

Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu. La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée

Sebastián Rodríguez Mayén

Volume 21, Number 1, Spring 2020

Musique et oppression : contextes européens. Autour de Mozart en Autriche annexée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087790ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1087790ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rodríguez Mayén, S. (2020). Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu. La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 21(1), 33–47.
<https://doi.org/10.7202/1087790ar>

Article abstract

Religious music during the Third Reich (1933-1945) remains a fascinating topic. In *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997), Michael H. Kater provides a glimpse into how the artists of the time, whether composers or performers, adjusted to the regime. Yet for the religious music of historical German composers, who were highly valued by the regime as models to be followed and championed, the situation remains unknown. By taking Mozart's religious music as an example, this article shows how the Nazi regime used this music and adapted it for presentation in a purely non-religious context, in a secular campaign that instrumentalized religion. This was especially interesting in Austria, a profoundly Catholic country where just prior to be annexed by the Germans, the Austrofascist regime (1934-1938) attempted to focus culture on Catholicism (Pyrah 2011). The study of Mozart's religious music as displayed in newspapers as well as in the archives of orchestras, concert halls, and festivals allows us to observe the transition from a purely religious use to one that is more secular and thus worthy of German art as thought by Nazi authorities.

Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu

La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée

Sebastián Rodríguez Mayén
(Université d'Ottawa)

La situation de la musique religieuse pendant le Troisième Reich (1933-1945) est complexe et difficile à évaluer. La direction du parti nazi (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, ou NSDAP) promouvait une idéologie religieuse anticléricale et parfois associée à des éléments néopaiens : par exemple, Hitler a fait la promotion du Walhalla, monument situé près de Ratisbonne (en Bavière) et dont le nom reprend celui du domicile des anciens dieux du panthéon germanique. Dans ce temple construit au 19^e siècle, on célèbre la mémoire des personnages qui ont apporté des contributions importantes à la science ou à la culture allemande. Cependant, l'idéologie politique nazie possédait des bases propres et des structures dogmatiques héritées — en partie — de l'admiration d'Hitler envers le catholicisme¹.

La question devient plus complexe encore lorsqu'on considère la situation en Autriche, pays de tradition catholique annexé au Reich allemand en 1938. La période précédant l'Anschluss est connue sous le nom d'austro-fascisme (1934-1938); ce régime autrichien cherchait l'établissement d'un État «corporatiste²», c'est-à-dire un État fasciste dont la vie sociale et culturelle serait régie par des principes catholiques de soumission de l'État à l'autorité ecclésiastique, tels qu'énoncés dans les encycliques papales *Rerum Novarum* (1891) et plus particulièrement *Quadragesimo Anno*³ (1931), encyclique publiée en réaction à la menace communiste (Pyrah 2008, 162).

Dans ce contexte, la musique religieuse de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) — célèbre compositeur germanophone — occupe une place importante, alors qu'elle est jouée tant à l'église que dans les salles de concert. Comment expliquer la permanence du répertoire religieux mozartien dans la vie culturelle de l'Autriche sous domination nazie, régime en apparence anticlérical? Comment cette musique est-elle abordée dans les médias, et que nous dit-elle sur les rapports entre les autorités culturelles nazies et leur programme idéologique face à l'héritage catholique autrichien?

Dans cet article, je vise dans un premier temps à déterminer si la musique de Mozart a été utilisée comme instrument de séduction politique pour «garantir» le maintien des habitudes catholiques en Autriche par les nazis. Dans un deuxième temps, nous verrons qu'un transfert progressif des œuvres religieuses de Mozart de l'église vers la salle de concert, c'est-à-dire dans un environnement plutôt profane, s'est produit pendant l'installation du régime nazi, ce qui est observable par une diminution graduelle des annonces de programmes religieux. Étant donné qu'une étude de l'ensemble de l'Autriche serait trop étendue et que, souvent, la musique d'église n'était pas annoncée partout dans les journaux ou les salles de concerts hors de Vienne, cette étude concerne plus particulièrement la situation de la musique d'église à Vienne et Salzbourg. À partir de là, je montrerai que la musique de Mozart, qu'elle soit religieuse ou profane, a permis d'encadrer la position des nazis comme unificateurs culturels de la Grande Allemagne⁴.

¹ Il ne faut pas oublier qu'Hitler était un catholique baptisé et que dès sa jeunesse, le Führer se disait admirateur des structures hiérarchiques catholiques, de leur façon de répandre le dogme ainsi que de leur autorité incontestable (Stieg 2013, 161-162).

² Forme d'organisation politique de l'État dérivée du fascisme, où la structure de l'État appartient à un seul groupe ou «corps», avec un intérêt commun. Dans le cas de l'Autriche entre 1934 et 1938, ce corps qui gère l'État est incarné par le parti Vaterländische Front (Front Patriotique), lequel suit essentiellement une idéologie religieuse catholique.

³ *Quadragesimo anno* (latin pour «Quarantième année») est l'encyclique papale de 1931 qui fait suite, quarante ans plus tard, à *Rerum Novarum* («Des choses nouvelles», 1891). Dans ces deux encycliques, les papes Léon XIII et Pie XI discutent des conditions des travailleurs sous le système économique capitaliste issu de la révolution industrielle. Plus précisément, dans l'encyclique de 1931, Pie XI en appelle à la structuration d'un État à partir de logiques économiques et sociales qui combineraient capitalisme et communisme. Cela s'opérerait sous un régime basé sur des principes solidaires et subsidiaires (charité), dans une optique de résoudre les conflits entre bourgeoisie et prolétariat sous des termes de concordance pieuse et catholique, et ce, en opposition au communisme bolchéviste (Pie XI 1931). Dans les faits, ces principes n'étaient pas respectés dans l'organisation réelle de l'austrofascisme, où la superstructure capitaliste a été maintenue (Pyrah 2016, 162).

⁴ Terme traduit depuis l'idée nazie du *Großdeutschland* (ou *Großreich*), qui faisait référence à l'ensemble des territoires germanophones unifiés sous le gouvernement de l'Allemagne nazie.

Pour ce faire, je procéderai en deux temps : tout d'abord, j'aborderai brièvement la question de la religion et de ses incidences sur la musique en Allemagne pendant les premières années de l'époque nazie, puis je décrirai le contexte socioculturel de l'austrofascisme et la situation de la religion et de la culture après l'Anschluss. Dans un second temps, nous verrons comment cette politique s'opère concrètement, en analysant des programmes de concerts qui ont eu lieu pendant la période étudiée (1934-1945). Pour ce faire, j'exposerai les résultats d'une démarche combinant les méthodes traditionnelles de la musicologie historique et les méthodes statistiques, le tout basé sur une recherche dans des archives en ligne réunissant des périodiques de l'époque (*Reichspost*, *Das kleine Volksblatt*) et des banques de données d'organismes et de festivals musicaux (Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, Tonkünstler Orchester, Konzerthaus, Musikverein, Festival de Salzbourg). Ces banques de données numérisées permettent de préciser des dates qui ne sont pas indiquées — ou qui le sont seulement de façon floue — dans les journaux. Par ailleurs, il importe de noter que la plupart des événements religieux étudiés sont documentés dans des journaux viennois, contrairement aux concerts « profanes » qui se tiennent autant à Vienne qu'à Salzbourg, les deux principales villes musicales d'Autriche ; les deux corpus sont donc complémentaires. Ces sources ont été analysées aussi bien pour la période austrofasciste (1934-1938) que pour la période de l'annexion nazie de l'Autriche (1938-1945). Pour traiter ces données, je me suis servi du logiciel Excel pour les analyses quantitatives ; une analyse qualitative des répertoires présentés vient compléter cette démarche. Bien sûr, cette méthodologie ne permet pas de reconstituer l'ensemble du répertoire religieux de Mozart exécuté en Autriche avant, pendant et après l'Anschluss : pour en brosser un portrait véritablement exhaustif, il faudrait pouvoir retracer toutes les représentations qui ont pu avoir lieu (notamment en contexte liturgique) pendant cette période, et qui n'ont pas forcément fait l'objet d'annonces dans les journaux — une entreprise qui exigerait un immense travail d'archives, et qui dépasse largement le cadre du présent article. La démarche proposée ici vise plutôt à mieux cerner la place qu'occupait la musique religieuse de Mozart dans l'espace public des régimes austrofasciste et nazi, tel qu'illustré par les journaux et les programmes de concert de Vienne et Salzbourg.

Mise en contexte générale

Entre 1933 et 1938, le nazisme établit ses dogmes politiques d'une façon qui rivalise avec la religion elle-même. Bien qu'ouvertement anticlérical, le mouvement adopte en effet des postures qui imitent les dogmes religieux, visant à remplacer les religions établies. Contrairement au judaïsme, le christianisme ne doit pas être éliminé, mais plutôt adapté aux besoins de l'idéologie nazie, du moins dans un premier temps (Steigmann-Gall 2003, 4). C'est dans ce cadre qu'une doctrine religieuse d'inspiration protestante luthérienne, le christianisme positif (*Positives Christentum*), surgit des rangs des idéologues du parti.

