

Quelques aperçus nouveaux sur
la musique religieuse de Mozart .

A l'occasion d'une monographie rédigée pour une collection à grande diffusion (1), une mise au point des connaissances musicologiques concernant les oeuvres que Mozart a destinées au culte a permis de faire apparaître quelques aspects nouveaux. On en mentionne ici les principaux, à partir d'un exposé oral fait à la Société liégeoise de Musicologie le 28 janvier 1982.

On peut tenir aujourd'hui pour définitivement acquise la mise au point du Professeur Karl Pfannhauser identifiant dans la messe KV 139 en ut mineur celle écrite par le garçon pour la consécration de l'église de l'orphelinat impérial à Vienne et qui y fut donnée sous sa direction le 7 décembre 1768. Cette composition importante, affirmant un style personnel malgré les références aux modèles ambiants, est donc la première messe de Mozart. Il est également certain qu'après l'achèvement de cette partition il a écrit une deuxième messe, brevis cette fois, pour la solennité du 3 décembre 1768 en l'église viennoise des Ursulines. Le Professeur Pfannhauser a parfaitement expliqué la présence insolite d'un grand solo de basse dans cette messe KV 49.

Il est intéressant de relever que pour l'offertoire destiné à la messe KV 139 Benedictus sit Deus, KV 117, Mozart utilise dans le dernier mouvement (psalmum dicite...) un mode ecclésiastique étroitement lié à l'office de la dédicace des églises. D'autre part, le "concerto pour trompette" dont il est question à la même occasion est plus probablement une sonata all' epistola (mais on ne peut rien affirmer en l'absence de documents). Par contre, le motet Veni Sancte Spiritus KV 47, que Pfannhauser pense avoir été écrit plus tôt, pour une liturgie de la Pentecôte, n'est autre que l'antienne A invocandum Spiritum Sanctum que la tradition attribue dès le Moyen-Age à la consécration des églises. Elle a été destinée également à la célébration du 7 décembre 1768; il s'agit peut-être de la première des trois oeuvres destinées à cette consécration.

Il en résulte que le catalogue de Köchel devrait être rectifié de la manière suivante : Messe KV 139 = KV 47 c ; motet Veni Sancte Spiritus KV 47 = KV 47 b et l'Offertoire Benedictus sit Deus KV 117 = KV 47 d.

La messe en ré mineur KV 65 s'explique fort bien, en particulier le caractère sombre et pathétique de certaines pages comme le Benedictus qui venit, habituellement traité dans un tout autre registre sonore, si l'on se souvient que cette messe a été destinée à la prière des "Quarante Heures" à l'église de l'Université à Salzbourg, c'est-à-dire une liturgie expiatoire à la veille du carême dans la perspective de la Passion. Il est frappant de constater non seulement la ligne chromatique symboliquement descendante de cette page, mais encore que, même lorsqu'il est question de l'Incarnation, Mozart utilise déjà un dessin en forme de croix sur ex Maria Virgine (un peu comme J.S. Bach utilise un choral de la Passion dans l'Oratorio de Noël).

La précision et la volonté représentative du langage mozartien se rencontre dans de nombreux passages. C'est ainsi par exemple que dans le Credo de la messe brève en fa majeur KV 192/186f, un motif de quatre notes est répété douze fois (le symbole des douze apôtres) comme un refrain; or, c'est un motif que l'on trouvait déjà dans la première symphonie de l'enfant, KV 16, plus exactement dans son mouvement lent qui est en ut mineur, tonalité de la mort chez Mozart, et aussi dans la symphonie Jupiter KV 551. A la fin du Credo de cette messe, il est utilisé comme matériau d'une fugue aussi brève qu'impressionnante.

