

MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



Jean-Sébastien BACH
(1685-1750)
Au fil des œuvres chorales

BWV 88

Siehe, ich will viel Fischer aussenden
Voici, j'envoie une multitude de pêcheurs
1726

Cantate 88... *Siehe, ich will viel Fischer aussenden (Voici, j'envoie une multitude de pêcheurs)* (BWV 88) est une cantate religieuse de Johann Sebastian Bach composée à Leipzig en 1726.

ICI

par

le Choeur et l'Orchestre de la Fondation J. S. Bach

Rudolf Lutz – clavecin et direction

Miriam Feuersinger - Soprano

Ruth Sandhoff - Alto

Andreas Weller - Ténor

Markus Volpert - Basse

Histoire et livret

Bach composa la cantate pour le cinquième dimanche après la Trinité et la dirigea le 21 juillet 1726. Pour cette destination liturgique, une autre cantate a franchi le seuil de la postérité : la BWV 93. Les lectures prescrites pour ce dimanche étaient Pierre 3 :8–15 et Luc. 5: 1–11, la pêche miraculeuse de l'apôtre Pierre. Le texte de cette cantate et de six autres est similaire en structure et en contenu à des cantates de

Johann Ludwig Bach. Le thème provient de l'Évangile. Un verset de Jérémie 16 :16 ouvre la cantate. La prophétie se réfère originellement au retour de l'Exil à Babylone. Le mouvement central qui ouvre la deuxième partie devant être jouée après le sermon, est une citation du verset 10 de l'Évangile. La cantate se clôt par la dernière strophe du choral *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (choral) de Georg Neumark (1641). Ce choral a servi de base pour la cantate chorale de Bach pour la même occasion en 1724, *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 93, qui fait partie de son deuxième cycle annuel de cantates. Pour les autres parties, Walther Blankenburg suggère Christoph Helm comme auteur des textes et Werner Neumann soupçonne Christiana Mariana von Ziegler.

Musique

La cantate est écrite pour deux cors, deux hautbois d'amour, taille (hautbois ténor), deux violons, alto et basse continue avec quatre voix solistes (soprano, alto, ténor, basse) et chœur seulement pour le choral si besoin.

Première partie :

1. aria (basse) : *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*
2. récitatif (ténor) : *Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren*
3. aria (ténor) : *Nein, Gott ist allezeit geflossen*

Deuxième partie :

4. arioso (ténor, basse) : *Jesus sprach zu Simon: Fürchte dich nicht*
5. aria (Duo (soprano et alto) : *Beruft Gott selbst, so muss der Segen*
6. récitatif (soprano) : *Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken*
7. Choral : *Sing, bet und geh auf Gottes Wegen*

Le mouvement d'ouverture est donné à la basse probablement parce que Jérémie fait parler Dieu à la première personne. La musique suit le texte en deux sections comme dans un motet. Bach a donc probablement évité l'intitulé « aria » et a écrit « basso solo » à la place. Les deux sections reflètent les mots « *Fischer* » (pêcheur) et « *Jäger* »

(chasseur). La première section dépeint un paysage maritime en figurations ondoyantes de la part des cordes, avec les hautbois dans une mesure de 6/8 en point d'orgue. Bach représente le mouvement des vagues et de l'eau appelé barcarolle par John Eliot Gardiner. La voix présente le texte à plusieurs reprises en d'énergiques déclamations. La scène de pêche se transforme soudainement en scène de chasse, les cors se joignent à l'orchestre, le tempo en 4/4 est indiqué « *allegro quasi presto* ». Dans cette section aussi la voix continue son expressive déclamation.

Le récitatif se termine sur une question : *überlässt er uns der Feinde List und Tück?* La réponse est immédiatement donnée dans l'aria, sans l'habituelle ritournelle. C'est un cri passionné : « *Nein, nein* ». La section centrale commence avec un « *Ja, ja* » en écho mais également passionné. Tout à la fin, les cordes se joignent au hautbois d'amour obligato et jouent une ritournelle réminiscente d'un menuet. Selon Alfred Dürr, la structure claire et équilibrée peut symboliser « *die rechte Bahn* » mentionnée dans le texte.