Ce christianisme positif est le résultat de la combinaison de plusieurs points de vue issus à la fois de noyaux catholiques et protestants, qui s'érigent comme la réaction spirituelle au diktat imposé par les puissances de l'Entente après le traité de Versailles⁵ (Steigmann-Gall 2003, 16). La manifestation de la rage ressentie dans le milieu protestant allemand à la suite de la défaite de l'Allemagne en 1918 est à la base de certaines idées spirituelles du nazisme : les idéologues et ministres politiques Walter Buch (1883-1949) et Hans Schemm (1891-1935) ont ainsi proposé une conception poussée du christianisme dans laquelle le Christ représente la lutte perpétuelle — une lutte qui s'oppose au judaïsme et qui devait être menée jusqu'à la mort (Steigmann-Gall 2003, 23-24). C'est dans cet esprit qu'Alfred Rosenberg (1893-1946), principal idéologue du parti nazi, fait un amalgame de ces théories (y compris plusieurs idées antisémites) dans son livre *Le Mythe du 20^e siècle (Der Mythos des 20. Jahrhunderts)* paru en 1930, soit trois ans avant la prise du pouvoir du NSDAP. Selon la vision exposée par Rosenberg, les patriarches de l'Église chrétienne, Pierre et Paul, qui étaient juifs, auraient perverti les enseignements de base du Christ, qui selon Rosenberg n'était pas juif, mais aryen (Kater 1997, 158-59). Par la suite, Rosenberg reprend les idées de deux théologiens — son contemporain Arthur Dinter et le mystique médiéval Eckhart — qui considèrent la bienveillance chrétienne comme une faiblesse empruntée au judaïsme, puis celles de Buch et Schemm, auxquels se joint Joseph Goebbels, pour légitimer l'image du Christ en tant que guerrier et montrer la désuétude de l'Église face à l'État nazi, justifiant l'anticléricalisme de ce dernier (Steigmann-Gall 2003, 95-96). Rosenberg idéalise par ailleurs un Christ ressuscité, vainqueur de la mort et du monde terrestre, dressant ainsi des parallèles avec Balder, l'ancien Dieu germanique qui allait ressusciter après le Ragnarök⁶ pour gouverner le

⁵ Le Traité de Versailles est le résultat de la victoire des puissances de l'Entente (France, Grande Bretagne, Italie) contre celles de la Triple Alliance (les empires allemand, austro-hongrois et ottoman) à la fin de la Première Guerre mondiale. Parmi les conditions de la défaite, l'Allemagne devait payer la somme des dégâts de guerre, réaliser une démilitarisation et rendre des territoires aux puissances gagnantes, notamment l'Alsace-Lorraine à la France et ses colonies à la Grande Bretagne.

⁶ Le Ragnarök était ce que les mythes germaniques considéraient comme la bataille finale des dieux, à la suite de laquelle le monde actuel s'effondrerait avec les anciens dieux pour faire renaître l'humanité. Balder, mort à l'issue de conflits entre les dieux, ressusciterait d'entre les morts pour régner sur la nouvelle humanité.

nouveau monde (Kater 1997, 162). Ce syncrétisme religieux sert en fait à faire accepter le nouveau culte en transformant l'ancien. Il faut préciser que ce débat se tient pendant que Friederich Gogarten développe une thèse de renouvellement du christianisme protestant, dans laquelle il songe à la création d'une *Gemeinde*, soit une organisation communautaire des fidèles. Dans cette communauté, les fidèles seraient soumis à l'autorité accordée à une figure dirigeante par la parole de Dieu, car Gogarten estimait que l'homme moderne ne pouvait vivre disjoint de l'autorité, faute de quoi son individualisme ne serait qu'une auto-affirmation (Gibellini 2004, 143-144).

Ces débats théologiques opposent deux groupes de chrétiens protestants : les chrétiens allemands (*Deutsche Christen*) et les chrétiens confessionnels (*Bekennende Christen*). Le premier groupe prône les principes de la chrétienté positive tels qu'énoncés notamment par Buch, Schemm et Rosenberg, tandis que le deuxième groupe s'élève contre la volonté nazie de contrôler le dogme ecclésiastique et les fonctions religieuses (Steigmann-Gall 2003, 181-182). Gogarten adhère en 1933 à la conception religieuse des chrétiens allemands parce qu'il y voit la concrétisation d'une église communautaire nationale. Or, lorsque ceux-ci adoptent une posture antisémite et proposent d'éliminer toute trace de judaïsme, dont les épîtres de Paul, dans la doctrine chrétienne, Gogarten se dissocie rapidement de ce mouvement (Gibellini 2004, 144). Quant aux chrétiens confessionnels, ils se centreront sur des habitudes culturelles ; par exemple, ils accorderont de l'importance à la musique au sein de la liturgie. Michael Kater a analysé ce point en profondeur dans son livre *The Twisted Muse* (1997), où il aborde le sort de la musique religieuse sous le Troisième Reich. Selon lui, l'un des principaux points communs entre les chrétiens confessionnels et les nazis était l'appréciation de la musique allemande du passé (Kater 1997, 160). Les chrétiens confessionnels souhaitaient un rétablissement de la tradition baroque du choral luthérien telle qu'incarnée par Schütz ou J. S. Bach, tout en s'opposant à la musique sacrée composée pour les virtuoses ; ils désiraient abandonner les habitudes imposées au 19^e siècle, c'est-à-dire l'écoute passive, et donner plus de place au chant communautaire (Kater 1997, 161 ; Martini 1995, 25). Selon eux, cette forme de chant choral était plus proche des idéaux *völkisch*⁷, car elle produit une cohésion des membres et renforce le sens d'appartenance à la communauté, en plus d'être une valeur culturelle allemande (Kater 1997, 162-163).

Un autre point à souligner est l'appropriation graduelle de la musique religieuse par les autorités culturelles du

NSDAP, établie notamment par le biais du culte religieux. En 1933, les autorités nazies avaient pris la relève des festivités consacrées au 450^e anniversaire de la naissance du réformateur allemand Martin Luther (1483-1546), créant la célébration du *Luthertag* en l'honneur de ce dernier. Pendant les festivités, on souligne le caractère fédérateur de la réforme de Luther en mettant en valeur la langue allemande, les idées libératrices et même la race aryenne, présentant Luther davantage comme un précurseur historique de l'unification allemande que comme un symbole spirituel (Steigmann-Gall 2003, 138). Le parti cherche par ailleurs à encadrer les études religieuses, y compris celle de la musique destinée au culte. Goebbels et le ministre de l'Éducation Bernhard Rust, en particulier, voulaient que l'éducation musicale mette en valeur le talent des jeunes et des enfants, y compris dans le domaine de la musique religieuse (Kater 1997, 167). Une des étoiles montantes de l'époque était l'organiste Günther Ramin (1898-1956), qui a su tirer profit de ce contexte pour donner de l'élan à sa carrière d'interprète et d'éducateur. D'une part, en tant que virtuose désigné et honoré par le parti nazi, il présentait la musique allemande pour orgue à l'étranger. D'autre part, à titre de directeur du Thomanerchor, une chorale consacrée à la musique religieuse avec une dimension de valorisation historique⁸, il a participé à plusieurs événements musicaux, dont certains étaient de nature politique. Par exemple, l'un de ces concerts tenu à Berlin en 1942 — qui était dédié à la musique de Bach — constituait également une bénédiction symbolique de plusieurs troupes de la Schutzstaffel (Escadron de protection, SS) qui partaient vers les camps d'extermination en Europe de l'Est (Kater 1997, 175-176), ce qui laisse entrevoir l'ambivalence du régime vis-à-vis de la religion.

Alors que la musique religieuse dans l'Allemagne nazie fait l'objet d'une attention particulière pendant les premières années du Troisième Reich, la situation de la musique dans l'Autriche de l'austrofascisme demeure peu documentée hors des milieux germanophones. La plupart des études rédigées en anglais ou en français se concentrent sur la question de l'identité culturelle, alors que l'Autriche est plongée dans une bataille pour la définition nationale, entre passéisme et avant-garde, entre cosmopolitisme et régionalisme, et même entre multiculturalisme et uniculturalisme — bataille dont le point névralgique se trouve à Vienne, la capitale et la ville la plus cosmopolite du pays (Milza 1995, 216). Une grande partie de ce débat concerne la place de la religion catholique dans la société avant et après l'instauration du régime.

⁷ Le *völkisch* est un concept difficile à traduire, mais pourrait être décrit comme un populisme germanique, c'est-à-dire une attitude face à la nation qui se traduit dans l'appartenance à l'origine du sang et du territoire (*Blut und Boden*), mais aussi à une communauté, le tout dans une optique de pureté raciale.

⁸ Déjà à cette époque, on remarque une certaine tentative de valorisation de la musique dite « ancienne » dans plusieurs concerts ; par « *Alte Musik* », on entend la musique antérieure au 19^e siècle.

