

Commentaire extrait de « Franz Schubert » de Brigitte Massin (édité chez Fayard)

[...] Juin – Juillet 1828
D.950 MESSE EN MI BÉMOL

Dans une lettre proposant ses œuvres à l'éditeur Schott de Mayence en février 1828, Schubert dit disposer d'une messe achevée ; il ne peut être question de la présente messe. Nous savons, par une lettre de Jenger à Marie Pachler, qu'au début de juillet « Schubert travaille avec ardeur à une nouvelle messe ». Elle est donc commencée un peu plus tôt, sans doute en juin.

Il est probable qu'elle a été commandée à Schubert dans les mêmes conditions que le chœur *Glaube Hoffnung und Liebe* quasi contemporain (D. 954, cf. infra) car elle sera exécutée, presque un an après la mort de Schubert, le 4 octobre 1829, et sous la direction de son frère Ferdinand, dans cette même église du faubourg viennois de l'Alsergrund, pour laquelle avait été écrit et où avait été déjà exécuté, en septembre 1828, le chœur en question. Elle est reprise, quelques semaines plus tard, le 15 novembre, en l'église de Maria Trost. La messe était-elle originellement prévue pour la même festivité que le chœur ? En ce cas, pourquoi ne fut-elle pas jouée ? Schubert l'a-t-il achevée un peu trop tard pour qu'elle puisse être mise à l'étude et en répétition, ou l'envergure du projet était-elle un peu trop vaste pour que l'église du faubourg puisse en assurer la réalisation ? Autant de questions, relativement peu importantes, qui restent sans réponse, mais force est de constater qu'une fois de plus, une composition importante de Schubert n'a pas abouti pour lui de son vivant à une exécution publique. C'est aussi, dans le même temps, le cas de la *Symphonie en ut*.

Du point de vue de l'attention portée au texte liturgique, la même irrégularité se manifeste ici de la part de Schubert que dans les messes précédentes, et surtout dans la *Messe en la* bémol achevée en 1822 (cf. supra D. 678) ; il faut exclure de la série la *Messe allemande* de 1827 où Schubert a suivi mot à mot un texte en langue germanique. Dans le Gloria, les omissions portent sur « Domine Fili unigenite » et « Jesu Christe, Filius Patris » (cette dernière affirmation sera pourtant mise en musique ensuite dans le même Gloria : « Agnus Dei, Filius Patris »). Omission encore de « Suscipe deprecationem nostram » et de « Qui sedes ad dexteram Patris », et finalement omission de la proclamation « Jesu Christe » après le « Tu solus altissimus ».

Dans le Credo : omission, au début, du « Patrem omnipotentem » pour la personne de Dieu le Père, du « Genitum non factum » pour celle du Fils, surtout de « Et Unam Sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam », dogme absent de toutes les messes de Schubert, et cette fois encore, comme pour la *Messe en la* bémol, omission de « Et exspecto resurrectionem mortuorum. ».

Un critique berlinois a pu, absurdement, écrire de Vienne en 1830 : « On dirait presque que le maître défunt, tandis qu'il composait sa messe, portait déjà la mort en son esprit et en son cœur » (*Berliner Musikalische Zeitung* 20 mars 1830.) On a, bien au contraire, dans cette inattention de Schubert vis-à-vis du problème du Jugement dernier, la preuve de son désintérêt profond, à la fin de sa vie, pour les questions dogmatiques relatives à la mort.

La *Messe en mi bémol*, sixième des messes latines de Schubert, n'a rien à voir, ni de près ni de loin, avec une quelconque messe funèbre ou messe à pressentiment funèbre... pressentiment qui, au mois de juin ou de juillet, ne correspond à aucune réalité dans la psychologie schubertienne.

La tonalité de mi bémol majeur n'a pratiquement jamais été employée jusqu'ici par Schubert pour une grande œuvre d'église. Contrairement à la *Messe en la* bémol, qui était bien peu en la bémol, le mi bémol, dans celle-ci, prend une place véritablement centrale. C'est le pôle absolu de la messe ; il s'affirme dans le Kyrie, le Credo, le Sanctus et, pour finir, dans l'Agnus Dei. Aucune des autres tonalités principales au cours de cette messe ne s'éloigne du voisinage du mi bémol : si bémol ou son relatif sol mineur pour le Gloria, la bémol pour toute la partie centrale du Credo. La messe prend donc dans sa totalité solidement appui sur le mi bémol, sur la dominante si bémol et sur le quatrième degré la bémol (sans oublier les passages au mineur de la tonalité principale et les relatives mineures des tonalités abordées).

