

## Les symphonies de Schubert par Christian Wasselin

**U**ne cathédrale et une épopée. On pouvait lire il y a quelque temps, à l'entrée « Symphonie » d'une encyclopédie célèbre : « Les successeurs de Beethoven, ne pouvant faire mieux, cherchent à faire autrement. » Et dans un numéro de la *Revue musicale*, sous la plume de Paul-Gilbert Langevin : « À l'âge où Schubert écrit le prodigieux monument qu'est la *Grande Symphonie en ut*, Beethoven, lui, en était encore à peiner sur sa première symphonie !! En d'autres termes, le troisième grand symphoniste de la première École viennoise [sous-entendu, après Haydn et Mozart] n'est pas Beethoven mais bien Schubert. »

On comprend ainsi pourquoi, à peine achevées les séances d'enregistrement des *Symphonies londoniennes* de Haydn, Marc Minkowski et Les Musiciens du Louvre Grenoble ont mis en train avec Bernhard Kerres, intégrant du Konzerthaus de Vienne, l'intégrale des symphonies de Schubert. Un projet

« cathédralesque », dit le chef d'orchestre, qui a retenu huit symphonies : les sept achevées (c'est-à-dire les six premières et celle qu'on appelle la « *Grande* »), plus la symphonie dite « *Inachevée* », dont le mystère est précisément de rester sur un point d'interrogation, les deux mouvements qui la composent se suffisant à eux-mêmes.

Ici, une mise au point chronologique s'impose, qui puisse éclairer la succession des symphonies écrites ou simplement envisagées par Schubert. Car le musicien n'entreprend pas moins d'une quinzaine de symphonies, dont huit seulement furent menées à terme, sachant qu'il est légitime de considérer la symphonie dite « *Inachevée* » telle qu'on la joue habituellement (et malgré son titre !) comme faisant partie de celles-ci, ses deux mouvements étant liés par une éclatante unité organique.

Les premières symphonies (de celle qui porte le numéro 1, en *ré* majeur, à la *Sixième*, en *ut*

majeur) ne posent aucun problème de numérotation, même si l'ébauche d'une symphonie, elle aussi en *ré* majeur, précède ce premier ensemble. Pour citer encore Langevin, « bien davantage qu'avec Beethoven, [elles] appellent la comparaison avec les essais de l'autre enfant prodige du Romantisme : les douze symphonies de jeunesse de Mendelssohn ». Avec la symphonie en *mi* mineur (1821), qui suit les esquisses de deux projets inaboutis, les choses se compliquent : cette partition assez avancée ne comprend que cent dix mesures orchestrées et fit l'objet de diverses tentatives d'achèvement.

La célèbre *Symphonie inachevée* ne comporte que deux mouvements ainsi que l'esquisse d'un scherzo achevé par Schubert dans une version pour piano. Elle aussi a fait l'objet de nombreuses hypothèses et de plusieurs tentatives d'achèvement, aucune n'ayant réussi à s'imposer. Suit une *Sonate pour piano à quatre mains en ut majeur* qui fut

orchestrée à plusieurs reprises, notamment par Joseph Joachim et par René Leibowitz (dont la version fut jouée à Paris en 1966). Symphonie avortée ?

On a longtemps pensé que Schubert aurait alors entrepris la composition d'une symphonie dite « de Gmunden-Gastein » (deux endroits visités par le compositeur pendant l'été 1825), par la suite perdue, à laquelle *aurait* succédé en 1828 la *Grande Symphonie en ut*. Or, les recherches les plus récentes tendent à prouver qu'en réalité la *Gmunden-Gastein* et la *Grande* ne font qu'une. Enfin, il semble que Schubert ait nourri un certain nombre de projets pour l'orchestre qu'il ne put mener à terme, notamment une ultime symphonie dont Peter Gülke puis Brian Newbould ont tenté de proposer une version « intégrale ».

Précisons que la *Grande Symphonie*, sur la foi de Ferdinand Schubert, fut pendant longtemps la *Septième* parce qu'elle est la dernière achevée de la série. Puis on lui attribua le

numéro 9, en imaginant retrouver un jour la *Grundens-Gastein*. Certains aujourd'hui, s'en tenant à la stricte chronologie des symphonies constituées de mouvements entièrement composés, attribuent le numéro 7 à la *Symphonie inachevée* et le numéro 8 à la *Grande*. C'est le parti adopté par Marc Minkowski et les éditions Bärenreiter-Verlag<sup>1</sup>.

## Un premier bouquet

Les six premières symphonies de Schubert ont été composées de 1813 (il avait alors seize ans) à 1818. Elles forment un cycle en soi auquel s'opposera la singularité de l'*Inachevée* et de la *Grande*.