Gerald Stieg a esquissé un portrait très intéressant de la construction de l'identité autrichienne dans l'imaginaire collectif pendant cette période de définition nationale. Il a notamment repris le point de vue de quelques figures autrichiennes de l'époque: Engelbert Dollfuss, homme politique qui allait devenir le premier chancelier autrichien pendant l'austrofascisme, ainsi que Joseph Roth et Franz Werfel, deux écrivains. Dollfuss pensait que le véritable caractère national germanique avait surgi en Autriche parce que le nationalisme s'y mêlait à une profonde dévotion pour le catholicisme, ce qui, selon lui, résultait en une vision plus «pure» de la nation, comparée à celle des dogmes nazis (Stieg 2013, 172). Selon Dollfuss, «l'objectif de [l']État corporatif était la création d'une entité sociale, chrétienne et allemande qui se démarquerait comme un défenseur d'une culture propre à l'Europe centrale évoquant le combat fait aux Turcs comme en 1683», les ennemis à vaincre à son époque étant les bolchéviques et les nazis (Dollfuss, trad. et cité dans Stieg 2013, 174). Joseph Roth, un écrivain conservateur proche des idées monarchistes, reprend ce discours dans un article paru en 1935 dans le journal *Der christliche Standestaat*. Il y qualifie l'Autriche d'«universelle, catholique, supranationale, croyante en et agréable à Dieu» (Roth, trad. et cité dans Stieg 2013, 185). Selon Stieg, Roth ne percevait dans le vocabulaire des austrofascistes aucune trace de la terminologie séparatrice utilisée par les nazis, soit des notions telles que *Landfremd*⁹ ou *Blut und Boden*¹⁰. Roth pense plutôt que l'approche austrofasciste recherche l'unification germanique à travers la religion catholique (Stieg 2013, 184).

Franz Werfel — un écrivain fortement idéaliste — envisage une Autriche utopique, un pays musical opposé aux «puissances mortifères en marche», un «organisme florissant polynational, un bloc erratique catholique d'une société moyenâgeuse des peuples, la seule germanité syncrétique contre la fureur nationaliste» (Werfel, trad. et cité dans Stieg 2013, 178). En revanche, d'autres personnalités en Autriche avaient des idées plus concrètes. Alfred Klahr, un ancien membre du Comité central communiste en Autriche, avance que la spécificité autrichienne va plus loin que des idées aussi nobles. Selon lui, elle se construit aussi à partir de symboles concrets — en l'occurrence des personnages historiques qui ont vécu en Autriche et développé la culture du pays. En fait, lorsqu'il dénonce à son tour le manque de caractère du gouvernement de Kurt Schuschnigg, qui succède à celui de Dollfuss en 1934,

face aux tentatives d'annexion de la part de l'Allemagne en 1937, Klahr propose que la culture devienne la source par excellence de symboles autrichiens; dans ce contexte, Mozart, Grillparzer, et Stefan Zweig sont mis en valeur pour faire concurrence aux symboles culturels allemands promus par les nazis (Pasteur 2011, 235).

L'historien Robert Pyrah offre une vision plus pragmatique du sujet dans son étude de la culture austrofasciste, qui s'étend de 1934 à 1938. Lorsque l'austrofascisme s'installe en tant que régime, c'est la vision de Dollfuss et Roth qui va prévaloir. L'Église catholique obtient de nombreux pouvoirs et la religion devient l'idéologie de l'État; la censure se voit rétablie comme avant 1918; l'éducation se trouve entièrement sous le contrôle de l'Église catholique et dorénavant, toutes les associations culturelles sont assujetties à l'Agence culturelle autrichienne, laquelle est contrôlée par des autorités catholiques (Pyrah 2008, 163-164). Plus précisément, à propos des compositeurs historiquement importants, Anita Mayer-Hitzberger propose que, pendant le temps de l'austrofascisme, Mozart devient l'incarnation des valeurs autrichiennes, sous la plume d'auteurs comme Constantin Schneider ou Alfred Orel: «médiateur entre les peuples, un génie intuitif plus qu'intellectuel, aimable, stoïque et connecté à la nature et aux racines¹¹» (Mayer-Hitzberger 2010, 195). Également, l'autrice suggère que Mozart et d'autres compositeurs autrichiens servent à diffuser l'image de l'Autriche à l'étranger comme «le pays de la musique» (Mayer-Hitzberger 2003, 202-203).

L'annexion de l'Autriche par les nazis en mars 1938 est accompagnée d'une brève période de séduction, qui laisse rapidement place à une attitude plus stricte et à un resserrement du contrôle politique. Dans l'ouvrage *The Austrians: A 1000-Year Odyssey* de Gordon Brook-Shepherd (2002), la période de séduction est appelée «courte lune de miel» («*Brief Honeymoon*», Brook-Shepherd 2002, 323) et le resserrement du contrôle, «mariage amer» («*Bitter Marriage*», Brook-Shepherd 2002, 334). Après le Pacte d'Acier de 1936¹² et la soumission *de facto* de l'Italie à l'Allemagne nazie, l'Autriche perd les dernières protections lui permettant de résister à l'annexion par le Reich, y compris le soutien de la France et de la Grande-Bretagne. D'habiles négociateurs, comme Franz von Papen, un des ministres de l'extérieur du Reich (catholique par ailleurs), se chargent d'atténuer le sentiment de menace, du moins en termes diplomatiques. En février 1938, von Papen réunit le chancelier Schuschnigg et Hitler dans les quartiers

⁹ Étranger, n'appartenant pas à la race aryenne.

¹⁰ Voir note 6.

¹¹ «Mediators between the nations, intuitive instead of intellectual geniuses, cosy, able to suffer, they must have close ties to nature and to natives.» C'est moi qui traduis.

¹² Le Pacte d'Acier était l'alliance militaire entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. L'Italie recevrait de l'aide militaire pour accomplir ses projets de colonisation, notamment en Éthiopie, mais en échange, elle devait abandonner toute alliance en Europe Centrale autre que celle avec l'Allemagne.

montagnards de ce dernier à Berchtesgaden pour discuter de la situation (Beller 2000, 249). L'Autriche est annexée en mars ; le référendum pour officialiser cette mesure un mois plus tard donne des résultats contestés : 99,5 pour cent votent pour le rattachement à l'Allemagne. Toutefois, des mesures coercitives empêchant les opposants d'entrer dans les bureaux de vote — voire même de sortir de leurs maisons — avaient été mises en place afin de s'assurer d'un fort taux d'approbation ; en effet, l'Autriche était déjà militairement occupée à ce moment-là (Pasteur 2011, 242).

C'est seulement après ce référendum que commence le resserrement du contrôle sur les institutions autrichiennes. Il suffit d'observer le cas particulier de l'Église catholique pour le constater. Dans un premier temps, l'Église catholique fait l'objet de manœuvres de séduction par les nazis, comme tout l'appareil social et culturel autrichien. Theodor Innitzer, archevêque de Vienne, est même reçu par Hitler (par l'entremise de von Papen), qui lui assure que l'Église catholique pourra continuer à opérer institutionnellement après le référendum. Cette garantie se conclut avec la signature d'une déclaration approuvant l'Anschluss, signée par les autorités religieuses avec le *Sieg Heil* requis (Brook-Shepherd 2002, 330). Cette association hâtive avec les nazis pourrait s'expliquer par la « peur rouge » des années 1930 ; les autorités catholiques autrichiennes auraient vu les nazis comme leur dernier rempart contre les communistes. Le jour du référendum, les évêques de Salzbourg et Graz, qui s'opposaient aux politiques nazies, sont mis en arrêt domiciliaire (Brook-Shepherd 2002, 331) ; ce n'est que le début d'une série d'actions contre l'Église catholique qui allaient prendre de l'ampleur au fil de l'année 1938. Nathaniel Micklem, théologien versé en politique, recense ces attaques contre l'Église catholique et ses institutions dans un véritable cahier de doléances produit en 1938. Parmi les plus importantes de ces doléances, il compte le démantèlement de toutes les associations religieuses, y compris celles dédiées à la musique religieuse, qui ont été supprimées à Linz et dans plusieurs autres villes autrichiennes, ainsi que l'abolition de certaines fêtes religieuses comme la Saint Léopold à Vienne (Micklem 1981 [1938], 213). De même, les organes de la presse catholique sont soit transformés en journaux pronazis ou retirés de la circulation ; c'est notamment le cas du *Reichspost*¹³, qui était l'une des sources de nouvelles nationales et internationales formulées avec un point de vue religieux (Micklem 1981 [1938], 216). Cela ne fait qu'augmenter les tensions entre

les catholiques croyants et les nazis. Le cardinal Innitzer, se rendant compte de la situation, prononce une homélie le 7 octobre 1938 pour exhorter ses fidèles à rester forts dans la foi catholique ; 100 000 personnes assistent à la manifestation et à la liturgie qui la suit au Stephansdom (la cathédrale Saint-Étienne de Vienne). Le lendemain, le domicile d'Innitzer est vandalisé par des membres des jeunesses hitlériennes (Brook-Shepherd 2002, 347). Pourtant, Joseph Rován est d'avis que l'Allemagne et l'Autriche deviennent, sur le long terme, un *Schongebiet*, c'est-à-dire un territoire où la religion catholique cohabite avec le régime, quoiqu'avec des épisodes de persécution. Par exemple, lorsque la guerre éclate, les séminaristes qui portent les armes et qui refusent de renoncer à leur vocation sont chassés de l'armée. Également, on assiste à l'envoi de prêtres opposés au nazisme dans des camps de concentration¹⁴ (Rován 1997).

Cette situation tendue amènera Joseph Roth, l'écrivain cité plus haut, à réfléchir également sur le sort des arts et de la culture après l'Anschluss. Dans un article portant le titre approprié de « Requiem », paru dans le *Reichspost* en mars 1938, il affirme que l'Autriche, dernier rempart de la spiritualité, s'est fait écraser avec l'Anschluss et que la musique de Mozart, Haydn, Schubert et même Beethoven est en danger de perversion. Cela ne pourrait que mener à la chute de l'Europe et de la culture qui lui est propre (Roth, cité dans Stieg 2013, 186).