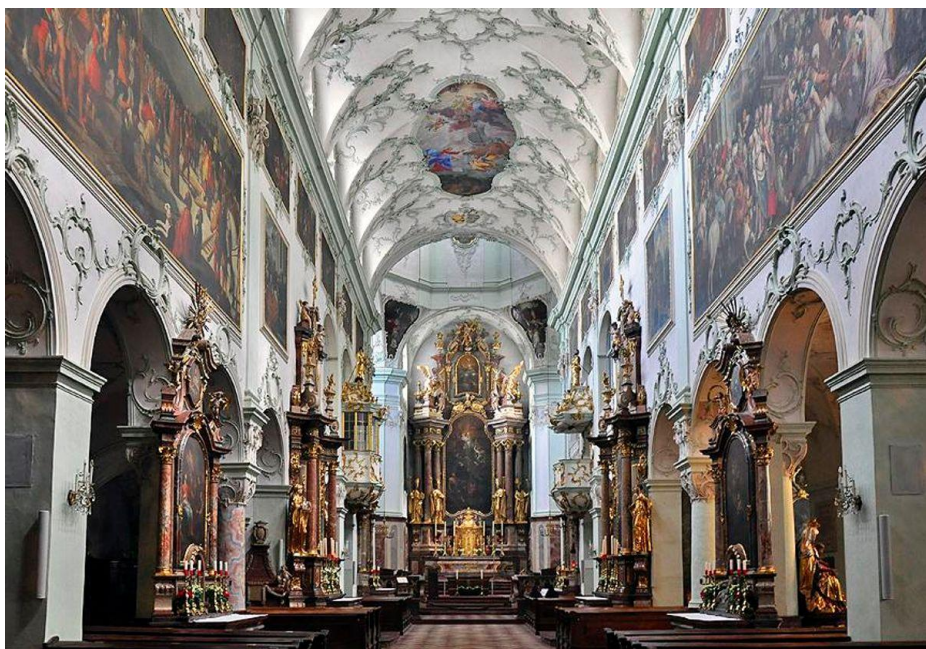
Le quatrième mouvement est au centre de la composition. Le ténor (l'Évangéliste) annonce *Jesus sprach zu Simon*. Le discours direct de Jésus, appelant Pierre son disciple, est chanté par la basse en tant que *Vox Christi* (voix du Christ) : *Fürchte dich nicht; den von nun an wirst du Menschen fahen*. Dans un phrasé minutieux, le texte est inscrit dans un continuo quasi *ostinato*.

Le choral final est le dispositif habituel en quatre parties.

(Source : [Wikipédia](#))

Paroles ici : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV88-Fre6.htm>)

JUSQU'ÀUX VACANCES, QUELQUES MESSES DU RÉPERTOIRE
WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)
GRANDE MESSE EN UT MINEUR, KV 427
(1782-1783)



L'intérieur baroque richement décoré de l'abbaye Saint-Pierre, à Salzbourg — le lieu de la création en 1783 de la Grande Messe en ut mineur, K. 427, de Mozart

La Grande Messe en ut mineur (Große Messe in c-Moll) est une vaste mise en musique de la messe catholique, laissée inachevée par Wolfgang Amadeus Mozart, composée en 1782–83. Le surnom « Grande » reflète son ampleur et sa richesse musicales, la distinguant des messes plus courtes de Mozart. Bien qu'elle soit restée inachevée (des portions du Credo et l'intégralité de l'Agnus Dei font défaut), elle est considérée comme l'une des plus grandes œuvres de Mozart pour sa

profondeur artistique et sa fusion des styles. Voici un aperçu de son contexte historique, de sa conception musicale et de son héritage.

ICI

par

Akademie für Alte Musik Berlin

Martin Steidler - direction

Carolyn Sampson - soprano

Olivia Vermeulen - mezzosoprano

Kai Kluge - ténor

Krešimir Stražanac - basse

Composition et contexte (1782–1783)

Mozart commença à écrire la Messe en ut mineur à Vienne en 1782, peu après s’y être installé en provenance de Salzbourg et avoir épousé Constanze Weber. C’était un moment charnière de sa vie : il s’était récemment rebellé contre les contraintes de son poste à la cour de Salzbourg et s’était établi dans la capitale impériale comme compositeur indépendant. Sur le plan culturel, Vienne au début des années 1780 était foisonnante, nourrie par les idées des Lumières et gouvernée par l’empereur Joseph II, qui mettait en œuvre des réformes dans la musique et la religion. (Notamment, les politiques de Joseph limitaient la musique d’église élaborée dans les églises viennoises, ce qui signifie qu’il y avait peu de demande professionnelle pour une messe de grande envergure – soulignant que le projet de Mozart était auto-initié et non commandé.)