Cette rigueur - presque cette sévérité - du plan tonal, comme si Schubert ne voulait pas s'écarter d'une voie bien précise, se retrouve dans la démarche vocale. La *Messe en mi bémol* est essentiellement chorale. Elle apparaît comme le prolongement de l'expérience musicale réalisée dans la *Messe allemande* de 1827. Aucune recherche d'un style brillant, le chœur (soprano, alto, ténor et basse) intervient par larges plans, chantant le plus souvent une note par syllabe, peu soucieux d'ornements et de fioritures. La respiration est plus *ample* que dans la *Messe allemande*, l'air circule davantage dans la partition; c'est ainsi qu'aux épisodes de l'affirmation du chœur succède souvent, dans une large plage de silence choral, une intervention orchestrale. Les solistes n'ont, pour leur part, qu'un rôle très restreint d'alternance avec le tutti du chœur. Un seul passage au cœur de l'œuvre, pour souligner l'aspect le plus fragillement humain du texte liturgique, le « Et incarnatus est » du *Credo*, leur laisse plus de liberté.

L'effectif orchestral est à peu de chose près celui de la *Messe en la bémol*, flûtes en moins: hautbois, clarinettes et bassons pour les bois; cors, trombones en deux groupes et trompettes pour les cuivres; timbales et cordes; les violoncelles et contrebasses assurent la basse; il n'est pas prévu d'orgue. Les vents ont un rôle prédominant. L'appel du cor soliste, dans le *Kyrie*, éveille le souvenir tout proche du rôle privilégié qu'il jouait dans la *Symphonie en ut*, tandis que les trombones indispensables rappellent, eux, le souvenir de la cantate *Lazare*. Les timbales sont curieusement chargées d'introduire le *Credo* à elles seules, et on ne peut être étonné de voir Schubert confier au chant du violoncelle la préparation à l'épisode le plus humain du *Credo*: « Et incarnatus est ».

Sur le plan de l'écriture, la recherche est double: le contrepoint et la fugue sont au cœur de la pensée de Schubert pour cette messe, de plus en plus prégnants au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre mais la volonté chromatique est tout aussi présente et importante, imprimant à l'œuvre entière une étrange tension intérieure, paradoxalement en fréquente contradiction du reste avec le contenu même du texte traité. La *Messe en mi bémol* apparaît donc dans son projet, ainsi que dans son caractère, comme une œuvre au contour sérieux et grave, à la démarche dépouillée, à la volonté évidente de simplification et de discrétion. Les références qui apparaissent à plusieurs reprises à l'œuvre de J.-S. Bach, confirmeraient encore, s'il en était besoin, la volonté d'intériorisation dans l'expression, évidente dans toute l'œuvre. Entre la glorieuse *Messe en fa* des débuts du musicien de dix-sept ans et cette *Messe en mi bémol* si profondément humaine, il y a tout le trajet de l'aventure intérieure vécue par Franz Schubert.

Le *Kyrie*, *andante con moto quasi allegretto* à 3/4, débute par une préparation orchestrale d'une dizaine de mesures; les voix s'élèvent doucement avec un sentiment de retenue; seul le « Christe eleison » est un peu plus véhément; l'appel pp du cor ramène à la douceur du début du mouvement et à la conduite homophone des voix, mais l'avant-dernière intervention élargie sur le « eleison » prend presque, au terme du *Kyrie*, un caractère d'imploration mélancolique qui frise le tragique.

Le *Gloria* repose sur une large architecture. En gros, un plan A-B-A avec une fugue pour conclure. Il s'ouvre *allegro moderato e maestoso* en si bémol (C) sur l'affirmation du chœur a cappella auquel répondent les cordes non sans une certaine sauvagerie. Les trombones alliés aux bassons introduisent avec gravité la deuxième idée « Et in terra pax ». Le terrain est alors prêt pour l'étrange climat qui préside aux affirmations « Laudamus te, benedicimus te ». La tranquille démarche des voix quasi immobiles, répondant à l'incitation recto tono des sopranos, et l'allègement de l'orchestre situent cet épisode dans une atmosphère tout à fait inhabituelle. C'est un dialogue entre les hautbois et les violoncelles, au thème repris ensuite par les clarinettes et les bassons soutenus par les broderies des cordes, qui accompagne le développement plus lyrique et plus chaleureux sur le « Gratias agimus tibi ». Un vigoureux rappel du *Gloria* initial conclut cette première partie du mouvement mais très habilement le retour *in extremis* au calme du « Laudamus te » va permettre le passage à la deuxième partie.

Celle-ci, *andante con moto* à 3/4 en sol mineur, est une page absolument étonnante. Comme c'était le cas dans certains *Klavierstücke pour piano*, c'est ici que Schubert donne voix à ses terreurs et à ses ténèbres. Le frémissement des cordes allié à la marche par accords des trombones et des bassons, est suffisamment explicite; c'est le climat de la cantate *Lazare*, un climat de mort. La mort ici s'attache à la notion de péché. La masse chorale est toujours séparée en deux chœurs, suivant une organisation toujours changeante des parties et ne se retrouve dans son ensemble que sur les implorations « Miserere nobis » dramatiquement morfondues de chromatismes. Le même frémissement des cordes

sous les larges accords des trombones conclut cette partie. Le « Quoniam tu solus sanctus » marque ensuite un retour à la première partie du *Gloria*, retour abrégé car il débouche très vite sur la fugue - obligatoire - du « Cum Sancto Spiritu ». Celle-ci, *moderato* en si bémol, vigoureusement menée, est construite à partir d'un thème du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach: fugue en mi majeur du livre II .