Si ces dynamiques ont sans le moindre doute altéré les sphères sociale et politique, il n'existe pas d'étude spécifique de la musique religieuse pendant cette période (même si Anita Mayer-Hitzenberg (2003, 2010) dresse aussi un portrait de l'image des compositeurs historiques en Autriche à la veille du nazisme). Bien que l'analyse proposée dans les pages qui suivent ne prétende pas dresser un portrait global de la religion ou de la musique religieuse en Autriche pendant le Troisième Reich, elle vise néanmoins à évaluer de quelle façon les autorités nazies ont pu se servir de ce répertoire — en particulier la musique de Mozart — d'abord pour séduire la population autrichienne en lui permettant de maintenir certaines habitudes, et ensuite pour implanter leur propre programme musical profane.

La musique sacrée de Mozart à l'église

Dans une étude sur la revue de musique religieuse *Musik und Kirche*, parue pour la première fois en 1929 (c'est-à-dire avant l'arrivée au pouvoir du parti nazi), Britta Martini a

¹³ Journal qui se nomme lui-même le journal du peuple chrétien (*Tagblatt für das christliche Volk*) dans tous les exemplaires étudiés jusqu'en 1938, année de sa disparition.

¹⁴ Ces excès, déplorés depuis 1937 par le pape Pie XII, font aussi partie d'une encyclique, *Mit brennenden Sorgen*, où sont dénoncées des violations contre l'Église catholique, les prêtres et les fidèles, garanties de protection signées dans un Concordat en 1933 avec le Vatican. Comme on l'a vu plus haut, cette persécution ne cessera pas de s'accroître, mais aussi donnera naissance à des figures de résistance catholique comme celle de l'évêque de Munster ou de Bernard Lichtenberg (1875-1943).

fait ressortir les fonctions sociales importantes qu'accordait ce périodique à la musique religieuse pendant les années de guerre (Martini 1995). Elle montre ainsi que selon les directives parues dans les numéros de 1939 de *Musik und Kirche*, la musique religieuse devait être porteuse d'un message moral; cette stratégie devait par ailleurs se répandre non seulement dans le Reich, mais aussi dans les territoires occupés ou alliés. C'est ainsi que, par exemple, on donne des concerts de Noël dans la France occupée à partir de 1940¹⁵, qu'on ouvre des bureaux de musique religieuse en Yougoslavie et qu'on offre des conférences de musique religieuse à Bruxelles ou à Barcelone (Martini 1995, 37).

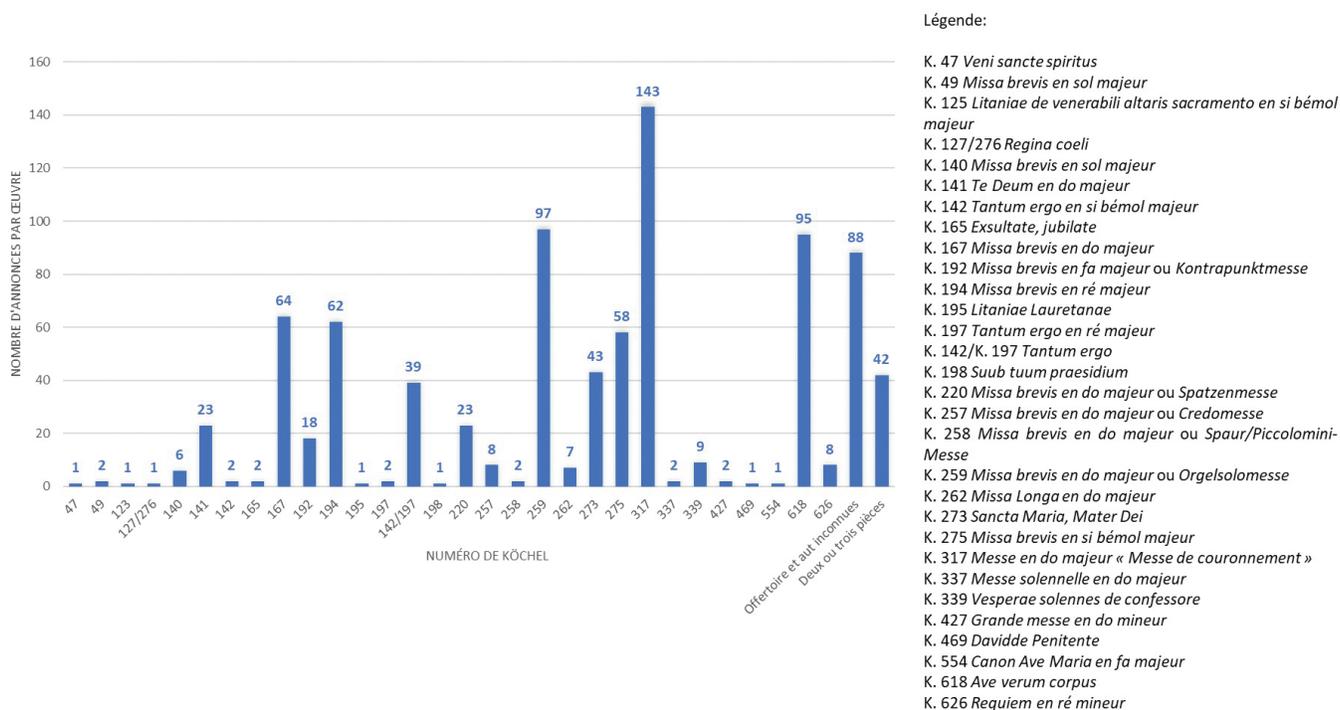
Si la musique religieuse de Mozart demeure très présente en Autriche pendant toute la période considérée (1934-1945), notre analyse de la presse viennoise et des banques de données de plusieurs orchestres et festivals autrichiens montre que pendant la période nazie, ce répertoire disparaît graduellement des églises. Pendant la période austrofasciste (1934-1938), la musique de Mozart était fréquemment présentée dans un cadre religieux: les données récoltées dans le journal *Reichspost* montrent en effet une moyenne annuelle de 206 liturgies annoncées contenant de la musique de Mozart (voir les Figures 1 et 2 ci-dessous).

Figure 1: Œuvres religieuses de Mozart dans les cérémonies services religieux entre 1934 et 1938 (données tirées du *Reichspost*).

Période austrofasciste (1934-37 ¹⁶)					Moyenne
Année	1934	1935	1936	1937	
Messes et musique religieuse de Mozart annoncées dans la presse	201	209	215	199	206

Pendant l'austrofascisme, la musique de Mozart est mentionnée dans les pages du *Reichspost* à l'occasion de toutes les fêtes religieuses; l'accent est mis surtout sur le Temps pascal (qu'il s'agisse de la période de Pâques en tant que telle, en mars ou avril, ou de la fête de la Pentecôte en mai) et sur Noël. Une pièce fréquemment jouée à ces deux occasions est la *Messe du Couronnement en do majeur*, K. 317; s'y ajoutent la *Missa brevis en do mineur (Orgelsolomesse)*, K. 259, et la *Messe en ré majeur*, K. 194, des œuvres également entendues en dehors des fêtes religieuses. Pour le Temps pascal, particulièrement pour les Jeudi et Vendredi saints, on trouve habituellement l'*Ave verum corpus*, K. 618, l'une des œuvres les plus jouées pendant cette période. Des pièces strictement liturgiques telles que le *Te Deum en sol majeur*, K. 141, plusieurs *Litanies* (K. 125, 198 et 339) et les *Tantum Ergo* (K. 142

Figure 2: Graphique des œuvres religieuses de Mozart (par numéro de Köchel) annoncées dans le journal *Reichspost* entre 1934 et 1938.



¹⁵ Il importe de remarquer que *Musik und Kirche* participe à la propagande d'expansion souhaitée par le parti nazi. En 1940 paraît un article de Friederich Baser intitulé « 1000 ans de musique religieuse à Strasbourg » („1000 Jahre deutsche Kirchenmusik in Straßburg”); l’auteur y évoque le retour spirituel des Alsaciens vers l’Église protestante et allemande, produisant selon lui une cohésion sociale plus importante envers le Troisième Reich (Baser, cité dans Martini 1995, 37).

¹⁶ L’année 1938 est ici entièrement considérée comme appartenant à la période nazie, parce que seulement les deux premiers mois de 1938 se passent encore sous l’austrofascisme; c’est la raison pour laquelle le tableau s’arrête en 1937.

et 197) sont aussi très utilisées pendant les fêtes religieuses et dans d'autres contextes ; quant au *Requiem en ré mineur*, K. 626, il est réservé à la commémoration des Fidèles Défunts le 2 novembre dans certaines églises comme la Burgkapelle. Pendant toute la période austrofasciste, on ne trouve annoncée qu'une seule œuvre religieuse utilisée dans un contexte ouvertement politique : le 22 novembre 1934, le Wiener Symphoniker participe à une interprétation du *Requiem* à Meidling en mémoire du Chancelier Dollfuss, mort dans un attentat en juillet. Également, on note une importante présence des offertoires¹⁷ dans les annonces de concert. Toutefois, les sources consultées n'indiquent pas quelle œuvre de Mozart a été entendue ; il est donc impossible d'apporter davantage de précisions ici.

