Salzbourg en décembre 1773. Elle a la brièveté souhaitée (le *Kyrie* dure une minute), la gaieté naïve des Noëls salzbourgeois, les motifs « pastoraux » dans les voix et les instruments ; ce qui n'empêche pas Mozart d'exprimer l'émotion intense, douloureuse, du *Qui tollis* dans le *Gloria*, ou le recueillement devant le mystère (le « piano » au début du *Benedictus*) et surtout d'écrire un immense *Agnus Dei* de 160 mesures, qui se termine, contrairement à la tradition en la matière, dans une intériorité profonde : chœur et instruments « piano ». Il semble même avoir voulu participer à la tendance de Colloredo pour l'utilisation du cantique en langue vernaculaire puisqu'il a composé en 1779 deux cantiques sur des textes allemands paraphrasant des textes liturgiques latins : *O Gotteslamm* et *Als aus Aegypten* KV 343.

Il a montré sa maîtrise absolue en se conformant aux prescriptions archiépiscopales comme aux traditions locales dans des pages aussi idéalement adaptées à la prière liturgique que dans les psaumes des vêpres pour un confesseur non pontife destinées à la fête patronale du prince, la Saint Jérôme, KV 321 et KV 339 ; le sommet est sans doute le psaume 116 *Laudate Dominum* KV 339, d'une incomparable intensité expressive, au

point qu'on en vient à penser qu'il est impossible d'exprimer plus complètement en musique les deux versets et la doxologie de ce chant des vêpres. Il y a dans cette page géniale un instant où l'on est vraiment saisi par la prière contemplative, lorsque, sous la fin de la phrase du soprano-solo (qui répète un seul mot, intentionnellement : *veritas*), qui est accompagné par les seules cordes (et un basson), rentre, « piano », le chœur, comme un symbole de la louange universelle des peuples montant vers le Créateur. Il faudrait faire l'analyse de toutes les messes salzbourgeoises, couronnées par la dernière KV 337, sorte de modèle absolu de la prière liturgique en style musical concertant, ou encore des litanies et du merveilleux Graduel *Sancta Maria, Mater Dei* KV 273 (09/09/1777) qui conjugue l'apparente simplicité du cantique filial à Notre-Dame avec une perfection d'écriture anticipant sur l'*Ave verum* KV 618.

En cette année Mozart et dans la perspective de l'ensemble des études de ce numéro de la revue, il faut ajouter quelques considérations fondamentales dépassant la période salzbourgeoise et tenant compte des découvertes les plus récentes des études mozartiennes. Alan Tyson a pu confirmer par l'examen des papiers ce que Monika Holl avait déjà écrit il y a quelques années à partir d'autres découvertes : qu'un certain nombre d'autographes de musique religieuse de Mozart étaient mal datés. Il s'agit d'au moins sept numéros du catalogue Koechel des œuvres de Mozart que l'on datait de Salzbourg et qui ont été écrites en fait bien plus tard, plus exactement au cours de l'été 1788 à Vienne, donc entre les trois dernières symphonies et le trio à cordes KV 563, l'admirable trio « pour Puchberg ». Ce qui explique, en passant, pourquoi Mozart demande à sa sœur dans une lettre datée de Vienne (02/08/1788) de lui envoyer des messes récentes de Michel Haydn.

Le 28 août 1788 Mozart recevait en son domicile viennois l'acteur danois Joachim Daniel Preissler, dont

Monika Holl a retrouvé le témoignage : il relate que Mozart « produit maintenant de la musique d'église et n'a plus rien à voir avec le théâtre ». La découverte la plus importante dans cette perspective est la nouvelle datation du grandiose *Kyrie* en *ré* mineur KV 341, dit « de Munich ». Dans la préface du volume de l'édition critique en cours des œuvres de Mozart, le volume 6 de la section des messes (qui vient de paraître), Monika Holl indique les raisons très précises qui font de cette page monumentale une œuvre écrite probablement dans la dernière année, en 1791, lorsqu'il cherchait à succéder au maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, mais en tous les cas au plus tôt fin 1789. Or ce *Kyrie* est celui pour lequel Mozart met en œuvre le plus grand orchestre jamais employé, avec notamment des clarinettes et quatre cors, et il est plus monumental encore que celui de la « messe du vœu », la messe solennelle en *ut* mineur KV 427.

Dans ce contexte on s'explique mieux la qualité de l'*Ave verum* KV 618 pour la Fête-Dieu de Baden près de Vienne (17 juin 1791) et surtout la commande par le comte Walsegg du *Requiem* auquel Mozart travaillait encore pendant son ultime maladie, les parties achevées de cette partition comptent d'ailleurs parmi ses œuvres musicalement les plus importantes (on sait depuis 1963 que l'histoire du messager anonyme commandant à Mozart une messe des morts que l'aristocrate aurait voulu faire passer pour sienne est une légende aussi dénuée de fondement que l'authenticité d'une lettre en italien que Mozart aurait écrite en septembre 1791 à Da Ponte et dans laquelle il est dit qu'il a le sentiment de travailler à sa propre messe des funérailles — même si la littérature mozartienne n'a guère daigné à en tenir compte).