Contexte personnel : Le mariage de Mozart, en août 1782, fut d’abord accueilli avec ambivalence par son père, Leopold Mozart, qui n’avait pas été consulté. Dans une lettre du 4 janvier 1783, Mozart parla à Leopold d’un «**vœu** » qu’il avait fait : il «**promit dans son cœur** » de composer une messe et de la faire exécuter à Salzbourg s’il parvenait à y amener Constanze comme épouse. Constanze avait été gravement malade avant leur mariage, et Mozart laissa entendre que ce vœu avait été fait en remerciement de sa guérison et comme geste d’action de

grâce pour leur union. Cette promesse fut l'impulsion de la Messe en ut mineur. Au début de 1783, Mozart informa son père qu'il avait "la partition de la moitié d'une messe posée ici, attendant d'être achevée," comme preuve de sa bonne foi à tenir sa promesse.

Influences musicales : Même si Mozart écrivait des opéras et des symphonies à succès pendant cette période (par exemple, [Die Entführung aus dem Serail](#) avait été créé en 1782), il s'immergeait aussi dans l'étude des maîtres baroques. À Vienne, il avait rejoint le cercle du baron Gottfried van Swieten, qui lui fit découvrir la musique de **J. S. Bach et Haendel**. Cette étude imprima une forte marque à la Messe en ut mineur. Mozart écrivit même à sa sœur que Constanze "absolument tomba amoureuse" des fugues de Bach et Haendel qu'il rapportait de la bibliothèque de van Swieten. Ainsi, la messe devint une sorte d'exutoire créatif où Mozart mêla les techniques contrapuntiques baroques au style classique de son temps.



Autographe du Kyrie (recto)

Voyage à Salzbourg et première exécution : À l'été 1783, Mozart et Constanze entreprirent un voyage à Salzbourg, à la fois pour se réconcilier avec Leopold et pour tenir le vœu de faire exécuter la nouvelle messe. Ils arrivèrent à Salzbourg à la fin juillet 1783. (Tragiquement, ils laissèrent à Vienne leur premier fils, Raimund, confié à une nourrice ; le bébé mourut le 19 août 1783 pendant leur absence, un coup personnel survenu quelques semaines avant la première prévue.) Mozart organisa une exécution de la messe inachevée le **26 octobre 1783** à Salzbourg. Elle eut lieu dans le cadre d'un office à l'**église abbatiale Saint-Pierre**. Constanze chanta elle-même les exigeants solos de première soprano lors de cette première – un exploit remarquable, car elle venait de perdre son enfant peu de temps auparavant. D'après les récits familiaux et contemporains, seules certaines parties de la messe furent exécutées : le **Kyrie**, le **Gloria**, et probablement le **Sanctus (avec son Hosanna)** et **Benedictus**, tandis que d'autres sections (le Credo incomplet) ont pu être remplacées par du plain-chant ou par de la musique de compositions antérieures de Mozart afin de respecter la séquence liturgique. Le lieu, l'abbaye Saint-Pierre, était une église prestigieuse, et les interprètes comprenaient d'anciens collègues salzbourgeois de Mozart (l'ensemble de la Hofmusik du prince-archevêque). Cet événement marqua la première et unique fois où Mozart entendit (des parties de) la messe exécutées. Il servit aussi de présentation de Constanze à Leopold et au public de Salzbourg. D'après les témoignages, l'accueil de Leopold envers Constanze fut d'abord tiède, mais il assista à l'exécution ; une analyse indique que sa réaction à la messe fut positive, ce qui suggère qu'il apprécia la grande offrande de son fils. Mozart et Constanze quittèrent Salzbourg dès le lendemain (27 octobre 1783) pour rentrer à Vienne.

En somme, la Grande Messe en ut mineur fut composée à un carrefour de la vie de Mozart – professionnellement libéré mais financièrement incertain à Vienne, personnellement réjoui tout en recherchant l'approbation paternelle, et artistiquement inspiré à la fois par l'**ancien** (la musique sacrée baroque) et par le **nouveau** (l'aisance opératique classique). La décision d'écrire une *missa*

solemnis d'envergure sans commande était très inhabituelle à cette époque, ce qui souligne que cette œuvre était avant tout un **acte d'amour et de foi** – une « offrande » à Dieu, à Constanze et à sa famille.

