

Beethoven : *Missa Solemnis* op.123

Dossier Analytique

Dominique Sourisse
1997



bref historique	3
le projet de Beethoven	3
Avertissement	
contenu du cours	3
abréviations et conventions d'écriture	4
Analyse formelle et commentaires	
Vue d'ensemble	
tonalité	5
thématique	5
forme	5
Kyrie	
I. Kyrie	6
II. Christe	7
III. Kyrie	7
Gloria	
I. Gloria in excelsis Deo	8
II. Qui tollis peccata mundi	10
III. Quoniam tu solus sanctus	11
Credo	
I. Credo in unum Deum	12
II. Et incarnatus est	14
III. Et ascendit in coelum	15
IV. Fugue (Et vitam venturi saeculi)	15
Sanctus	
I. Sanctus	17
II. Praeludium	18
III. Benedictus	19
Agnus	
I. Agnus Dei	21
II. Dona nobis pacem	22
Analyses transversales	
Texte et musique	
syllabisme	24
expression musicale	24
Tutti et soli	
orchestre	25
voix	25
Orchestration	
fonctions de l'orchestre	26
traitement instrumental	28
La fugue chez Beethoven	
définitions...	30
typologie	30
fonctions de la fugue beethovénienne	31
Aspects rythmiques	
déphasages et vitalité rythmique	32
déphasages et rhétorique	32
Aspects harmoniques	
rythme harmonique	33
procédés de modulation aux tons éloignés	33
importance du IVe degré	35
archaïsmes harmoniques	36
Problèmes formels	
plan formel et forme-sonate	36
le conflit avec la forme littéraire	37
la stylisation de l'expression musicale	38
Conclusion	38

Introduction

bref historique

Lorsqu'il entreprend au printemps 1819 d'écrire une messe pour l'intronisation de son ami, mécène, et -ce qui est important- élève en composition, le futur cardinal-archevêque Rudolf (ou Rodolphe) , Beethoven traverse l'une des périodes les plus difficiles de sa vie. Complètement sourd, assailli de difficultés matérielles, physiques et familiales, le compositeur n'a quasiment rien écrit depuis 1815¹. Cette *Missa Solemnis*, sur laquelle il va travailler pendant quatre ans, et qui va largement déborder le cadre de son projet initial, sera, selon le mot de Romain Rolland, son "chant de la résurrection", le point de départ de ce qui sera ensuite sa "dernière manière".

Assurément, cette messe inouïe dérouta par sa complexité, son côté "brut de décoffrage" : Beethoven est quelqu'un qui évolue en laissant exploser son tempérament, ce n'est qu'ensuite qu'il se préoccupe de maîtrise Classique ; la *Missa* est un gigantesque laboratoire : sans elle, la IXe symphonie, sa soeur de lait, est inconcevable.

Il serait pourtant très réducteur de l'envisager sous ce seul angle ; c'est avant tout une oeuvre unique, dans laquelle Beethoven exprime sans aucune concession toute la ferveur métaphysique qu'il portait en lui, oeuvre passionnée, "décoiffante", et dont la richesse ne peut que résister à une approche superficielle. Il y a des musiques que l'on peut appréhender à plusieurs niveaux, du plus léger au plus profond : Mozart y excelle. Dans le cas de la *Missa*, c'est tout ou rien...

le projet de Beethoven

D'emblée, Beethoven va se placer dans une perspective intemporelle. C'est le dernier mot de la musique sacrée qu'il veut écrire, celui qui *exprimera* la quintessence du texte liturgique...ou tout au moins de la vision que lui, Beethoven, en a.

Pour ce faire, il va commencer son travail de composition par une large réflexion sur le texte de la messe catholique, cherchant la meilleure traduction allemande, précisant les concepts théologiques, étudiant les recueils de plain-chant². Il va aussi consulter les oeuvres de ses prédécesseurs : Bach, peut-être, dont on a beaucoup parlé à cause de la publication en 1818 de sa *messe en si* ; plus sûrement Händel (*Le Messie*), Palestrina et ses contemporains, probablement Haydn (les dernières messes, les deux oratorios) et Mozart (le *Requiem*).

La composition de la *Missa*, qu'il entreprend à peu près dans l'ordre chronologique, mais dont les esquisses se croisent, va l'occuper jusqu'à la fin de 1822. Il s'interrompra à plusieurs reprises, une fois la date de la cérémonie dépassée (Mars 1820), pour composer les trois dernières sonates pour piano, les *Bagatelles* op. 119, les variations "Diabelli" op.120, et avancer dans la composition de son ultime symphonie "avec chœurs" ; toutes oeuvres majeures dont la *Missa* a été le fil conducteur. Cette dernière ne connaîtra qu'une exécution publique, partielle (*Kyrie, Credo, Agnus*), du vivant de son auteur, conjointement à la création de la IXe symphonie, le 7 Mai 1824.³

Avertissement

contenu du cours

Étant donnée la nature *très* complexe de l'oeuvre, j'ai pensé essentiel de proposer d'abord un plan détaillé, qui puisse être une sorte de carte routière vous permettant de mener votre propre exploration...à cette échelle de complexité de l'oeuvre, il m'a paru nécessaire de descendre jusqu'à un niveau relativement bas de l'échelle d'analyse : en gros, celui de la carrure (groupe de mesures) ou de la phrase musicale. Une analyse plus large, passant sous silence de nombreux événements, aurait été tout à fait inefficace. On trouvera cependant une vue d'ensemble au début de chaque mouvement, et je pense que l'organisation en parties, sections, séquences, etc. est suffisamment claire pour éviter de se perdre trop tôt dans le détail.