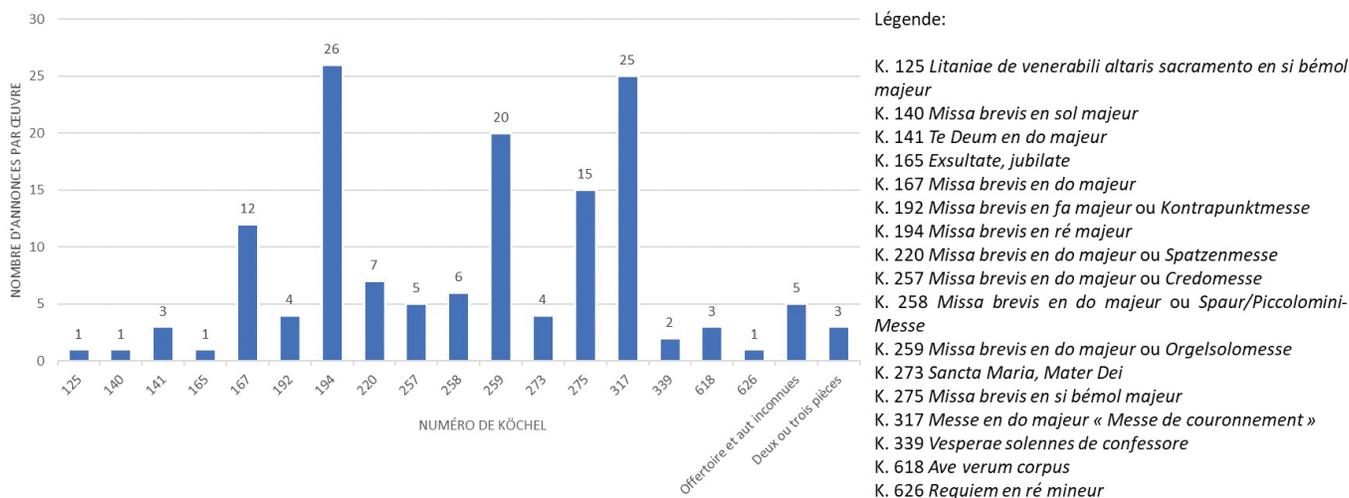
On peut constater un grand changement au cours des années suivant l'annexion de l'Autriche par le Reich (1938 à 1941). Tout d'abord, le *Reichspost* disparaît graduellement de la circulation pour s'éteindre complètement en octobre 1938. Le journal qui semble avoir pris le relais est *Das kleine Volksblatt*, un journal beaucoup moins centré sur la religion, qui cessera de publier des listes de musique religieuse autour du Temps pascal de 1941¹⁸. Comme le montre le tableau suivant (Figure 3), le nombre de messes de Mozart annoncées dans les listes des journaux diminue considérablement, passant de 88 à 5 messes de 1938 à 1941 (voir deux exemples de ce type de liste en Annexes 1 et 2).

Figure 3 : Tableau des œuvres religieuses de Mozart dans les cérémonies et services religieux entre 1938 et 1941 (Données du *Reichspost* et *Das kleine Volksblatt*).

Période du NSDAP (1938-41 ¹⁹)					Moyenne
Année	1938	1939	1940	1941	
Messes et musique religieuse de Mozart annoncées dans la presse	88	57	25	5	44

On observe également une disparition progressive des fêtes religieuses annoncées dans les journaux. Si, dans la période couvrant 1934 à 1937, les grandes fêtes telles que Pâques, la Pentecôte, la Toussaint et Noël étaient annoncées, à partir de 1940, on retrouve seulement des annonces pour la fête de Noël. Pour ce qui est des œuvres elles-mêmes, la *Messe du Couronnement en do majeur*, K. 317, reste une grande favorite aussi bien pour les célébrations religieuses que pour d'autres moments de l'année, tandis que l'*Ave verum corpus*, K. 618, perd sa place prééminente à la fête de Pâques, sans qu'une autre pièce ne la remplace. D'autres messes mineures gagnent de la visibilité, telle que la *Missa brevis en do majeur*, K. 258, (aussi appelée *Spaur* ou *Piccolomini*). La *Messe en ré majeur*, K. 194, et la *Missa brevis en do mineur (Orgelsolomesse)*, K. 259, restent cependant très présentes pendant toute cette période. Les œuvres mineures tels que le *Te Deum*, K. 141, ou le *Graduale*, K. 273, demeurent en marge, le second étant plus joué que le premier. Le *Requiem* n'est annoncé qu'une fois dans un contexte religieux, en novembre 1938. Il n'y a aucun usage ouvertement politique de cette musique, mais

Figure 4 : Graphique des pièces religieuses de Mozart (par numéro de Köchel) annoncées dans les journaux *Reichspost* et *Das kleine Volksblatt* entre 1938 et 1941.



¹⁷ Ici, *offertoires* désigne la pièce musicale jouée lors de l'offertoire dans la liturgie. Il peut s'agir également d'œuvres instrumentales de Mozart, mais il n'y a pas assez de données pour le vérifier.

¹⁸ À partir de 1942, on reverra à nouveau de la musique religieuse dans *Das kleine Volksblatt*, mais ce ne sera que sous la forme d'annonces de concert, ce qui fait plutôt songer qu'il s'agissait de concerts profanes de musique sacrée. Nous nous intéresserons à ce type de manifestations dans la section suivante.

¹⁹ Je prends en compte tout 1938 pour les valeurs statistiques.

certaines de ces messes font l'objet de recensions dans le journal ; c'est le cas du *Requiem* de 1938 à la Burgkapelle, qui reçoit une critique musicale quelques jours après dans laquelle est racontée l'histoire mélodramatique de Mozart écrivant son propre requiem (*Das kleine Volksblatt*, 11-12).

La musique sacrée de Mozart dans les salles de concert

La musique sacrée de Mozart connaît un sort bien différent dans les salles de concert pendant les deux périodes étudiées ici. En effet, il y a lieu de distinguer ces représentations de celles présentées à l'église. En ce qui concerne le nombre global des concerts profanes comportant de la musique religieuse de Mozart, on observe une légère augmentation entre les périodes austrofasciste et nazie ; globalement, la moyenne annuelle passe de 5 à 7 concerts par an entre ces deux périodes, avec deux pics importants en 1941 (année du 150^e anniversaire du décès de Mozart) et 1944.

Figure 5 : Tableau des œuvres religieuses de Mozart au concert entre 1934-1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).

Période	Austrofascisme							
Année	1934	1935	1936	1937				
Nombre de concerts	3	4	6	8				
Période	NSDAP							
Année	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945 ²⁰
Nombre de concerts	7	5	3	15	8	8	12	1
Table de moyennes	Moy. 1934-1937		Moy. 1938-1941		Moy. 1942-1945		Moy. cumul. 1938-1945	
	5,3		7,5		7,3		7,4	

Pourtant, lorsqu'on observe ces concerts de plus près, on constate que leur nature est très disparate. En fait, la plupart des grands concerts sacrés pendant la période austrofasciste ont lieu dans le cadre du Festival de Salzbourg ; en 1934, les messes de concert de Mozart sont présentées uniquement dans le cadre de ce festival. Au cours des années subséquentes, on constate que dans ce même festival, en plus des messes, on présente des concerts comportant de courtes œuvres sacrées telles que l'*Exsultate, jubilate*, K. 165, le *Kyrie en ré mineur*, K. 341, et l'*Ave verum corpus*, K. 618, jouées par l'orchestre et le chœur du Mozarteum sous la direction de Bernhard Paumgartner. Les autres œuvres annoncées sont la « Grande » *Messe en do mineur*, K. 427/417a, la

Messe solennelle en do majeur, K. 337, et le *Requiem en ré mineur*, K. 626, qui sont aussi reprises dans les concerts des grands orchestres comme les Wiener Symphoniker et Philharmoniker, sous la direction d'importants chefs de l'époque, tels que Bruno Walter et Felix Weingartner.

Au cours de la période nazie, les concerts de musique sacrée du Festival de Salzbourg se poursuivent jusqu'en 1941, à l'exception de l'année 1940 où aucune œuvre sacrée, même mineure, n'y a été donnée en concert²¹. Des œuvres sacrées, autant majeures que mineures, figurent néanmoins au programme de 15 concerts pendant l'année Mozart, en 1941 ; neuf de ces concerts font partie des événements et radiodiffusions officiels organisés par le Reich (six ont lieu pendant la Semaine Mozart du Reich allemand entre le 28 novembre et le 5 décembre 1941), et la plupart d'entre eux sont présentés dans les salles du Musikverein et du Konzerthaus de Vienne, noyaux importants de la culture viennoise. Pendant les années suivantes, ce nombre tend à

se stabiliser entre concerts avec miniatures sacrées et œuvres sacrées dans un contexte de concert, c'est-à-dire dans des concerts dédiés à des airs ou à des lieder, mais qui incluent également des extraits d'œuvres religieuses chantées sur un texte en latin. Par exemple, le K. 165 en entier, ou seulement l'*Alleluia* qui en est extrait, figurent fréquemment dans ce type de concert.