Instrumentation et effectifs

Mozart a orchestré la Messe en ut mineur pour de grands effectifs. L'œuvre requiert un double chœur SATB et quatre solistes vocaux (deux sopranos, un ténor et une basse). L'usage de deux sopranos solistes est notable – il permet à Mozart d'écrire deux parties de soprano distinctes (souvent l'une prenant des airs de colorature et l'autre rejoignant des ensembles ou des duos) et aussi de disposer d'un quatuor de solistes complet à quatre voix pour le *Benedictus*.



Autographe du Kyrie (4^{ème} page)

L'**orchestre** est tout aussi imposant pour une œuvre sacrée de l'époque, comprenant :

Bois : 2 hautbois et 2 bassons (avec **1 flûte** utilisée uniquement dans le mouvement « Et incarnatus est »). (*Les clarinettes sont notablement absentes, ce qui était typique de la musique d'église salzbourgeoise de l'époque.*)

Cuivres : 2 cors, 2 trompettes et **3 trombones**. Les trombones (trombone alto, ténor et basse) servent surtout à renforcer les lignes d'alto, de ténor et de basse du chœur, selon la pratique traditionnelle de la musique sacrée autrichienne, ajoutant du poids à la texture chorale.

Timbales : Une paire de timbales (utilisées dans le Gloria et d'autres sections festives).

Cordes : Violons I et II, alto, violoncelle et contrebasse. Le pupitre des cordes assure une grande part de l'accompagnement et du contrepoint.

Continuo/Orgue : Comme c'était l'usage, un orgue est utilisé (jouant souvent à partir de la partie de basse) pour soutenir le chœur et compléter l'harmonie, notamment lors de l'exécution liturgique proprement dite. Mozart lui-même a probablement tenu la partie d'orgue continuo lors de la création à Salzbourg.

Cet effectif était plus vaste et plus complexe que celui de toute messe que Mozart avait composée à Salzbourg. Il s'inscrit dans la grande *missa solemnis* tradition (par exemple, l'emploi du **double chœur et des trompettes/timbales** suggère un éclat cérémoniel). Parallèlement, certains choix relèvent du pragmatisme et des usages locaux – par exemple, l'exclusion des clarinettes et la réduction de l'usage de la flûte étaient conformes aux normes de la musique d'église à Salzbourg. La seule flûte n'apparaît que comme instrument obligé dans "*Et incarnatus est*", où elle, avec un hautbois et un basson, dialogue dans un esprit chambriste avec la soprano solo.

Caractéristiques notables : Le double chœur (écriture à huit parties) est mis en valeur de façon particulièrement marquée dans le "*Qui tollis*" et dans les retentissantes "*Hosanna*" fugues, créant des effets antiphoniques et une polyphonie dense. Les parties de soprano solo sont extrêmement exigeantes – Mozart les a écrites en pensant aux

capacités de Constanze. Par exemple, *“Laudamus te”* est un air de colorature fleuri pour la seconde soprano, proche d’un numéro de bravoure opératique, et *“Et incarnatus est”* est un solo à couper le souffle pour la première soprano, avec un ambitus étendu et des traits d’une grande finesse (l’un des solos de soprano les plus célèbres de la musique sacrée). La première soprano participe aussi en duo ou en trio dans d’autres sections (comme *“Domine Deus”* et *“Quoniam tu solus”*). Globalement, la combinaison du **grand chœur, de petits ensembles vocaux et d’airs solistes** confère à la Messe une grande variété de textures. On dirait que Mozart a mobilisé toutes les ressources à sa disposition – de la puissance d’un chœur au complet avec trombones à l’intimité d’une seule voix avec quelques bois – pour exprimer le texte de la messe. Cet effectif imposant a conduit un commentateur à remarquer que si Mozart avait achevé la Messe, sa durée et son envergure auraient pu rivaliser avec la *Messe en si mineur* de Bach (qui mobilise elle aussi des forces et des styles variés).