Après une introduction martiale, avec timbales majestueuses, la *Première* se poursuit par un Allegro vivace bondissant que suivront trois mouvements assez concis, dont un Andante que Marc Minkowski tient pour l'un des plus beaux du cycle entier et un Menuetto

dont l'exorde, étrangement, peut rappeler le Scherzo de la *Quatrième Symphonie* de Beethoven, avec son trio évoquant un motif tyrolien. Le finale joue volontiers des contrastes, notamment dynamiques, mais semble encore un peu contraint. Cette symphonie fut sans doute jouée dès 1813 dans le *Konvikt* où Schubert était instituteur. Elle est dédiée, comme la suivante, à Franz Innocenz Lang, directeur de cet établissement.

La *Deuxième* s'ouvre comme la précédente et comme la suivante sur un portique sévère (enjolivé par quelques guirlandes de flûte) et fait se succéder un Allegro énergique (où les cors, qui deviendront prépondérants dans la *Quatrième*, piaffent d'impatience), une cantilène variée au profil mozartien, un Menuetto abrupt lesté d'une section centrale un peu plus pâle, un finale enthousiaste gorgé de sonorités chuchotées et virevoltantes. Au total, « une cavalcade, un délire virtuose ».

<sup>1</sup> Éditions de la New Schubert Edition.

La *Troisième* fut composée en quelques jours en juillet 1815. Elle commence par un Adagio superbement *maestoso*, en deux sections, les bois donnant une ampleur et une couleur splendides à la seconde. Puis la clarinette lance le premier thème d'un Allegro on ne peut plus *con brio*, que suivra un Allegretto où Brigitte Massin entend « un menuet camouflé ». Le Menuetto qui suit, incisif, est aéré par un trio en forme de valse populaire confié aux bois. Le motif principal du finale, qui paraît toujours s'accélérer, est donné par les cordes et ponctué par les vents et les timbales.

Le chef britannique de naissance allemande August Manns assura la première publique de ces trois symphonies au Crystal Palace de Londres, longtemps après la mort du compositeur, les 5 février 1883, 20 octobre 1877 et 19 février 1881.

Achevée le 27 avril 1816, la *Quatrième Symphonie* suit de quelques mois le fameux lied « *Erkörung* » (Le Roi des aulnes). 1816, c'est

aussi l'année où Schubert se voit refuser, malgré l'appui de son professeur Salieri, un poste de maître de musique à Laibach (aujourd'hui Ljubljana) et renonce à se marier. Est-ce cet héroïsme relatif qui l'a poussé à baptiser « *Tragique* » sa *Quatrième*? On pourrait aussi s'arrêter sur le choix de la tonalité (*ut mineur*, référence à la *Cinquième* de Beethoven) et sur l'orchestration étoffée, les cors en particulier (deux en *ut*, deux en *mi bémol*) accentuant le souffle épique de l'ensemble. « La *Quatrième* me faisait penser aux *Sept Paroles du Christ* de Haydn, ajoute Marc Minkowski. Malgré son sous-titre, j'y entends moins une partition dramatique qu'une pièce d'inspiration sacrée. » L'Adagio molto initial, inauguré par un accord sinistre, affirme les intentions du compositeur : pessimisme et gravité. Le violent Allegro qui suit s'épanouit dans une agitation presque euphorique, cependant que le mouvement lent, loin d'apporter du repos, est parcouru de la même tension sans avoir pour autant le

dessin d'une marche funèbre. Seul le bref et solide Menuetto peut être considéré comme un instant de répit dans la fièvre passionnée qui parcourt l'œuvre et habite un finale irrésistible, conclu sans crier gare par trois accords sans réplique possible.

La première audition de la *Quatrième* (ainsi que celle des deux suivantes) eut lieu avec la participation d'un orchestre d'amateurs, sans doute dans le cadre des soirées organisées chez Otto Hatwig au Schottenhof, où Ferdinand Schubert, le frère aîné de Franz, tenait la partie de premier violon, le cadet jouant de l'alto. La création publique eut lieu bien plus tard, le 19 novembre 1849 à Leipzig, sous la direction d'August Ferdinand Riccius.