Il est piquant de constater, à la suite de recherches récentes, que la musique du motet Quaerite primum regnum Dei 86/73c, travail en loge à la suite duquel le jeune Mozart fut admis parmi les Academici Filarmonici de Bologne, n'est pas son oeuvre, mais la correction faite par le Padre G.B. Martini, qui avait jugé l'original...trop original ! La comparaison des deux textes musicaux est édifiante. A ce propos, il faut d'ailleurs souligner que l'un des thèmes du motet Misericordias Domini in aeternum cantabo KV 222/205a que Mozart adresse au début de 1775 au P.Martini n'est pas une anticipation de l'Hymne à la joie de la IXe symphonie de Beethoven; Beethoven n'a jamais connu ce motet. Simplement Beethoven, comme Mozart, connaissait parfaitement l'Agnus Dei grégorien auquel ce motif est emprunté...

Dans l'Offertoire Inter natos mulierum KV 72/74f (mai-juin 1771 à Salzbourg), Mozart a utilisé le motif dansant d'une chanson populaire de sa ville natale où il est question d'un "cher Jeannot" (Hanserl, liebes Hanserl), ce qui est une allusion évidente à la Visitation ("L'enfant trassillit dans son sein"); les modulations expressives et les chromatismes de plus en plus intenses sur la triple présentation du texte Ecce Agnus Dei n'est pas moins précise dans son intention symbolique.

Il est surprenant que le grand Alfred Einstein, l'auteur des meilleures études sur la musique et la personnalité de Mozart, incrimine la qualité du livret de Métastase utilisé par l'adolescent dans son seul oratorio La Betulia liberata, KV 118/74c (mais qui devrait, selon les travaux de L.F. Tagliavini être classé KV 93e !). Celui-ci est au contraire idéalement adapté au but de cet oratorio de carême. Pendant les temps clos où les autorités ecclésiastiques de l'époque interdisaient le théâtre lyrique, il pouvait être remplacé par un opéra sans costumes, à condition qu'il se conforme au but du temps liturgique : "Convertissez-vous et croyez à la bonne nouvelle". Le centre du livret n'est donc plus le haut-fait de Judith décapitant Holopherne et libérant Béthulie assiégée, mais le fait qu'un des chefs des assiégés n'ait pas eu la foi dans l'assistance que Dieu pouvait donner à cette "faible femme" et qu'il se convertisse à la vue des événements. D'où l'importance musicale de l'aria Pietà, signor, pietà. Il n'est pas moins révélateur de constater que dans la finale de l'oratorio, Mozart utilise le "tonus peregrinus", le mode ecclésiastique du psaume In exitu Israël de Aegypto, mode qu'il reprendra,

symboliquement encore, dans le verset de l'Introït de son Requiem inachevé.

La dernière messe "achevée" de Mozart, la grande messe en ut majeur KV 337, est une réussite exceptionnelle dans l'ordre de la problématique essentielle de toute musique destinée au culte : comment écrire à la fois une musique très contemporaine, très "artistique" et pourtant fonctionnelle, c'est-à-dire se soumettant très modestement à son rôle de véhicule de la prière publique, communautaire, de mise en condition de l'assemblée liturgique. Elle montre aussi à quel point il est préférable de pouvoir disposer d'une tradition de langage signifiante pour les auditeurs, autrement dit : d'un style dont les caractères expressifs sont bien perçus en raison de son caractère de tradition vivante. On relève pourtant dans cette messe (dont Einstein semble avoir également mal compris le caractère sonore du Benedictus; voir notre note sur KV 65), que ce type de problème résolu n'est nullement contraire à l'affirmation d'une personnalité d'envergure, voire géniale : c'est une expression très forte de l'écriture mozartienne.