Forme et caractère musical

Malgré son inachèvement, la Grande Messe en ut mineur présente une **structure** suivant l’Ordinaire de la messe, Mozart traitant chaque section comme un mouvement distinct (dans l’ancienne tradition de la messe baroque). Voici les mouvements et leurs principales caractéristiques :

- **Kyrie** : Une ouverture solennelle en ut mineur (Andante moderato). Elle commence par un grand choral *“Kyrie eleison”* en **style fugué** – austère, contrapuntique et implorant. La section centrale *“Christe eleison”* est un duo lyrique pour soprano solo (la partie de Constanze) et ténor, en mi bémol majeur, offrant un moment d’apaisement au sein d’un cadre plus vaste et sombre. La musique initiale du Kyrie revient ensuite. Cette forme ternaire (ABA) et le ton sérieux, « archaïque », reflètent l’étude de Bach par Mozart : à l’inverse des Kyrie concis de ses messes antérieures, l’échelle est ici monumentale et l’atmosphère pénitentielle et « surnaturelle ».

- **Gloria** : Une structure à sections multiples, de type **cantate**, divisée en une succession de sous-mouvements. Elle débute de manière exubérante par "*Gloria in excelsis Deo*" (Allegro vivace, ut majeur) pour grand chœur – jubilatoire et majestueuse, à la manière d'un chœur classique de fête. S'ensuivent des sections alternées mettant en valeur les voix solistes :

"*Laudamus te*" : un **Allegro aperto** d'air pour **soprano II solo** (Constanze chantait probablement la partie de soprano I, si bien que la soprano II devait être une autre chanteuse). Ce numéro est d'un style brillant et virtuose ; ses traits fleuris et ses écarts rappellent une aria de colorature opératique. Des commentateurs remarquent qu'il « pourrait sortir de *La Flûte enchantée*... avec la Reine de la Nuit en train de chanter » – un anachronisme, puisque *La Flûte enchantée* est postérieure, mais qui indique à quel point cette musique est opératique et spectaculaire.

"*Gratias agimus tibi*" : un mouvement choral lent, **Adagio** en fa majeur, aux harmonies riches – grave et révérencieux de ton.

"*Domine Deus*" : un **Allegro moderato** joyeux pour **deux sopranos** (I et II) avec bois obligés, en la majeur, de l'allure d'un gracieux duo opératique à la louange de Dieu.

"*Qui tollis peccata mundi*" : un **Largo** imposant pour **double chœur** (SSAATTBB) en sol mineur. Mozart y déploie le chœur à huit voix dans des harmonies denses et des lignes contrapuntiques. Le ton est suppliant et sombre, en adéquation avec le texte "*Toi qui enlèves les péchés du monde, prends pitié.*" Ce mouvement, avec ses effets choraux spatialisés, montre fortement l'influence de l'écriture chorale de Bach et est considéré comme l'un des sommets émotionnels de la Messe.

"*Quoniam tu solus*" : un **Allegro** en mi bémol majeur mettant en vedette un trio **Soprano I, Soprano II et Ténor** (les trois voix tissent des lignes agiles, auxquelles le chœur répond à l'occasion). Il a un caractère léger, proche de la danse.

"*Jesu Christe*" : un bref **Adagio** pour chœur, faisant office d'introduction à la section finale.

“*Cum Sancto Spiritu*” : un grand **fugué** chœur (Allegro) qui conclut le Gloria. C’est une double **fugue** dans le style haendélien, véritable tour de force, avec un sujet de fugue pour “*Cum Sancto Spiritu*” et un autre pour “*in gloria Dei Patris*”, se combinant en un contrepoint brillant. Le *Gloria* s’achève ainsi dans une explosion d’exultation d’inspiration baroque.

Mozart a entièrement orchestré le Gloria jusqu’à cette fugue finale , ce qui en fait l’une des parties les plus complètes de la messe. La diversité au sein du Gloria — alternant grands chœurs et solos intimes — illustre pourquoi cette œuvre est qualifiée de “**messe-cantate**”, une forme où le texte de la messe est traité comme une succession de numéros variés (à la manière d’un oratorio ou d’une cantate) plutôt que comme un continuum composé d’un seul tenant.

Credo : Le **Credo in unum Deum** (Allegro maestoso, do majeur) fut amorcé comme un mouvement choral audacieux, recourant vraisemblablement à des **entrées fuguées** sur le mot “Credo” (à l’instar de la manière dont Mozart a traité des fugues dans des Credo antérieurs). Cependant, le manuscrit de Mozart s’interrompt après l’aria “*Et incarnatus est*”.

