

La Maison-Dieu, 145, 1981, 66-74

Carl DE NYS

MOZART AU SERVICE DE LA LITURGIE

ou

DE L'INTÉRÊT DES MODÈLES

Le contexte culturel

LA perspective liturgique dans la seconde moitié du 18^e siècle était fort différente de celle que nous connaissons. Aucun pape n'avait encore exalté l'*actuosa participatio populi*, la participation effective de l'assemblée. On estimait être admis dans l'*aula Dei* par la *porta caeli*, conception qui plongeait ses racines dans les origines lointaines de la liturgie aux premiers siècles et dont nos frères orientaux gardent la tradition : comme on est au ciel, l'ensemble de l'église est peint — Dieu, les anges, les saints, — et l'on est là pour écouter les chants des anges qu'on ne peut imiter que très imparfaitement¹. Et ce chant que nous pourrions imiter très imparfaitement est moins que la source dont il procède et l'effet à quoi il aboutit : le silence ; Grégoire de Nysse n'a-t-il pas parlé du Christ comme de « l'Ange du bienheureux silence » ? En ce 18^e siècle où le classicisme musical succède à la dernière floraison baroque, on demeure très profondément

1. Saint Basile, *Epistola* 2, 2.

imprégné, malgré l'aspect « populaire » de certains mouvements de la Réforme et de la Contre-Réforme au 16^e et au 17^e siècles, des théories augustiniennes sur la musique : sans doute la musique, même la plus belle, la plus spirituelle, n'est-elle encore qu'un bien de cette terre, dont il faut se servir assurément, mais pour la transcender². Mais la musique nous conduit pourtant jusqu'au silence de la plénitude ; jusqu'à la présence divine, puisqu'elle est un écho du chœur des anges et qu'ils y mêlent leur voix³. La vraie musique nous conduit à la maison du Père⁴.

C'est aussi cette conception qui explique et qui fonde une tradition de haute qualité de la musique liturgique : rien n'est trop beau, trop riche, pour célébrer le culte éternel des anges. On engagera donc à prix d'or les meilleurs musiciens, créateurs et interprètes ; on aura les ressources musicales les plus importantes, qui ne serviront qu'ensuite, et parce qu'elles sont là pour les besoins de la liturgie solennelle, aux cérémonies profanes, aux divertissements et au théâtre musical. Même si l'on demeure conscient que les cours ecclésiastiques comme celle d'un archevêque (qui était d'abord un prince temporel et qui à ce titre revêtait liturgiquement l'habit de pourpre que lui empruntèrent les papes pour en faire celui des cardinaux) avaient aussi des motifs très humains de prestige et de faire-valoir, il ne faut pas méconnaître que c'est dans cette conception que la musique à l'église pendant l'assemblée liturgique ou la prière publique des heures a puisé la conviction admirable qui faisait que la *qualité* seule pouvait exprimer la *charité*, l'amour.

Les rapports du compositeur et de l'archevêque

Plus concrètement, se posait pour Mozart le problème du prince qui était son employeur, l'archevêque Jérôme Colloredo. Celui-ci avait fait de solides études de théologie à Rome ; il

2. Saint Augustin, *De musica* VI, 14, 46.

3. Saint Jean Chrysostome, *In Psalmos*, 7.

4. Saint Augustin, *Enarrationes in psalmos* 41, 6.

était fortement imprégné des idées de l'ère des lumières, avec tout ce que cela comportait d'idéologie plus ou moins utopique sur le « naturel » et le « populaire », idéologie que devait exacerber encore le romantisme naissant. Il avait résolument entrepris de réformer une liturgie qu'il considérait comme trop longue et trop élaborée. On connaît la lettre amère de Mozart à son cher Padre Martini à Bologne, dans laquelle il se plaint des contraintes imposées et notamment que la grand'messe que le prince lui-même célèbre ne doit pas dépasser trois quarts d'heure⁵. Un exemple entre beaucoup d'autres pour illustrer l'esprit de Colloredo : il avait supprimé le chant du Graduel, du verset alleluiatique et du Trait et l'avait remplacé par une brève *sonata all'epistola* instrumentale (orgue et orchestre) ; à quoi Mozart réplique en écrivant des mouvements de concertos aussi « profanes » que possible, mais en déployant à la sortie, en sa qualité d'organiste, toutes les splendeurs de la polyphonie de l'orgue évoquant la grandeur et l'ampleur des œuvres de Bach.