Tout cela montre que la musique religieuse de Mozart — quelque 80 numéros, plus les compositions pour orgue identifiées par Hanns Dennerlein à la fin des années 1950 — n'est pas le résultat de ses obligations professionnelles à Salzbourg, comme on l'écrit encore



trop facilement, mais l'une de ses préoccupations essentielles. Ce n'est pas un hasard si son premier vrai chef-d'œuvre, à l'âge de douze ans, est une messe solennelle (KV 139) et non pas un opéra, ou si la première composition lyrique du garçon de dix ans est un oratorio scénique sur les obligations du premier commandement *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* KV 35 (que le festival d'Aix-en-Provence présentera en juillet prochain) et si, à cause de la réussite de cette partition, on lui commande quelques mois plus tard son premier opéra, l'intermezzo latin *Apollo et Hyacinthus* KV 38.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la foi de Mozart et l'absence de contradiction existant entre celle-ci et son appartenance à la franc-maçonnerie ; nous l'avons fait d'ailleurs dans notre étude sur la musique religieuse de Mozart (PUF, Paris 1982 ; édition remise à jour prévue pour l'été). Mais il faut rappeler un fait incontestable absent de la littérature mozartienne en dehors d'exceptions récentes rarissimes : la rupture avec le prince-archevêque Colloredo avait sans doute des raisons très personnelles de l'ordre de ce qu'on appelle aujourd'hui « l'incompatibilité d'humeur » — la lettre à son père datée du 16/12/1780 en témoigne — mais aussi et surtout que Mozart ne pouvait plus admettre l'orientation musicale qui lui était imposée aussi bien dans la composition destinée à la liturgie que dans ses fonctions d'organiste de la cathédrale de Salzbourg.

En s'installant à Vienne il ne retrouvait pas, de ce point de vue, des conditions plus favorables, encore que le cardinal Migazzi, archevêque de la métropole autrichienne, n'a cessé de lutter pour obtenir de Joseph II une plus grande compréhension à l'égard d'une musique liturgique somptueuse reflétant la majesté et la gloire de Dieu et suggérant que l'église est bien *l'aula caeli*, l'antichambre du royaume de Dieu. Pourtant il écrit en 1782/3, donc au cours de sa première année viennoise, la seule partition liturgique qui ne lui a pas été commandée mais qu'il avait fait vœu d'écrire (lettre du 04/01/1783), la monumentale messe en *ut*

mineur KV 427, qui concrétise son idéal personnel de la musique d'église, puisque c'est la seule pour laquelle aucune contrainte ne lui était imposée.

C'est une donnée si incontournable pour ceux qui veulent contester la dimension spirituelle de la musique de Mozart, qu'on a voulu tirer argument de son « inachèvement » pour en diminuer l'importance. En fait elle n'est pas inachevée, puisqu'elle comprend, en des dimensions correspondant à la Messe en *si* de Bach, à la Messe en *ré* de Beethoven ou à la Messe en *mi* bémol de Schubert, les trois parties d'une « messe brève » — brève non pas parce que la mise en œuvre est telle mais parce que selon la tradition italienne elle ne comporte que *Kyrie, Gloria et Sanctus Benedictus*. Il est vrai qu'il y a une énigme. Mozart a commencé à composer un *Credo*, dont il n'a achevé que deux mouvements : un grand chœur sur tout le texte jusqu'à *descendit de caelis* et une immense aria *factus est*. Sous cette forme cette partition aurait pu servir d'Offertoire dans la tradition salzbourgeoise. Seulement la collection Malherbe (BN/Paris) garde l'autographe de sept mesures d'un *Crucifixus* visiblement destiné à faire suite aux deux premiers mouvements, apparemment postérieur. Alors ?

On peut avancer des hypothèses. Le musicien qui n'écrivait que pour interpréter ses œuvres a eu conscience que les dimensions de sa partition en excluaient l'usage dans le cadre de la liturgie autrichienne de l'époque et il n'a donc pas achevé sa partition. Ou encore : il a senti que dans son aria *Et incarnatus est* il avait atteint un tel sommet qu'il constituait une limite impossible à dépasser ; on songe au Thomas Mann du « Doktor Faustus », lorsqu'il relate la conférence que fait un musicologue sur le thème « Pourquoi Beethoven n'a-t-il pas composé de troisième mouvement pour sa sonate op. 111 »... Ce qui est certain, c'est que la foi en l'Incarnation fonde toute l'œuvre de Mozart, ses merveilleux personnages lyriques, dont aucun n'est vraiment antipathique (même

pas Don Giovanni), et plus encore ce caractère, translucide en quelque sorte, de toutes ses partitions, depuis les grandes symphonies, en passant par les concertos et les chefs-d'œuvre de la musique de chambre et jusqu'aux danses destinées aux bals de la cour, à ces menuets surtout évoquant les rondes d'anges peintes par Fra Angelico.

Carl de Nys