“*Credo in unum Deum*” : nous est parvenu à l’état d’ébauche pour les premières lignes du texte. On pense qu’il s’agissait d’un chœur robuste, proche du Gloria par l’esprit, possiblement dans un style contrapuntique. Seules les parties vocales du chœur et la basse continue étaient par endroits pleinement esquissées, l’orchestration demeurant incomplète.

“*Et incarnatus est*” : un **Andante** en sol majeur pour **soprano I solo** avec un trio de bois (flûte, hautbois, basson) et des cordes avec sourdines. Mozart a entièrement noté la mélodie de soprano et les trois parties d’instruments à vent obligato, mais a laissé l’accompagnement des cordes seulement partiellement indiqué. Ce mouvement est un joyau de la messe : éthéré, intime et expressif. La soprano chante l’Incarnation du Christ avec une qualité de berceuse presque révérencieuse, ornée des arabesques des vents. Sa mélodie est pleine de figures soupirées et de traits délicats, créant une atmosphère d’émerveillement et de tendresse. “*Et incarnatus est*” est

souvent distingué pour sa beauté sublime – il a été décrit comme **“difficile et éthéré”**, poussant la soprano au sommet de sa tessiture, tout en demeurant dans une veine douce et lyrique. Cette pièce seule est parfois donnée en concert tant elle brille par elle-même. Après l’*“Et incarnatus est,”* Mozart ne composa plus rien du Credo ; les segments de texte suivants (*“Crucifixus...Et resurrexit,”* etc.) furent laissés sans mise en musique dans le manuscrit.

Lors de la création de 1783, le Credo étant inachevé, il est probable que Mozart ait soit inséré un Credo en plain-chant, soit réutilisé des mouvements d’une de ses messes antérieures pour combler les parties manquantes. Il n’existe pas de témoignage définitif, mais l’exécution a probablement inclus au moins l’ouverture du Credo et l’“Et incarnatus est”, Mozart tenant lui-même l’orgue pour soutenir l’orchestration incomplète.

Sanctus et Benedictus : Ils figurent dans la partition mais ne sont pas non plus pleinement orchestrés par endroits.

“Sanctus” : Indiqué **Largo**, en do majeur, écrit pour **double chœur** (huit parties). Le Sanctus possède une majesté lente et grandiose — il commence par de larges accords sur *“Sanctus, Sanctus, Sanctus”* (saint, saint, saint) qui bâtissent une sonorité digne d’une cathédrale. Il mène à un *“Hosanna in excelsis”* exubérant, livré par le double chœur dans une **fugue** ou un fugato puissants. Toutefois, Mozart n’a écrit qu’un seul *Hosanna* (alors que, typiquement, le Hosanna est repris après le Benedictus ; son unique *Hosanna* est utilisé deux fois dans les exécutions modernes).

- *“Benedictus”* : Un **Allegro comodo** en mi bémol majeur, conçu comme un gracieux quatuor pour les quatre **solistes** (soprano I, soprano II, ténor, basse), le chœur rejoignant pour une nouvelle *“Hosanna”* reprise. Chose inhabituelle, ce Benedictus est plus long et plus élaboré que dans les messes antérieures de Mozart ; il met en valeur le quatuor de solistes dans une texture lyrique et entrelacée. Le chœur n’intervient vraisemblablement qu’à la toute fin pour chanter le grand *Hosanna* à nouveau. La partition de Mozart manquait ici des parties du second chœur

pour le double chœur dans le Hosanna, que des éditeurs ultérieurs ont dû reconstituer.

- **Agnus Dei** : Non composé — Mozart n’a jamais mis en musique le *Agnus Dei* dans le K.427. Dans les complétions modernes, les éditeurs empruntent parfois la musique du “**Kyrie**” (même tonalité de do mineur) pour servir d’Agnus Dei, par analogie avec la façon dont le **Requiem** réutilise son ouverture pour la conclusion.