Le Credo répond lui aussi à une forme tripartite A-B-A. Dans une première partie, *moderato* en mi bémol à C, un dialogue s'instaure entre les vents et le chœur, la conduite de celui-ci étant tour à tour soit résolument homophone, soit au contraire contrapuntique mais réservant, entre ses affirmations, de larges places aux réponses de l'orchestre. Très curieusement, c'est un roulement de timbales, souvent répercuté par la suite, qui ouvre, à vide, le portail du Credo, intention solennelle que semble démentir ensuite le calme paradoxal de la profession de foi. La partie centrale du Credo, *andante* en la bémol à 12/8, est le morceau le plus lyrique de la messe entière, le seul aussi où les solistes (deux ténors et un soprano) apparaissent. C'est le violoncelle, dont on connaît la résonance affective pour Schubert depuis le *Quatuor en sol majeur* et les deux *Trios pour piano et cordes*, qui amène - et en la bémol (double caractéristique d'une libération affective) le *largo*, thème destiné à souligner l'incarnation divine. Il est significatif que le seul moment où Schubert se laisse aller dans la messe à chanter sans entraves dans un style plus libre et plus adouci soit pour cette exaltation du Dieu fait homme. Le chant en canon sur cette donnée s'élève d'abord entre les deux ténors, bientôt rejoints par le soprano, complément indispensable pour les mots « ex Maria Virgine ». Le tutti choral assumera, lui, l'énoncé de la Crucifixion par un passage en la bémol mineur, dans une gradation d'intensité progressive qui, du ppp, mène au ff dans le frisson glacé des cordes. Le chant de la résurrection marque le retour au début du Credo et à son roulement de timbales. C'est celui-ci qui rythme le déroulement solennel des articles de foi. Une vaste fugue sur le « Et vitam venturi saeculi » achève le morceau.

Le *Sanctus*, *adagio* en mi bémol , débute par une admirable gradation sur la triple invocation « Sanctus »; du p au ff et au fff, le chant s'élève par paliers successifs : mi bémol, si mineur, sol mineur et conclut en mi bémol mineur. Changement de rythme (2/4) et de tempo (*allegro ma non troppo*) pour le « Hosannah in excelsis » traité en un fugato de style chromatique.

Le *Benedictus* est un *andante* . On retrouve ici le la bémol de l'épisode central du Credo, et à nouveau, comme justement dans cette page, la participation des solistes. A l'appel de ceux-ci (soprano, alto, ténor et basse), rassemblés en un groupe à la marche homophonique, répondent les vents dans le même style, puis le tutti du chœur en canon. Soli et tutti alternent ensuite régulièrement suivant le jeu d'une vaste et régulière respiration. Un retour à l'« Hosannah », *allegro ma non troppo* achève le *Sanctus*.

L'Agnus Dei est construit en deux grands volets, chacun étant lui-même en deux parties correspondant à l'invocation puis à l'imploration liturgiques. A l'*andante con moto* à 3/4, « Agnus Dei », répond l'*andante* en mi bémol sur « Dona nobis pacem ». Puis la reprise de l'Agnus Dei se fait *allegro molto moderato* en mi bémol mineur à 3/4 et la réponse « Dona nobis pacem », *andantino* et en mi bémol majeur. Si les deux fois l'« Agnus Dei » est réservé au tutti, le premier épisode sur « Dona nobis pacem » laisse intervenir le quatuor des solistes mêlés au tutti pour renforcer encore l'ardeur de la supplication. Mais ils ne reviendront plus dans l'épisode final qui utilise les voix rassemblées et groupées avec la ferveur, la discrétion et la simplicité qui sont une des caractéristiques essentielles de cette messe.

Dans tout l'Agnus Dei l'orchestre est utilisé dans sa totalité, les cors et les trompettes ou la voix grave des trombones incitant à continuer la marche suppliante. La fusion voix et orchestre atteint ici une intensité maximale.

Quand au thème fugué de l'Agnus Dei, plus tragique encore et plus implorant dans sa réapparition en mi bémol mineur, il suggère lui aussi une référence à Bach (thème en croix ou dc la croix comme il les affectionnait), et très précisément à la fugue en ut dièse mineur du premier livre du *Clavecin bien tempéré*. La référence prend tout son sens lorsqu'on s'aperçoit que cette même formule de départ devient le motif de base sur lequel se bâtit, au même moment ou un tout petit peu plus tard, l'univers onirique du lied *Der Doppelgänger* sur un poème de Heine.[...]

Franz Schubert de Brigitte Massin (édité chez Fayard)