Il y a donc tension entre ce que pensait le musicien chargé du culte et son employeur princier et ecclésiastique. Nous ne savons pas ce que pensait l'assemblée, la première concernée, en fait : absence totale de témoignages qui s'explique par le peu de cas que la conception hiérarchique et pyramidale faisait du peuple de Dieu. Mais cette tension explique la différence surprenante entre les œuvres de Mozart pour la cathédrale de Salzbourg et ses autres compositions destinées au culte. Or, les premières partitions de l'enfant ne sont pas destinées à la cathédrale de Salzbourg, mais à la consécration de l'église de l'orphelinat impérial à Vienne⁶ et à l'église de l'université de

5. « 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 à l'épître, 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... Ah, pourquoi sommes-nous tant éloignés l'un de l'autre, bien cher Père, nous aurions tant de choses à nous dire !... »

Lettre datée de Salzbourg le 4 septembre 1776 (traduction française d'Henri de Curzon, Paris: Plon, 1956).

6. KV 139/47a créée le 7 décembre 1768 (un beau disque: DGG 2530777).

sa ville natale⁷, ce qui lui permet de leur donner une allure si différente de la musique habituelle dans les églises du temps que certains musicologues les situent beaucoup plus tard dans sa biographie en voulant y voir des preuves d'une maîtrise déjà mûrie...⁸.

Plus éloquente encore de cette différence : la seule messe qui n'a pas été commandée à Mozart, celle qu'il a écrite en accomplissement d'un vœu, comme il l'explique clairement dans une lettre⁹. Elle est demeurée inachevée pour des raisons que nous ignorons ; sont terminés le Kyrie, le Gloria et le Sanctus/Benedictus. L'Agnus Dei n'a pas été écrit et du Credo il n'existe que deux sections : le début jusqu'à *descendit de caelis* pour chœur et l'immense solo de soprano avec un trio de bois et un quatuor à cordes sur le verset *Et incarnatus est* qui n'est pas seulement un des plus admirables sommets de la musique liturgique priante et contemplative, mais l'une des pages essentielles de la musique. Ce n'est pas le lieu de formuler les hypothèses sur les raisons de l'inachèvement¹⁰ ; ce qui importe, c'est de savoir que la partition a pu être donnée sous cette forme et qu'elle l'a effectivement été¹¹, puisque

7. KV 65/61a créée le 5 février 1769 (un beau disque : Schwann/Musica Sacra AMS 3521, diffusion en France: Schott Frères/Vincennes).

8. Notamment le grand Alfred EINSTEIN et une bonne partie de la littérature mozartienne après lui, alors que le prof. Karl PFANNHAUSER a fourni les preuves de sa composition en 1768.

9. « A l'égard de l'obligation morale, rien n'est plus exact... et ce n'est pas sans dessein que ce mot est tombé de ma plume. J'ai véritablement fait cette promesse dans mon cœur, et, véritablement, j'espère la tenir. Quand je l'ai faite, ma femme était encore souffrante ; mais, comme j'étais fermement résolu à l'épouser dès qu'elle serait guérie, je pouvais facilement promettre cela. Le temps et les circonstances ont fait manquer notre voyage comme vous le savez vous-même ; mais comme preuve de la réalité de mon vœu, j'ai la partition de la moitié d'une messe, et qui donne les meilleures espérances... »

Lettre datée de Vienne le 4 janvier 1783 (*op. cit.*).

10. Nous traitons de ce problème notamment dans le commentaire de certains enregistrements et dans un article sur le « Credo chez Mozart » dans le N° 60 de la revue « Choristes » (Lyon 1980).

11. Cette messe en ut mineur KV 427/417a fut créée le 23 août 1783 probablement en la collégiale bénédictine de Saint-Pierre à Salzbourg (un disque admirable Voix de son Maître 2C-069-02471).

cette partition d'une heure représentait la *missa brevis* transalpine (mais qui a été pratiquée par J. S. Bach), à savoir celle qui ne comportait que Kyrie, Gloria et Sanctus/Benedictus et éventuellement un « motet d'offertoire » (ici les deux sections écrites du Credo). Ce qui importe davantage, c'est que l'œuvre achevée eût comporté des dimensions comparables à la messe en si de J. S. Bach et supérieures à la *missa solemnis* de Beethoven.