Dans l’ensemble, la Messe présente une **synthèse stylistique**. Elle incarne la “**pompe et solennité**” de la tradition de Salzbourg – par exemple, la splendeur festive des trompettes et des timbales dans le Gloria et l’emploi d’un Sanctus à double chœur de facture conservatrice – tout en la dépassant. Mozart y intègre des éléments baroques (écriture fuguée, contrepoint élaboré, vastes épisodes choraux) à un niveau de complexité bien supérieur à celui de ses messes antérieures. L’influence de Bach et de Haendel est manifeste dans les fugues imposantes et la richesse des textures. Parallèlement, l’œuvre présente, dans ses sections solistes et ses duos, une écriture opératique de style galant, reflet de l’expérience de Mozart en tant que compositeur d’opéra et d’airs de concert. **Les commentateurs modernes** s’émerveillent de la coexistence de ces influences disparates : *“On y trouve Mozart le compositeur d’opéra, Mozart le compositeur de musique vocale sacrée, et Mozart l’explorateur du contrepoint baroque... le tout réuni en une seule œuvre.”* La Grande Messe se présente ainsi comme une **somme musicale** où le dépouillé et l’orné, l’ancien et le nouveau, se fondent en une expression de foi d’une puissance unique.

Réception et postérité

Lors de sa première exécution en 1783, la Messe en ut mineur fut probablement appréciée de ceux qui l’entendirent, mais elle n’entra pas immédiatement dans une diffusion plus large. Elle ne fut plus rejouée du vivant de Mozart. L’une des raisons est que l’œuvre était **inachevée** – de retour à Vienne, Mozart ne compléta jamais les sections manquantes. Les spécialistes ont débattu des raisons pour

lesquelles il cessa de travailler dessus. Il tenait manifestement la Messe en haute estime (comme en témoigne sa réutilisation ultérieure de sa musique), mais entre 1784 et 1787 son attention se porta sur d'autres genres (concertos pour piano, opéras, etc.), et le milieu viennois de la musique d'église s'intéressait peu aux messes élaborées. Il est possible qu'après avoir accompli son vœu à Salzbourg, Mozart ait ressenti moins d'urgence à achever la Messe, d'autant que les grandes messes n'étaient pas nécessaires à sa carrière à Vienne. Des contraintes de temps et d'argent ont peut-être également joué un rôle – en tant que compositeur indépendant, il devait privilégier les œuvres rémunératrices ou demandées.

Réemploi dans “Davide penitente”: En 1785, Mozart a effectivement **ressuscité des parties de la Messe en ut mineur** pour un concert public à Vienne. La Tonkünstler-Societät de Vienne (Société des musiciens) lui commanda un nouvel oratorio pour un concert de bienfaisance pendant le Carême. Pressé par le temps, il choisit d'adapter les mouvements de Kyrie et de Gloria de la Messe existante, en remplaçant le texte latin sacré par une poésie pénitentielle italienne. L'oratorio qui en résulta, *Davide penitente* ([K. 469](#)), fut créé en mars 1785 et comprenait deux airs de soprano nouvellement composés ainsi qu'une courte cadence pour conclure la grande “*Cum Sancto Spiritu*” fugue. *Davide penitente* fut bien accueilli – ses exécutions réussies à Vienne et au-delà eurent pour effet de faire connaître au public une grande partie de la musique de la Messe (quoique sur des paroles différentes). Ce réemploi astucieux montre à quel point Mozart estimait cette musique : il souhaitait la partager avec un public plus large, y compris hors de l'église. Le texte de l'oratorio fut conçu pour épouser au plus près la musique existante, si bien que la gloire du Gloria devenait les psaumes de pénitence de David, etc. Bien que *Davide penitente* soit rarement donné aujourd'hui, il a joué un rôle clé dans la préservation de la musique de la Messe de Mozart et illustre la **fécondation croisée** entre ses œuvres sacrées et profanes.

Reconnaissance posthume: Après la mort de Mozart (1791), la Messe en ut mineur demeura à l'état de manuscrit, connue pendant des

décennies d'un cercle restreint. Elle fut publiée pour la première fois à titre posthume au XIXe siècle (vers les années 1840) dans sa forme incomplète. Le **“Grande” Messe** comme surnom apparut également à cette époque, reflétant son statut d'œuvre monumentale. Les sociétés chorales et les compositeurs de l'époque romantique admirèrent la Messe, la comparant souvent à la grande Messe de Bach ou au *Requiem* de Mozart pour ses qualités sublimes. Cependant, son exécution posait des défis en raison des parties manquantes.