Tout paraît limpide avec la *Cinquième* qui semble regarder du côté du Mozart le plus souriant, là où la *Quatrième* payait son tribut à Beethoven. Un effectif instrumental léger permet de faire se succéder les quatre mouvements dans une atmosphère de sérénité

conquérante et joyeuse. Le premier mouvement, d'une grâce indicible, s'ouvre comme un visage apparaît. Les échanges entre les bois et les cordes, les interventions des cors, tout contribue à ce climat de bienveillance malgré les couleurs plus sombres que prend le développement. On se retrouve plus encore, avec les deux mouvements suivants, dans l'ambiance des dernières symphonies de Mozart. La courbe de l'Andante et le jeu des tonalités qui mène le Menuetto, ont cette effusion discrète et cette netteté de trait qui prouvent combien Schubert, jusque là, est aussi le musicien de la pudeur. Le finale, juvénile et d'une grande clarté, achève la symphonie sur une manière de triomphe aimable. Michael Leitermeyer dirigea la première audition publique de la *Cinquième*, le 17 octobre 1841, au Théâtre in der Josefstadt de Vienne.

Créée le 14 décembre 1828 à Vienne, sous la direction de Johann Baptist Schmiedel, la

*Sixième* est abusivement qualifiée de « *Petite Symphonie en ut* (le manuscrit indique *Grosse Sinfonie*, « grande symphonie » !). Certes, elle n'a pas l'ampleur de la *Grande*, mais il y a en elle une force brute dont était dépourvue la *Cinquième*. Le volubile Allegro fait rire et dialoguer les bois dans l'esprit de Weber. Un Andante d'une élégance espiègle, malgré deux sections plus véhémentes, mène à un Scherzo impétueux et non plus à un Menuetto, même si certains menuets de Schubert, par leur côté robuste, nous entraînaient déjà assez loin. Ce scherzo, plus péremptoire que joueur, comporte une section centrale étonnante, tour à tour solennelle et dansante ; c'est là, dans ce bref instant faussement empesé, qu'il faut chercher la plaisanterie. Par contraste, le finale commence avec retenue avant de peu à peu s'animer dans une veine joyeuse.

### 'inachevée

L'histoire de la *Symphonie inachevée* est célèbre : reçu membre de la Société musicale de Styrie par Josef Hüttenbrenner, Schubert promet d'envoyer une symphonie à ce dernier mais ne lui fait parvenir que deux mouvements (datés du 30 octobre 1822), lesquels seront conservés dans les papiers de la Société et révélés seulement en 1860 au chef Johann Herbeck, qui en assurera la création le 17 décembre 1865, au Musikverein de Vienne, avec le finale de la *Troisième*. Eduard Hanslick, le critique le plus influent de l'époque, raconte l'émotion éprouvée ce jour-là devant une partition fragmentaire, dont la couleur inaugure une ère nouvelle : « Lorsque, après les quelques mesures d'introduction, la clarinette et le hautbois entonnent à l'unisson leur chant suave par-dessus le calme murmure des violons, un enfant reconnaîtrait l'auteur, et une exclamation à demi étouffée court, comme chuchotée

à travers la salle : Schubert ! Il vient à peine d'entrer, mais il semble qu'on le reconnaisse à son pas, à sa façon de pousser le loquet de la porte. »

On a parfois peine à croire que l'auteur de ces deux mouvements est aussi celui qui écrivit les six partitions précédentes. Avec la *Symphonie en si mineur*, le ton n'est plus à la victoire allègre ou à la joie désinvolte. L'auteur, cette fois, parle de lui et plaint sa destinée ; il ouvre de nouvelles portes – et elles sont béantes, comme le disent les *pianissimos* descendants de l'Andante. « Soudain, observe Marc Minkowski, apparaît dans une symphonie de Schubert cette élévation dans la douleur, dépourvue de sensiblerie comme de spectacle, qui imprègne aussi les mouvements lents du *Quintette à deux violoncelles* et du *Quatuor 'La jeune fille et la mort'* ».

Par leur tension, l'Allegro moderato et l'Andante con moto ne pouvaient pas aller plus loin ni *a fortiori* souffrir d'être suivis par

un quelconque Scherzo (on a vu que Schubert n'avait laissé qu'une esquisse du troisième mouvement prévu). Ni vraiment rapides, ni vraiment lents, ces deux mouvements portent une tristesse d'une infinie noirceur quoique non dépourvue de tendresse. Le premier commence par une douloureuse mélodie du hautbois qui aboutit, au fil d'un développement corrodé par les dissonances, à quelques échappées vers la folie dont la présence de trois trombones (pour la première fois dans une symphonie de Schubert) accentue la menace. Le second forme en réalité l'autre panneau d'un diptyque. On y reconnaît le même sentiment d'échec, un mélange de rage et d'angoisse, des consolations fugitives rapidement balayées. C'est à la clarinette qu'est confiée la sobre déploration qui dit toute la détresse du musicien, jusqu'à une coda pleine de douceur résignée.