En ce qui concerne les grandes œuvres religieuses, on observe une importante récurrence du *Requiem*, qui a été présenté cinq fois à Vienne et dans les environs pendant l'année Mozart 1941. L'occasion la plus marquante est la commémoration officielle (*Staatsakt*) du 5 décembre 1941 soulignant la date exacte du 150^e anniversaire de la mort de Mozart dans le cadre de la Semaine Mozart du Reich allemand (à ce sujet, voir Benoit-Otis et Quesney 2019). À cette occasion, le *Requiem* a été interprété par le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Cet acte politique a été précédé par une cérémonie quasi liturgique, où Mozart a reçu les honneurs qui, selon la presse de l'époque, lui avaient été niés dans le passé ; Mozart devient ainsi un symbole de propagande unificateur des arts²² (Benoit-Otis et Quesney 2019, 160). Le *Requiem* a été repris le lendemain, 6 décembre, toujours sous la direction de Furtwängler et dans le cadre de la Semaine Mozart du Reich allemand ; les autres représentations de cette œuvre en 1941 ont été données par le Frauensymphonie Orchester pendant le festival d'été de Mödling (près de Vienne) et en novembre, à deux reprises, par le Wiener Symphoniker au Stephansdom sous la direction de Ferdinand Habel et l'ensemble de la

²⁰ Ces données ciblent uniquement la période entre janvier et avril 1945.

²¹ Pour plus d'informations sur la musique religieuse au Festival de Salzbourg, lire l'article de Béatrice Cadrin dans le présent numéro.

²² Pour une analyse visuelle de la scénographie et du symbolisme de cet événement, voir l'article d'Elisabeth Otto dans le présent numéro.

Figure 6: Graphique des pièces religieuses de Mozart au concert entre 1934 et 1948 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg).

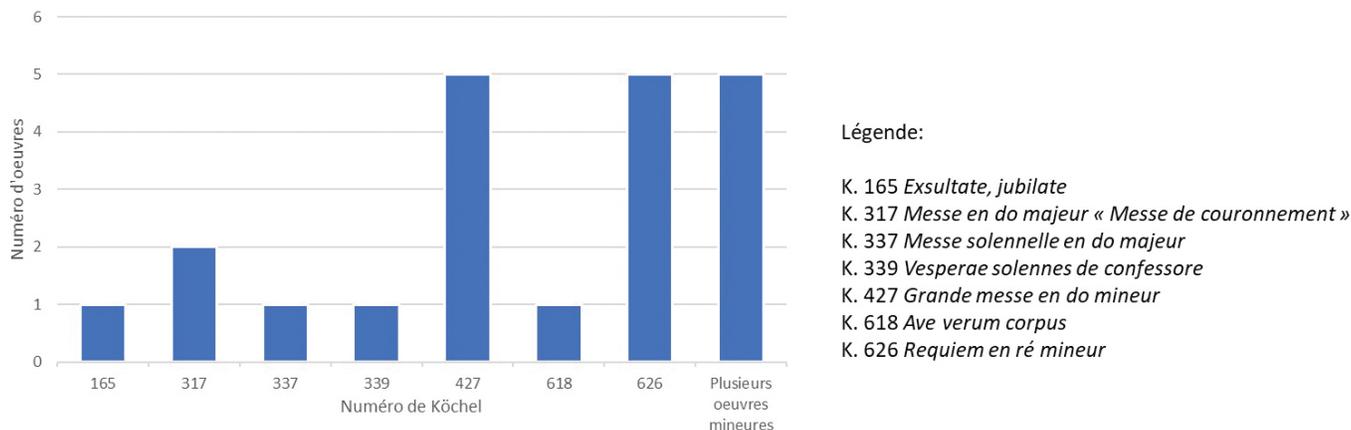
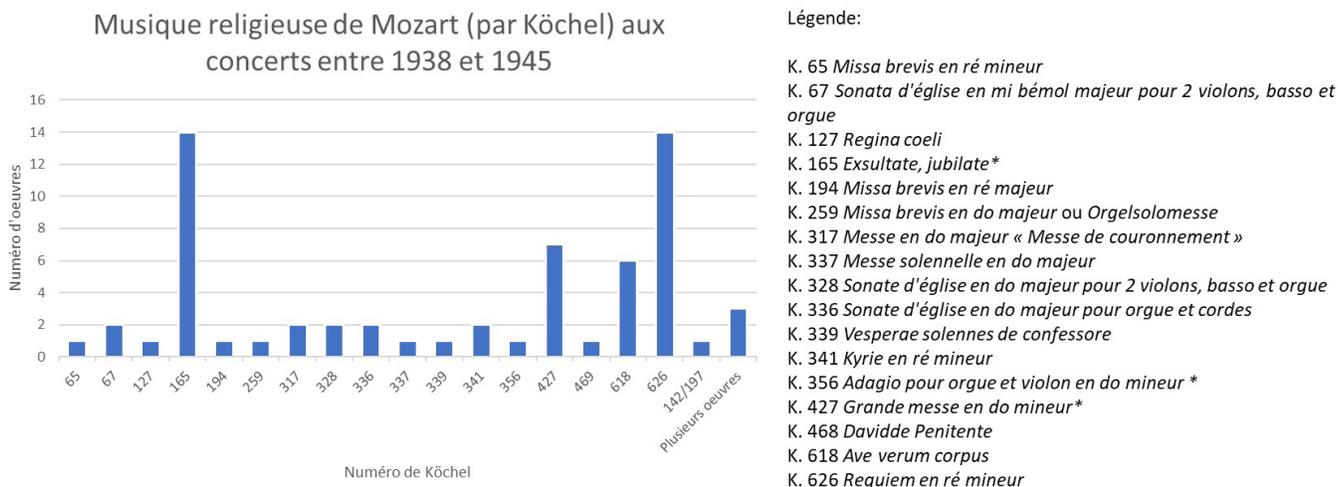


Figure 7: Graphique des œuvres religieuses de Mozart aux concerts entre 1938 et 1945²³ (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



Reichshochschule²⁴ à la Franziskanerkirche. Par la suite, on retrouve cette œuvre à nouveau en 1943 et en 1944, autant dans des concerts d'église en novembre 1943 lors de concerts présentés dans des églises et, en novembre 1944, lors de deux concerts du Wiener Philharmoniker. Il est fort possible que ces derniers concerts aient été présentés pour commémorer les soldats tombés au front; nous ne disposons cependant pas de suffisamment d'éléments pour confirmer cette idée, en dehors du fait que dans les deux cas, le *Requiem* a été présenté autour des dates de la fête des Fidèles Défunts, le 2 novembre 1944.

Bien qu'ils soient peu nombreux, on trouve néanmoins trois concerts-commémorations avec une orientation politique manifeste entre 1938 et 1945. En 1944, deux concerts visaient à commémorer les victimes de la

guerre: le premier, présenté en l'honneur des victimes du bombardement du 16 juillet 1944 sur Vienne, incluait l'*Ave verum corpus*, K. 618, interprété par le chœur et l'ensemble du Musikkorps Wachbattalion Wien. Le deuxième est un concert à la Stiftskirche Wien où le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Wilhelm Jerger, a joué des œuvres non sacrées de Mozart dans le but de soutenir les blessés de guerre. L'occurrence de ces concerts pendant la guerre, notamment ceux où figure le *Requiem*, surprend et contraste avec les propos de Britta Martini alors que dans les milieux protestants, de telles commémorations n'étaient pas souhaitables car on considérait qu'elles nuiraient au moral des soldats au front (Martini 1995, 36). Quant à savoir si ces concerts constituent une réaction catholique et autrichienne ou bien s'ils traduisent simplement le respect

²³ L'astérisque dans la légende indique, dans le cas de l'*Exsultate, jubilate*, K. 165, et de la « Grande » messe en do mineur, K. 427, que nous avons aussi inclus les occurrences où seulement une partie de ces œuvres était exécutée. En ce qui concerne l'*Adagio pour orgue et violon en do mineur*, K. 356, et les sonates d'église, nous avons intégré ces œuvres à ce graphique bien qu'elles aient été jouées lors de concerts profanes présentés dans des églises.

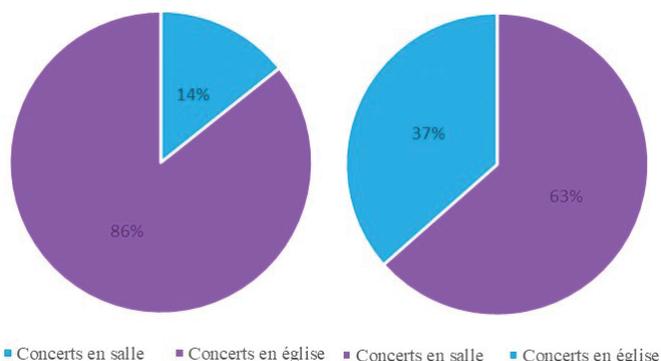
²⁴ La Reichshochschule für Musik était le successeur du conservatoire viennois pendant l'époque nazie; à ce sujet, voir Giannini et collab. 2014.

des conditions du *Schongebiet* proposé par Josep Rován, il n'est malheureusement pas possible de le déterminer à partir des informations dont nous disposons.