Il ne semble pas que la littérature mozartienne ait remarqué que le titre de la partition KV 321 est inexact : il ne s'agit nullement de "Vêpres du dimanche", mais de "Vêpres d'un Confesseur", comme dans KV 339. On peut même préciser, en raison du cinquième psaume utilisé dans les deux compositions monumentales de Mozart sur les textes des Vêpres, qu'il s'agit d'un confesseur non pontife. Comme les deux partitions ont été écrites en été 1779 et au début de septembre 1780 pour les offices solennels de la cathédrale, comme le Dixit et Magnificat KV 193/186g ont été également composés en juillet (1774), il est désormais hors de doute qu'il s'agit d'oeuvres destinées à la fête patronymique du prince-archevêque Hieronymus Colloredo (30 septembre).

Sur la grande messe en ut mineur KV 427/417a dont nous ne connaissons que le Kyrie, Gloria et Sanctus/Benedictus achevés mais aussi les deux premiers mouvements du Credo (le second étant l'admirable aria avec instruments concertants sur l'Et incarnatus est, un des sommets de toute la musique, mais dont la collection parisienne Malherbe conserve aussi une étonnante esquisse, plus tardive, pour le Crucifixus), on a risqué une hypothèse, qui n'est écrivainement pas démontrable. Les parties achevées représentent une missa brevis italienne, parfaitement achevée, elle aussi. Les deux mouvements du Credo ont pu être donnés comme "motet pour l'offertoire" (mais où ? pas question de la cathédrale de Salzbourg, après les conditions de rupture de Mozart avec le comte Arco; pas davantage question, semble-t-il, à Saint-Pierre, pour de prosaïques raisons de place sur la tribune...). Y a-t-il un motif plausible de la non-composition du Crucifixus après l'admirable départ de l'esquisse Malherbe ? Peut-être celle que Thomas Mann fait donner dans son roman Doktor Faustus au musicien Kretschmar pour l'inachèvement de la sonate op.111 de Beethoven (elle n'a pas de troisième mouvement...) : comment revenir après un pareil adieu, comment continuer lorsqu'on a atteint une telle limite ? Thomas Mann dit : ce n'est pas la

fin de cette sonate en ut mineur, mais la fin de LA sonate en tant que telle.. Il faut remettre aussi dans sa vraie perspective la lettre dans laquelle Mozart parle de cette messe comme d'une oeuvre votive; ce qui permet de se rendre compte de l'importance pour lui de sa musique d'église : la seule page de grande envergure qui n'ait pas été écrite à la suite d'une commande ou de nécessité pratiques n'est-elle pas ce monument KV 427 ? Dans notre monographie, nous suggérons également des précisions au sujet de l'orchestration de cette messe, en attendant de pouvoir disposer du fac-simile des manuscrits mozartiens récemment rendus par la Pologne à la bibliothèque de Berlin.

L'ensemble de la musique d'église de Mozart pose d'ailleurs le problème de la compatibilité concrète et spirituelle de son adhésion convaincue à la maçonnerie et de sa foi catholique au-dessus de toute discussion (citation de nombreuses lettres). Il suffit de connaître la maçonnerie viennoise de son temps pour apprécier qu'il n'y avait aucune contradiction, au contraire: que les loges groupaient cette part profondément engagée des chrétiens romains qui auraient été, au XXe siècle, l'aile marchante d'un "aggiornamento", d'un concile efficace. Il ne semble pas d'ailleurs que l'on ait encore apprécié à sa vraie valeur l'importance de l'appartenance de Mozart aux loges viennoises pour la compréhension de sa musique; il y a de nombreuses études à faire pour établir les éléments d'une sémiologie musicale des oeuvres de Mozart. Il est en tous cas inexact de prétendre que sa vraie musique religieuse est la musique maçonnique, qu'à la fin de sa vie Mozart était "franc-maçon et non pas chrétien", comme on peut le lire dans beaucoup de livres consacrés à son oeuvre. Au contraire, sa musique maçonnique prend une place naturelle, même si elle est secondaire, dans sa musique religieuse. La spiritualité maçonnique est une clé essentielle pour l'ensemble de son oeuvre, comme nous avons pu le montrer par exemple dans l'étude sur "Cosi fan tutte", opéra ésotérique", parue dans le programme du festival de Salzbourg (1976), ou encore dans notre communication à la Société française de Musicologie dès le début des années soixante à propos de l'origine locale salzbourgeoise de la scène des épreuves dans "La Flûte enchantée".