L'inachèvement même ne traduit-il pas ici la tentation de l'infini ?

## La Grande Symphonie en ut majeur

C'est chez Ferdinand Schubert que Robert Schumann trouva le manuscrit de la *Symphonie en ut*. Il raconte l'histoire dans un article de la *Neue Zeitschrift für Musik* où il évoque les « divines longueurs » de la partition et l'adoration éperdue qu'elle lui inspire. Piètre chef d'orchestre lui-même, il eut la sagesse de confier la baguette à Mendelssohn, qui assura la création de l'œuvre miraculée le 21 mars 1839 au Gewandhaus de Leipzig.

Bien sûr la légende est tenace selon laquelle Schubert, trop timide pour aborder le ténor Beethoven qu'il croisait chaque jour dans les rues de Vienne, serait mort d'admiration quelques mois après son dieu, en émettant le désir (réalisé) d'être enterré à ses côtés.

Il reste que, sur le plan musical, sa *Grande* s'affranchit totalement des modèles beethoviens. Pas de combat titanique ici entre des forces contradictoires, mais l'affirmation triomphale d'une énergie allante, celle d'un

musicien qui n'a rien d'un poète souffreteux : Schubert était peut-être gauche et myope, mais il voyait loin. La *Grande*, tout innervée de la radieuse tonalité d'ut majeur, figure un dépassement de soi et, par son ampleur, une splendide illustration de la très grande forme symphonique ; chacun de ses mouvements évoquant, selon le mot de Schumann, un « gros roman de Jean Paul en quatre volumes ».

Elle s'ouvre par un thème d'une majesté réveuse énoncé par les cors, qui aboutit à un Allegro ma non troppo jaillissant, dont la vitalité obstinée imprénera les trois mouvements suivants. Le deuxième, même s'il commence par une pimpante mélodie du hautbois, se transforme graduellement en une marche inéluctable vers une catastrophe qu'on dirait déjà mahérienne : un voyage d'hiver sans paroles, qui tournerait mal. Le Scherzo, comme grisé de sa pulsion vitale, joue lui aussi sur les oppositions de tonalité, de dynamique et de couleur. Au centre, le trio

fait entendre une manière de valse étrange et douce, sur fond de syncopes, épisode à la fois berçant et suspendu qui renouvelle l'atmosphère du mouvement. Quant au finale, avec sa mélodie impétueuse du hautbois soutenue par les triolets de croches aux cordes mordants et virtuoses, il est constamment porté en avant par l'esprit de conquête qui semble avoir envahi Schubert. Portée par une exceptionnelle abondance mélodique et des rythmes déployés toutes voiles dehors, la *Grande* avance jusqu'à sa péroration, que rien ne semble pouvoir arrêter.

## Quel orchestre pour les symphonies de Schubert ?

Les Musiciens du Louvre Grenoble utilisent des instruments de l'époque classique, disposés à la viennoise, violons de part et d'autre du chef et contrebasses en ligne face à lui. Le hautbois lui aussi est de facture viennoise : sa perce très particulière produit

un son à la fois nasal et tendre reconnaissable entre mille – malgré l'évolution de la facture et la multiplication des clefs, la version contemporaine de cet instrument s'éloigne d'ailleurs assez peu du hautbois qu'a connu Schubert. Il y a quatre contrebasses en général mais seulement deux pour la *Cinquième*, qui est écrite dans une tessiture plus centrale, sans clarinettes, ni trompettes, ni timbales. « Dans la *Grande* en revanche, explique Marc Minkowski, l'ambition de Schubert rappelle, toutes proportions gardées, celles de Haydn dans *La Création* ou de Beethoven dans la *Neuvième*. C'est pourquoi j'ai choisi de réunir cinq contrebasses et de doubler les parties supérieures des pupitres de flûte et des hautbois, ainsi que les parties secondaires des pupitres de clarinette et de basson, ce qui, avec trois instruments par pupitre, permet d'obtenir ce son d'orgue qui déterminera ensuite l'orchestre de Bruckner, alors que les bois, dans les premières symphonies, sonnent comme un

groupe pastoral. Au bout du compte, le maître mot de toute cette musique est *mélancolie*, même au faite de la virtuosité – et Dieu sait que ces œuvres, plus idéales que pratiques, restent derrière leur simplicité apparente des pages à haut risque. Schubert écrivait avec génie pour l'orchestre, mais sa pensée, bien plus que celle de Mozart ou de Beethoven, se situait en dehors de la réalité, dans l'imagination tumultueuse d'un jeune – parfois très jeune – homme, aux frontières du possible. »