Synthèse et conclusion

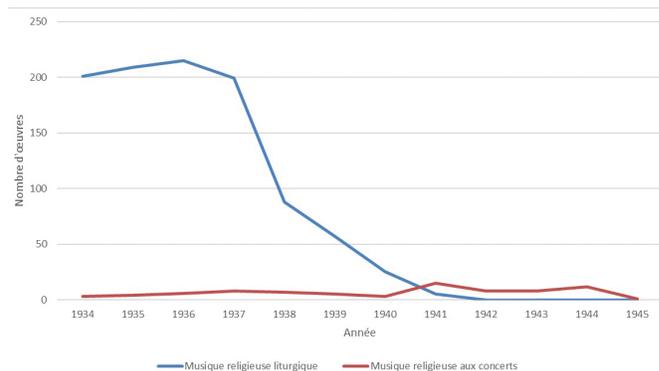
Si l'on prend en considération seulement les données numériques, on observe en effet une augmentation de la musique religieuse de Mozart en concert, donc dans un cadre profane, alors que les événements de musique religieuse se voient peu à peu masqués par la valorisation des concerts effectuée par les autorités nazies. Non seulement les œuvres religieuses à l'église annoncées dans les journaux disparaissent graduellement pendant la période nazie, mais les concerts de musique sacrée tenus dans des églises diminuent en grande proportion (passant de 86 pour cent des concerts pendant l'austrofascisme à 40 pour cent pendant la période nazie — voir Figure 8 et l'Annexe 3), tandis que ceux qui sont offerts dans les salles de concert comptent pour presque deux tiers de la programmation, comparativement à la musique religieuse à l'église. La diminution des annonces nous incite à penser que les concerts dans les églises ont cessé (ou du moins fortement diminué) en faveur de ceux présentés dans les salles de concert.

Figures 8a et 8b (et Annexe 3): Graphique et tableau des lieux des concerts présentant de la musique religieuse de Mozart entre 1934 et 1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



La Figure 9 permet d'observer comment le nombre d'œuvres sacrées entendues dans les salles de concert tend à augmenter légèrement, tandis que les œuvres sacrées présentées à l'église disparaissent progressivement. Si entre 1934 et 1937, les valeurs correspondant aux œuvres de musique religieuse à l'église et en salle de concert demeurent stables, la musique religieuse à l'église tombe en flèche après 1938. Cependant, la musique religieuse dans les salles de concert n'augmente qu'après 1941, et ce, de façon discrète.

Figure 9: Graphique des tendances de la musique religieuse de Mozart aux cérémonies religieuses et aux concerts entre 1934 et 1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



Ces données numériques sont complétées par les résultats obtenus au terme de l'analyse séparée de la musique religieuse à l'église et en salle de concert présentée dans la section précédente (Figures 8a et b). Dans un premier temps, ces œuvres sont associées à des événements politiques visant à célébrer la gloire du nouveau Reich allemand, comme c'est le cas du *Requiem* pendant le *Staatsakt* de 1941. Dans un second temps, ces œuvres mettent en valeur les nouveaux jeunes virtuoses en musique, comme le montre l'utilisation de pièces courtes, donc plus appropriées pour les récitals, comme l'*Exsultate, jubilate*, souvent entendu dans ce type d'événements. Comme on l'a vu plus haut à propos de la référence à la figure de Luther pendant les célébrations du *Luthertag* à partir de 1933, les œuvres religieuses de Mozart se voient arrachées de leur contexte religieux et mises au service des intentions du Reich allemand, qu'elles soient ou non utilisées comme propagande explicite : Mozart unirait désormais Allemands et Autrichiens dans les salles de concert plutôt que dans les églises.

RÉFÉRENCES

Articles de presse

- Das kleine Volksblatt*, annonces des concerts, 1942-1944.
- Das kleine Volksblatt*, « Von Mozart bis Richard Strauss », 15 août 1939, p. 11.
- Das kleine Volksblatt*, « Kirchenmusik », 1938-1941.
- Reichspost, Unabhängiges Tagblatt für das Christliche Volk*, « Kirchenmusik », 1934-1938.
- T. (1938). « Mozarts Requiem in der Burgkappelle », *Das kleine Volksblatt*, 4 novembre 1938, p. 11-12.

Autres références

- BELLER, Steven (2000). *Histoire de l'Autriche*, Paris, Perrin [Cambridge, Cambridge University Press]. Traduit de l'anglais par Sylvie Kleinman Lafon.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile Quesney (2019). *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BROOK-SHEPHERD, Gordon (2002). *The Austrians: A 1000-Year Odyssey*, New York, Carroll & Graf Publishers.
- GIBELLINI, Rosino (2004). *Panorama de la théologie au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf [Brescia, Editrice Queriniana]. Traduit de l'italien par Jacques Mignon.
- JURI, Giannini, Maximilian Haas, Erwin Strouhl (dir.) (2014). *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre.
- JANTZEN, Kyle (2008). *Faith and Fatherland: Parish Politics in Hitler's Germany*, Minneapolis, Fortress Press.
- KATER, Michael H. (1997). *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press.
- LÉON XIII (1891). *Rerum novarum*, Vatican. Encyclique papale.
- MARTINI, Britta (1995). «Der Weg der Kirchenmusik in der Nationalsozialistischen Zeit im Spiegel der Zeitschrift „Musik und Kirche“», dans Philip Schuberth, *Kirchenmusik im Nationalsozialismus: Zehn Vorträge*, Berlin, p. 23-39.
- MAYER-HITZBERGER, Anita (2010). «Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934-1938) Used Musical Clichés to Improve the Country's Image Abroad», dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabo-Knotik (dir.), *Ports of Call. Central European and North American Cultures in Motion*, Frankfurt/Main, p. 199-209.
- (2003). «Anton Bruckner as a hero for the “Austrian myth” in times of “Austro-fascism”», dans Tatjana Marković (dir.), *(Auto)biography as a musicological discourse / the Ninth International Conference, Departments of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Musicological Studies: Collections of Paper 3*, Belgrade, 19-22 April 2008, p. 193-201.
- MICKLEM, Nathaniel. (1981) [1937]. *National Socialism and the Roman Catholic Church: Being an Account of the Conflict Between the National Socialist Government of Germany and the Roman Catholic Church 1933-1938*, Londres, Oxford University Press [New York, Oxford University Press].
- MILZA, Olivier (1995). *Histoire de l'Autriche*, Paris, Hatier.
- PASTEUR, Paul (2011). *Histoire de l'Autriche : De l'Empire multinational à la nation autrichienne*, Paris, Armand Colin.
- PIE XI (1931). *Quadragesimo Anno*, Vatican. Encyclique papale.
- (1937). *Mit brennender Sorge*, Vatican. Encyclique papale.
- PYRAH, Robert (2008). «Enacting Encyclicals: Cultural Policies and ‘Clerical Fascism’ in Austria, 1933-1938» dans Matthew Feldman, Marius Turda et Tudor Georgescu (dir.), *Clerical Fascism in Interwar Europe*, New York/London, Routledge, p. 157-170.
- ROVAN, Joseph (1997). «Le catholicisme allemand au temps de Hitler», dans Gilbert Krebs et Gérard Schnellin, *État et société sous le III^e Reich*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle. Accessible en ligne : <http://books.openedition.org/psn/5816>, consulté le 22 décembre 2020.
- STIEG, Gerald (2013). *L'Autriche : Une nation chimérique?*, Cabris, Éditions Sulliver.
- STEIGMANN-GALL, Richard (2003). *The Holy Reich: Nazi Conceptions of Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Banques de données en ligne

- Banque de données des événements du Festival de Salzbourg, Archive en ligne du Festival de Salzbourg, Salzbourg, Autriche. Site web : <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.
- Banque de données des concerts du Konzerthaus, Archive en ligne du Konzerthaus de Vienne, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>.
- Banque de données des concerts du Musikverein, Archive en ligne du Musikverein, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.musikverein.at/konzertarchiv>.
- Banque de données des concerts du Wiener Symphoniker, Archive en ligne du Wiener Symphoniker, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.wiener-symphoniker.at/de/archiv/suche>.
- Banque de données des concerts du Wiener Philharmoniker, Archive en ligne du Wiener Philharmoniker, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive>.

Annexe 3 a et b

Tableaux des événements de musique religieuse et leurs endroits respectifs entre 1934 et 1937, puis entre 1938 et 1945. Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*.

