

Joseph HAYDN
(1732-1809)

Theresienmesse
Hob. XXII :12.



Souvent appelée à tort « Messe de sainte Thérèse », cette oeuvre appartient aux dernières années de la vie créatrice de Haydn. Celui-ci était alors célèbre dans l'Europe entière, et adulé en Angleterre après les séjours qu'il y fit en 1791-1792 puis en 1794-1795, dont il dit lui-même qu'ils constituèrent la période la plus heureuse et la plus captivante de son existence. Et pourtant il déclina les offres pressantes qui lui étaient faites d'y rester à vie, et revint en Autriche à l'été 1795, âgé de soixante-trois ans, reprendre son service auprès de la famille Esterhazy, qu'il servait depuis trente ans. C'est là qu'il produisit ses derniers chefs-d'œuvre.

Composée en 1799, soit un an après l'oratorio *La Création* et la *Nelsonmesse*, la *Theresienmesse* était destinée à célébrer la fête de la princesse Maria Hermenegild Esterhazy, à Eisenstadt. Telle était en effet la charge principale assignée à Haydn par le nouveau prince Esterhazy Nikolaus II : écrire chaque année une messe pour sa princière épouse. Les six grandes messes du compositeur en sont le produit. Bien que chantée dès l'année suivante à la chapelle impériale à Vienne – avec vraisemblablement, comme pour *La Création* l'année précédente, l'impératrice Marie-Thérèse elle-même en soprano solo, d'où le surnom de cette messe – elle fut la seule des six à ne pas être éditée du vivant du compositeur.

De toutes les messes tardives de Haydn, la *Theresienmesse* est à la fois la plus intime et la plus lyrique ; celle aussi capable des accents les plus apaisés. Encore, elle mêle plus étroitement qu'aucune autre des éléments populaires à la composition savante, le « profane » au « sacré », comme le rappelle Marc Vignal. Sa caractéristique principale, avec une instrumentation plus restreinte qu'à l'habitude (cordes, clarinettes, deux trompettes, timbales) est assurément la part très importante dévolue aux solistes, tant en voix seules qu'en quatuor uni, dont les interventions sont la plupart du temps enchâssées dans les parties chorales ; d'où en partie l'atmosphère souvent de musique de chambre dans cette oeuvre.

Un traitement qui apparaît déjà dans le *Kyrie*, de forme très particulière : trois mesures d'orchestre débouchent sur quatre mesures pour le chœur ; puis interviennent les solistes, auxquels est confié l'essentiel de l'introduction, que suit le déploiement d'une fugue chorale, interrompue par un « Christe » solistique avant de repartir jusqu'à une réexposition abrégée du début, elle-même distribuée entre solistes et chœur successivement.

Le *Gloria*, comme dans toutes les messes tardives de Haydn, se déroule en trois parties. Il débute de façon très énergique et dans une verve rythmique que ne calme que momentanément le « Et in terra pax », avant un « Glorificamus te » jubilatoire. Suit, dans un tout autre climat, le magnifique « Gratias », confié aux voix solistes, avant que le chœur n'entre en fugato dans un « Qui tollis » dont le dramatisme intense étire encore le solistique « Suscipe », le « Qui sedes » choral, et le « miserere » commun. Après quoi ce *Gloria* se termine de façon dynamique, heureuse, presque enjouée.

En trois parties à son tour, le *Credo* commence par un tonique allegro du chœur, avant de laisser place au merveilleux « Incarnatus », entièrement dévolu aux solistes, puis de s'achever sur un « Resurrexit » fringant, alternativement confié au chœur et au quatuor.

Conformément au caractère prédominant de cette messe, le *Sanctus* ne présente pas ce caractère formidable et vertical qu'on lui connaît souvent, mais se développe de façon presque intimiste, très chantante, jusqu'à un « Osanna » qui – c'est presque une surprise – n'est pas fugué. Suit un *Benedictus* très lyrique, qui « mêle de façon extraordinaire sérénité et jubilation » (Marc Vignal) et où soliste et chœur se répondent sans cesse. L'œuvre se poursuit par un *Agnus Dei* d'allure sévère, entièrement confié au chœur, que suit pour finir un « Dona nobis pacem » où solistes et chœur ne cessent de s'opposer, les uns exprimant une prière pressante (« on peut considérer qu'elle traduit la prière pour la paix du texte de manière plus authentique qu'aucune autre messe tardive de Haydn », écrit Richard Wigmore), l'autre dans une affirmation plus martiale et puissante, que viennent appuyer les traits de trompette finaux, qui ne sont pas sans faire penser à la *Paukenmesse* et à la *Nelsonmesse* – peut-être dans le dessein de rappeler que l'on se trouvait encore, en 1799, « *in tempore belli* », en temps de guerre.

François Félix