On a rappelé que, contrairement à ce qu'on lit dans la littérature même récente, l'origine de la commande du Requiem est parfaitement connue : Otto Erich Deutsch et Otto Schneider ont établi tout le détail et notamment retrouvé le contrat par-devant un notaire viennois entre le comte Walsegg zu Stuppach et Mozart; le comte n'a jamais eu l'intention de faire entendre le Requiem sous son nom. Il est au moins surprenant que dans la grande édition critique de l'oeuvre mozartien actuellement en cours chez Bärenreiter (Neue Mozart Ausgabe), on puisse encore voir figurer la lettre italienne datée de Vienna 7bre 1791 que Mozart aurait adressée à da Ponte et qui est un apocryphe contourné datant de la période romantique. On a précisé à ce propos les sources mozartiennes de cette partition dans l'oeuvre de Wilhelm Friedemann Bach, sources que F.X. Süssmayer a connues puisqu'il y a eu recours, lui aussi, dans les parties qu'il a écrites pour ce Requiem après la mort de Mozart.

Il est très intéressant de relever l'unité thématique évidente de toutes les partitions en ré mineur dans le catalogue des oeuvres de Mozart : elles montrent que le Requiem devait être, dans l'esprit du compositeur, la réponse à la question laissée en suspens, musicalement et spirituellement, par la mort de Don Giovanni dans la partition lyrique créée à Prague. Car même une petite page purement instrumentale comme la fantaisie KV 397/385g fait apparaître un motif à la basse, ostinato, tout proche du Dies irae. Malgré cela, malgré la popularité de ce Requiem, celui-ci n'est certainement pas le sommet ni l'oeuvre la plus réussie et la plus personnelle, la plus générale aussi, de Mozart dans le domaine de la musique d'église. Cet aboutissement se trouve dans le petit motet à quatre voix, quelques cordes et orgue Ave verum corpus KV 618 destiné à la fête de Dieu à Baden, chez son ami le "regens chori" Anton Stoll, avec qui Mozart l'a certainement créé pour la bénédiction à l'un des autels de la procession.

Ces quelques aperçus ont été complétés par l'audition commentée d'un motet "a voce sola con strumentis" qui ne figure pas dans KV et qui a été retrouvé il y a quelque vingt ans dans une collection tchécoslovaque, Venti, fulgura, procellae. Nous en avons publié partition et matériel chez Doblinger (Diletto Musicale).

C'est un frère jumeau du célèbre Exultate jubilate KV 165/158a. La date du manuscrit - 6 mars 1773, les deux derniers chiffres sont surchargés mais peuvent être lus ainsi - comparée à la biographie mozartienne suggérerait une composition destinée à la fête des martyres Perpétue et Félicité auxquelles le texte s'applique fort bien. A cette date, Mozart était à Vérone et il y avait effectivement dans cette ville une paroisse dédiée à ces saintes martyres, paroisse supprimée au début du siècle dernier. La petite église paroissiale n'avait même pas d'orgue. Or, la seule différence entre le motet milanais pour Rauzzini et ce motet retrouvé est justement que ce dernier ne comporte pas d'orgue, ce qui a amené le compositeur à écrire un grand récitatif accompagné par tous les instruments. On est ainsi sur la voie de l'authentification de l'oeuvre par des arguments documentaires ; les raisonnements d'ordre stylistique étant de moins en moins acceptés dans la musicologie récente. Notons qu'il existe un enregistrement de ce motet : SCHWANN AMS 3516, diffusion Schott frères.

Carl de NYS

(1) Carl de NYS, La musique religieuse de Mozart. Collection "Que sais-je ?". Presses universitaires de France. Paris, 1982.