Année	Titre de l'événement	Date	Salle ou église	Ville
1934	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1934	1934-07-29	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1934	1934-08-26	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Concert d'Église au Festival de Salzbourg 1934	1934-08-28	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
1935	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1935	1935-07-28	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-17	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-24	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
1936	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-25	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Grande messe en do mineur de Mozart	1936-01-03	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1936-07-26	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
1937	3e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1936-08-09	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1936	1936-08-14	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1936	1936-08-22	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1936-08-23	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Concert Mozart au Deutsche Ritterordenshaus	1937-06-08	Deutsche Ritterordenshaus	Vienne
	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1937	1937-07-25	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-14	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-21	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	3e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-24	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	6e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-29	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
1937	Concert des Wiener Sängerknaben	1937-10-10	Konzerthaus	Vienne
	Mozart et Bruckner	1937-10-27	Grosser Saal, Musikverein	Vienne

Année et total evt.	Titre de l'événement	Date	Salle ou église	Ville	
1938	Concert des étudiants en chant de Marianne Müller-Wassmer	1938-05-03	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Rendez-vous culturel du NSDAP à Vienne	1938-05-25	Grosser Saal, Musikverein	Vienne	
	25e anniversaire du Wiener Akademische Mozartgemeinde	1938-06-29	Mozarthof, Deutsche Ritterordenshaus	Vienne	
	Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1938	1938-08-13	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg	
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1938	1938-08-21	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg	
	6e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1938	1938-08-28	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg	
1939	Conclusion du Beethoven Fest à Baden (bei Wien)	1938-09-08	Pfarrkirche St. Stephan	Baden	
	Concert du chœur de madrigalistes d'Aix-la-Chapelle (Aachener Madrigalkreis)	1939-01-09	Mozart-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Récital d'Annie Vilmar avec duo de pianistes	1939-03-18	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Concert de musique sacrée du Beethoven-Fest à Baden (bei Wien)	1939-07-20	Pfarrkirche St. Stephan	Baden	
	Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1939	1939-08-12	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg	
	Requiem au Festival de Salzbourg 1939	1939-08-26	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg	
1940	Concert d'anniversaire (184) de Mozart par le Wiener Akademische Mozartgemeinde	1940-01-27	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Saison 1940/1941 du Wiener Symphoniker : 1er concert du cycle Mozart-Bruckner (Dunkelkonzert)	1940-11-15	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Cinquième concert de jeunes artistes (Série du Konzerthaus 1940/1941)	1940-12-16	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	1941	Concert de lancement de l'année Mozart à Vienne	1941-01-11	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
		Saison 1940/1941 du Wiener Symphoniker : 3e concert du cycle Mozart-Bruckner (Dunkelkonzert)	1941-02-07	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
		Concert des Jeunes Artistes	1941-05-05	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
		Requiem à Mödling dans le cadre de la programmation d'été	1941-09-26	St. Otmar	Mödling
		Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1941	1941-08-16	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
		1ère Émission de Mozart-Stationen seines Lebens	1941-09-07	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
		Commemoration du séjour de Mozart et son père à Salzbourg (8e émission Mozart-Stationen)	1941-10-26	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
		Concert du WS au Stephansdom : Requiem de Mozart (pour le Jour des fidèles défunts)	1941-11-02	Stephansdom	Vienne
		Requiem de Mozart par la Reichshochschule Akademie	1941-11-09	Franziskanerkirche	Vienne
		Concert de la Wiener Konzerthausgesellschaft à la Semaine Mozart 1941 (programme viennois)	1941-11-28	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
13e émission de Mozart-Stationen seines Lebens		1941-11-30	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne	
Célébration Mozart de la Reichshochschule für Musik à la Semaine Mozart 1941 (programme viennois)		1941-11-30	Église des Augustins	Vienne	
1942		3e concert de gala : Messe en do mineur à la Semaine Mozart 1941 (programme du Reich)	1941-12-02	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Staatsakt: Requiem pour le 150 anniversaire de la Mort de Mozart (programme du Reich)	1941-12-05	Grosser Saal, Musikverein	Vienne	
	Requiem pour le 150 anniversaire de la Mort de Mozart (programme viennois)	1941-12-06	Grosser Saal, Musikverein	Vienne	
	Récital de chant par Irmgard Elisabeth Overhoff-Turkovic	1942-03-08	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Récital de chant par Irmgard Poldi Bemmann	1942-05-13	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Tanto Ergo Sacramentum (et Messe en Do de Beethoven)	1942-05-14	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
1943	Récital de chant par Irmgard Liane Dürport	1942-05-15	Kammersaal, Musikverein	Vienne	
	Récital de chant par Hilde Fach	1942-11-12	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Saison 1942/1943 du Wiener Symphoniker : Concert symphonique du dimanche après-midi	1942-12-06	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Messe de couronnement en do majeur, K. 317	1942-12-18	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
	Missa brevis en do majeur "Orgelsolomesse", K. 259	1943-01-10	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
	Récital de chant par Alda Noni	1943-03-24	Mozart-Saal, Konzerthaus	Vienne	
1944	Messe en ré majeur, K. 194/186h	1943-06-27	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
	Concert d'orgue	1943-10-10	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-06	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-06	Franziskanerkirche	Vienne	
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-07	Franziskanerkirche	Vienne	
	Messe de couronnement en do majeur, K. 317	1944-01-02	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne	
1945	Concert pour l'anniversaire de la professeure en chant de chambre Paula von Neusser-Mark	1944-03-05	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Concert des Wiener Sängerknaben	1944-05-08	Grosser Saal, Musikverein	Vienne	
	Concert des solistes (chant, orgue, piano et violon)	1944-05-13	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne	
	Récital de chant par Annie Vilmar	1944-05-14	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Concert des étudiants en chant de Hilde Fach	1944-05-20	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Concert au Stephansdom du Reichshochschule für Musik	1944-06-21	Stephansdom	Vienne	
	Récital de chant par Elisabeth Reichelt	1944-06-21	Grosser Saal, Musikverein	Vienne	
	Commemoration des victimes des bombardement du 16 juillet à Vienne	1944-07-22	Inconnu	Vienne	
	Concert bénéfice aux soldats blessés	1944-10-12	Stiftskirche	Vienne	
	Concert au Konzerthaus	1944-11-01	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Concert au Konzerthaus	1944-11-02	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne	
	Requiem de Mozart organisé par l'Adalbert-Stifter Gesellschaft	1945-02-24	Augustinerkirche	Vienne	

Résumé

La musique religieuse pendant le Troisième Reich (1933-1945) reste un sujet fascinant. Michael H. Kater dans *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997) laisse entrevoir comment les artistes de l'époque, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, se sont accommodés dans le régime. Pourtant la situation de la musique religieuse des compositeurs allemands historiques, très prisés par le régime comme des modèles à suivre et à défendre, demeure inconnue. Le présent article, en se servant de l'exemple de la musique religieuse de Mozart, expose comment le régime nazi s'est servi de cette musique et l'a adaptée en vue de sa présentation dans un contexte purement profane, et ce, dans une campagne d'instrumentalisation laïque de la religion. Ceci était particulièrement intéressant en Autriche, pays profondément catholique où, peu avant l'annexion par les Allemands, le régime austrofasciste (1934-1938) tentait de centrer la culture sur le catholicisme (Pyrah 2011). L'étude de la musique religieuse de Mozart affichée dans les journaux ainsi que dans les archives des orchestres, des salles de concerts et des festivals permet de voir ce passage entre un usage purement religieux vers un usage plus profane, donc digne de l'art allemand tel que pensé par les autorités nazies.

Abstract

Religious music during the Third Reich (1933-1945) remains a fascinating topic. In *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997), Michael H. Kater provides a glimpse into how the artists of the time, whether composers or performers, adjusted to the regime. Yet for the religious music of historical German composers, who were highly valued by the regime as models to be followed and championed, the situation remains unknown. By taking Mozart's religious music as an example, this article shows how the Nazi regime used this music and adapted it for presentation in a purely non-religious context, in a secular campaign that instrumentalized religion. This was especially interesting in Austria, a profoundly Catholic country where just prior to be annexed by the Germans, the Austrofascist regime (1934-1938) attempted to focus culture on Catholicism (Pyrah 2011). The study of Mozart's religious music as displayed in newspapers as well as in the archives of orchestras, concert halls, and festivals allows us to observe the transition from a purely religious use to one that is more secular and thus worthy of German art as thought by Nazi authorities.

Sebastian Rodríguez Mayén

Sebastian Rodríguez Mayén a suivi un parcours académique bilingue dans l'ouest et l'est du Canada. Il a complété en 2019 une maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis. Il a commencé à l'automne 2020 un doctorat interdisciplinaire en musique à l'Université d'Ottawa en bénéficiant d'une bourse doctorale, ayant comme objet de recherche la musique comme sujet de propagande en URSS pendant la Guerre Froide (1953-1963). Depuis, il fait également partie de l'équipe de recherche dirigée par Christopher Moore (Université d'Ottawa, CRSH), laquelle se consacre à la chanson et au music-hall français pendant les années 1930.

***Musique et oppression :
Contextes européens***
Autour de Mozart en Autriche annexée

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial (et mot de la direction de la revue)	7
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Mozart au service du Grand Reich	11
Instrumentalisations politiques et mises en scène nazies en Autriche annexée, 1938-1945 Marie-Hélène Benoit-Otis et Julie Delisle	
Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu	33
La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée Sebastián Rodríguez Mayén	
«La métropole de l'Art au nom de Mozart»	49
Mozart et le Festival de Salzbourg dans la tourmente politique (1921-1944) Béatrice Cadrin	
L'imagerie de la Semaine Mozart du Reich allemand dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne	63
Les reportages photo comme instruments de la propagande nazie Elisabeth Otto	
L'Anno verdiano et la Mozart-Jahr (1941)	75
Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires Gabrielle Prud'homme	
Récupérer l'opéra sous le fascisme italien	93
Le cas de <i>Turandot</i> Matilde Legault	
Réflexion autour de la propagande musicale	105
Le cas du régime franquiste vu à travers des publications récentes Judy-Ann Desrosiers	

Comptes rendus

Gabrielle Prud'homme	117
<i>Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943</i>	
Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai	
Béatrice Cadrin	120
<i>Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide</i>	
Élise Petit	
Alexandre Villemaire	123
<i>Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975</i>	
Eric Fillion	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Ce numéro a été publié grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), par le biais d'une subvention Savoir et de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique détenue par Marie-Hélène Benoit-Otis.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2022
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-22-6 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2020, Copyright 2022.

Tous droits réservés pour tous les pays.