Le bonheur des contraintes

Les choses sont pourtant moins simples qu'il n'y paraît. Il n'est pas certain que Mozart ait atteint toujours les meilleures adéquations fonctionnelles à la liturgie dans ces œuvres monumentales, quelles que puissent être leurs splendeurs. Il semble au contraire que les contraintes ont été bénéfiques en le forçant à une concentration extraordinaire, absolue en quelque sorte. Il faudrait parler surtout dans le détail de la dernière messe pour la cathédrale de Salzbourg, d'une profondeur et d'une richesse incomparables, malgré sa brièveté¹², mais cela dépasserait les dimensions souhaitées pour ces notes. Il suffira de rappeler le psaume *Laudate Dominum* (quatre versets !) pour solo, chœurs et orchestre¹³, qui ne dure que quelques minutes, tout comme le poignant *Ave verum* pour quatre voix, quelques violons et orgue, destiné à la liturgie de la Fête-Dieu dans une petite église de village¹⁴, deux compositions musicales de ces textes qui n'ont jamais été dépassées ni même égalées, en dehors de toute question de style. Il faudrait évidemment étudier l'ensemble très important que Mozart a destiné à la liturgie pour apprécier en connaissance de cause la valeur de sa contribution à la musique d'église.

Il paraît plus important d'examiner les raisons de cette

12. Messe en ut majeur KV 337 (un très beau disque Schwann/Musica Sacra AMS 706/7 (diff. Schott Frères/Vincennes).

13. *Laudate Dominum* des *Vesperae solemnes de confessore*, KV 339 (un très beau disque Philips 3747.384).

14. KV 618 (il n'existe malheureusement aucun enregistrement de la version originale créée à Baden près de Vienne le 18 juin 1791).

réussite exceptionnelle dans le contexte où il eut effectivement à travailler et que nous avons évoqué en commençant. Bien sûr, il y a avant tout le génie, l'envergure de sa personnalité créatrice. Il y a aussi sa vie de foi, la méditation ou la compréhension en profondeur des textes composés ou de la fonction remplie par sa musique, — toutes choses attestées par de très nombreux documents¹⁵. Il est plus important, semble-t-il, de voir quelles ont été ses chances de réussir les œuvres, donc les moyens préexistants dont il a pu disposer. C'est essentiellement un langage musical parfaitement signifiant, c'est-à-dire connu et compris par ses contemporains. Ce n'était ni un langage nouveau, récent, ni un langage original : toute la valeur des œuvres venait de la façon magistrale dont il l'employa. Ce langage avait été très longuement élaboré au cours des siècles par des générations de musiciens-créateurs qui n'avaient aucun prurit d'originalité, moins encore des préoccupations d'efficacité sur le grand nombre, mais seulement le but essentiel de connaître à fond toutes les ressources d'un métier qui est un art véritable¹⁶.

Un langage musical classique

Au moment où Mozart s'en est servi, ce langage longuement élaboré avait atteint la perfection qu'on est tenté de qualifier d'« absolue » mais qu'il est préférable d'appeler « classique », comme il est d'usage — une perfection qui permet de faire ses classes, de tout apprendre, — et qu'Henri Focillon a merveilleusement caractérisée par le symbole de l'équilibre précaire entre les deux fléaux d'une balance. Au cours de cette longue maturation, ce langage s'était chargé de nombreux symbolismes, riches de contenu. On citera ici la possibilité d'évoquer certaines paroles par les mélodies traditionnelles sur lesquelles elles étaient chantées : des motifs grégoriens comme les chorals

15. Nous en avons traité notamment dans le volume « Mozart » de la collection « Génies et Réalités » (Hachette/Paris).

16. Position que l'on retrouve aussi bien dans le *Motu proprio* de S. Pie X et dans l'encyclique « *Musicae sacrae disciplina* » de Pie XII que dans les mesures de réforme des chœurs de la Chapelle Sixtine par Jean XXIII.

de la Réforme, superposant ainsi leur sens aux paroles effectivement composées¹⁷. Ou encore les figures traditionnellement expressives comme la ligne montante de l'*Et resurrexit* ou le chromatisme tourmenté des souffrances de la Passion. Ou encore la musique pastorale avec ses rythmes et ses harmonies caractéristiques pour signifier le mystère de l'Incarnation à travers les histoires de Noël. Ou les formes symboliques par elles-mêmes, comme celle de la fugue qui semble faire échapper au temps pour faire entrer dans la durée, ou encore les trios et duos signifiants.