Au **début du XXe siècle**, on s'attacha de nouveau à faire entrer la Messe en ut mineur dans le répertoire standard. En 1901, **Alois Schmitt** réalisa le premier *achèvement d'ensemble* de la Messe. Schmitt compléta l'orchestration là où Mozart n'avait laissé que des esquisses, et pour les sections totalement absentes (*fin du Credo* et *Agnus Dei*), il inséra des adaptations d'autres musiques liturgiques de Mozart (par exemple, il utilisa un mouvement d'une messe antérieure du compositeur, [K. 262](#), pour la partie *“Et vitam venturi”* du Credo, et répéta la musique du Kyrie pour un Agnus Dei). L'édition de Schmitt, publiée par Breitkopf & Härtel, permit à la Messe d'être à nouveau chantée dans les églises et les salles de concert. Bien que des chercheurs ultérieurs aient critiqué certaines des options de Schmitt comme spéculatives, son travail **“a réintroduit la messe dans le répertoire sacré,”** et, pour cela, il a suscité le respect. Tout au long du XXe siècle, d'autres éditions et achèvements ont suivi. Notamment, le spécialiste de Mozart **H. C. Robbins Landon** a préparé une édition qui a affiné l'orchestration et intégré des sources nouvellement découvertes, rapprochant l'œuvre du style de Mozart. Plus récemment, des musicologues comme Franz Beyer et Robert Levin ont proposé de nouveaux achèvements (la version de 2005 de Levin, par exemple, propose un achèvement entièrement recomposé pour le Credo et l'Agnus Dei, cohérent avec le langage musical de Mozart). Les interprétations actuelles peuvent recourir à l'une de ces éditions savantes, ou présenter parfois la Messe seulement jusqu'au point où Mozart l'a écrite, sans tenter de “l'achever”.

Réputation moderne : À l'époque contemporaine, la Grande Messe en ut mineur de Mozart a consolidé sa place comme un **chef-d'œuvre du répertoire choral** – souvent donnée en concert et admirée des musiciens comme du public. Aux côtés du *Requiem* en ré mineur, elle constitue un sommet de la musique sacrée de Mozart. Bien qu'inachevée, elle montre Mozart au sommet de son art : une œuvre où « **la musique y révèle Mozart à son plus éblouissant** ». Les auditeurs et les chercheurs soulignent souvent le mélange unique de styles de la Messe – les chœurs baroques majestueux et les airs d'opéra intimistes – comme un signe du génie de Mozart et de sa profonde compréhension du texte sacré. Les interprètes sont attirés par la Messe pour ses contrastes dramatiques et sa profondeur spirituelle : les chœurs comme le *Kyrie* et *Qui tollis* sont imposants et **bouleversants**, tandis que des airs comme *Et incarnatus est* peuvent émouvoir les auditeurs jusqu'aux larmes par leur beauté.

Pendant longtemps, la Messe est restée dans l'ombre du plus célèbre *Requiem* (également inachevé). Mais, surtout depuis la fin du XXe siècle, elle a été de plus en plus enregistrée et programmée. Les historiens de la musique notent que la Grande Messe a anticipé des développements ultérieurs de la musique sacrée – par exemple, les grandes **Messes de Haydn et de Beethoven** de la fin de l'époque classique, dont l'envergure symphonique et les contrastes dynamiques doivent quelque chose à la voie qu'a ouverte Mozart avec cette composition. En outre, la Messe représente l'effort réussi de Mozart pour réintégrer l'ancien « **style savant** » dans une composition moderne, ce qui influencera des compositeurs du XIXe siècle qui cherchaient à allier le savoir-faire contrapuntique à une harmonie romantique expressive.

En conclusion, la Grande Messe en ut mineur de Mozart n'est pas seulement le produit fascinant des circonstances personnelles du compositeur et de ses explorations musicales en 1782–83, mais aussi une œuvre intemporelle que musicologues et interprètes célèbrent pour sa **synthèse de la tradition et de l'innovation musicales**. Elle demeure un « fragment » monumental dans l'histoire de la musique –

qui, par son incomplétude même, laisse entrevoir la vision ambitieuse de Mozart. Comme l'a dit un chercheur, « *tout en un* », la Messe offre à **parts égales Mozart l'artisan dévot, le virtuose dramatique et l'érudit musical éclairé**. Le public d'aujourd'hui, l'entendant dans des interprétations modernes, continue d'être transporté par le *génie de la Grande Messe*, en imaginant ce qu'elle aurait pu être si Mozart l'avait achevée, tout en étant reconnaissant pour les magnifiques parties qui nous sont parvenues.

(Source : mozartportal.com)