qui devient modèle

C'est alors qu'il faut se souvenir que les chefs-d'œuvres seuls créent des modèles qui peuvent continuer de participer, malgré la personnalité moindre de ceux qui les utilisent, à leur perfection propre. Ce sont les chefs-d'œuvres des cathédrales qui ont été les modèles des petites églises rurales et même des constructions individuelles, tout comme les airs de Mozart se sont « popularisés » en chansons populaires¹⁸. En écrivant ceci, on n'ignore pas que l'existence de chefs-d'œuvre modèles postule elle-même une véritable communauté de langage, qui n'est contestée par personne et qu'on appelle style¹⁹. Un vrai chef-d'œuvre, un modèle, par définition n'est pas solitaire. Autrement dit, le cadre culturel non pluraliste est une condition *sine qua non* de ces chefs-d'œuvre modèles, mais cette communauté culturelle n'exclut nullement un accent, une teinte autochtone : si Mozart a été le plus international de tous les

17. Par exemple dans l'offertoire *Benedictus sit Deus*, KV 117/47b, créé le 7 décembre 1768 en l'église de l'orphelinat de Vienne.

18. Lorsqu'il revient à Prague pour préparer *Don Giovanni*, Mozart constate : « Tout le monde, dans la rue, chante mon Figaro » et lors du colloque organisé par le CNRS en 1956 à Paris on en a pu avoir l'illustration par une communication due à un éminent musicologue tchèque (Ed. du CNRS/Paris: Les influences étrangères dans l'œuvre de Mozart ».)

19. Mais existe-t-il aujourd'hui un commun dénominateur stylistique, pas seulement en musique, mais dans n'importe quel ordre d'expression ? Le vrai problème...

musiciens, si le langage qu'il a magnifié s'est répandu à travers le monde pour permettre ensuite à tous les peuples d'affirmer leur personnalité dans un langage sonore expressif et élaboré, personne ne lui dénie son caractère autrichien, ni le caractère de « viennois » à la musique classique²⁰.

L'intérêt et l'efficacité des modèles est illustrée de façon singulièrement forte par le cas de Franz Xaver Gruber (1787-1863), le musicien compatriote de Mozart à qui l'on doit « Stille Nacht » (*Douce nuit*, le célèbre chant de Noël) : il est vrai qu'on ne devrait le juger que sur les quatre versions authentiques de son best-seller et non sur la version ratatinée par le bulldozer de l'interprétation « populaire » ou folklorique²¹. Son œuvre imposante n'est guère accessible au musicien français, alors qu'elle est demeurée, au moins partiellement, vivante dans son pays et que sa ville de Hallein, au sud de Salzbourg, s'est attachée très heureusement à la faire revivre et à la faire connaître. Son exemple est d'autant plus représentatif qu'il se situe dans le contexte des convulsions romantiques qui voulaient faire de la personnalité et de l'originalité la loi suprême de l'action. Mais aussi parce que sa carrière s'est déroulée surtout dans de petits villages de montagne ou dans des institutions d'enseignement semi-urbaines, dont les ressources étaient minces : sait-on que l'original du « Stille Nacht » fut écrit dans la journée du 24 décembre et interprété à la messe de minuit par Gruber lui-même et son ami vicaire qui l'accompagnait à la guitare ?

Il existe de F. X. Gruber une messe pour trois voix, deux cors et orgue particulièrement significative. Il s'agit bien de trois voix, qui peuvent être celles de trois personnes ou éventuellement alterner selon un schéma prévu, avec les trois voix d'un chœur. La partie d'orgue est simple, mais nullement simpliste ou conventionnelle, moins encore élémentaire. Le musicien a fait appel en outre aux instruments qu'il pouvait

20. On en a une très intéressante illustration dans la musique des Franciscains de Minas-Gerais au Brésil au 18^e siècle.

21. Trois de ces versions sont enregistrées, ainsi que la messe dont il est question plus loin en un disque AMS 3522 Schwann (Diffusion Schott Frères/Vincennes).

utiliser dans son village de montagne : deux cors (plus probablement deux trompes de chasse sans « tons », ni évidemment de clés, ce qui l'obligeait à une écriture très précise). Le résultat est une œuvre qui dure moins de douze minutes, sur le texte allemand du « commun » de la messe, partition qui pour nous évoque très clairement, sans la citer ni la pasticher, au détour de telle ou telle phrase, les splendeurs musicales de « La Flûte Enchantée » de Mozart, tout en demeurant parfaitement accessible à tous et en se conformant aux nécessités d'une liturgie concentrée. Un exemple à méditer en ce temps où nous sommes.

Carl de NYS