¹Et même depuis 1813, sa production s'est nettement ralentie. Parmi les exceptions, une oeuvre révolutionnaire doit être remarquée entre toutes, ne serait-ce qu'à cause de ses préoccupations formelles qui annoncent directement celles de la *Missa* : la sonate op. 106 en *Si b M*, "*für das Hammerklavier*" (composée entre 1817 et 1819, les années noires).

²"Afin d'écrire de la vraie musique d'Église, parcourir tous les chorals d'église des moines, et aussi les strophes dans les transcriptions les plus adéquates, et la prosodie parfaite dans tous les psaumes catholiques et les hymnes en général...", écrit-il dans son journal, pendant l'été 1818.

³ceci dit pour simplifier ; elle avait été jouée en privé à St-Petersbourg le mois précédent, et le *Kyrie* sera redonné peu après.

Les éléments essentiels de ce plan sont le chemin tonal et le "groupement" des mesures (l'articulation formelle), complétés d'une brève description du processus musical et des motifs utilisés : le plus efficace, à mon avis, serait peut-être de reporter directement ces indications sur votre partition, afin de la rendre plus "lisible"¹.

J'ai ajouté à ce plan la traduction du texte latin, pour que vous puissiez l'avoir plus immédiatement sous la main (rappelez-vous que, dans le cas de cette oeuvre, le sens *précis* du texte est essentiel à la compréhension de la musique), ainsi que quelques exemples musicaux et commentaires informels destinés à préciser sens musical, motifs principaux ou relations thématiques.

Dans la deuxième partie, ce que j'ai appelé "Analyses transversales" tente de faire une synthèse des aspects musicaux essentiels de la *Missa* (...dans la mesure ou il s'agit là d'une entreprise raisonnable pour une oeuvre pareille ?!). Il y a là quelques lieux communs, et aussi quelques essais personnels, dont je ne garantis pas la pérennité, mais qui pourront servir de support à votre propre critique.

...car, ne l'oubliez jamais, une analyse est avant tout une exégèse, c'est-à-dire une interprétation : une recherche de sens, nécessairement subjective. En proposant un simple découpage de mesures, je propose *une* lecture du passage en question...qui peut (qui doit !) toujours prêter à discussion.

abréviations et conventions d'écriture

Instruments et voix : Cordes : V1 V2 Va Vc Cb Bois : Fl Hb Cl Bn CBn
Cuivres : Cor Trp Tbn & Timb Choeur = Ch : S A T B (et Soli)

"S, A" signifie qu'un motif (ou thème, ou sujet) est chanté par les S, puis par les A

"S+A" signifie qu'un motif est chanté par les deux pupitres *ensemble* (doublure, parallélisme, contre-chant...)

Termes techniques : CP=cadence parfaite (V-I), ½C=demi-cadence (→V)
CPL=cadence plagale (IV-I), ½CPL=demi-cadence plagale (→IV)
CR=cadence rompue (V-VI), CE=cadence évitée (V-I⁺)
Sjt=sujet, Csjt=contre-sujet, Rép=réponse (fugues) ; Acdt=antécédent, Csqt=conséquent
♩ = exemple musical

Indication de l'**articulation formelle**²: je distinguerai 3 cas. Par exemple : dans le cas de 2 groupes (carrures) de 4 mesures, on pourra trouver les notations suivantes :

- 4x2 → la 2ème carrure est une réplique de la 1ère (reprise du motif, réponse de fugue...)

- 4+4 → bien que différentes, ces 2 carrures forment un tout (antécédent/conséquent, longue phrase de 8 mesures...)

- 4; 4 → ces 2 carrures n'ont pas de lien prépondérant mais appartiennent à la même séquence.

Indications des **tonalités et des fonctions harmoniques** : Do = Do Majeur, do = do mineur ; LaV = La, dominante (de Rê) ; ♭ II = ton napolitain, etc. ; II⁺ = IIe degré, altéré en dominante : c'est-à-dire dominante de la dominante (de même, VI⁺ = dominante du IIe degré, etc.). Les tonalités principales sont indiquées en gras.

Dans le cas des **fugues** et fugatos, B(FaV) signifie que les Basses exposent le sujet en commençant sur la dominante de Si ♭ (c'est-à-dire que FaV indique le *degré* de départ, et non nécessairement la 1ère note ; si tant est que ce degré puisse être déterminé sans ambiguïté).

Sont indiqués [**entre crochets**] les numéros de mesure³, les nuances dynamiques, quelques contre-sujets ; ainsi surtout que les **motifs mélodiques** que l'on retrouve à plusieurs endroits de la partition : par exemple, [*Gloria in excelsis*] désigne le motif mélodique qui apparaît pour la 1ère fois au début du *Gloria*, même lorsqu'on le retrouve ailleurs avec d'autres paroles, ou à l'orchestre seul.

Pour le *Kyrie*, le *Benedictus*, le *Dona nobis*, dans lesquels les motifs mélodiques ne sont pas toujours liés à un texte spécifique, ceux-ci sont désignés par une lettre [a1], [b3], etc.

¹les numéros de mesure correspondent à l'édition de poche Eulenburg. L'édition Dover, peut-être légèrement moins chère, présente les inconvénients d'une édition ancienne (Breitkopf 1864), de l'absence de numérotation des mesures et de rappel de la nomenclature instrumentale, ainsi que de l'écriture vocale en clefs d'ut...

²il va de soi que ces indications n'ont pas toujours une valeur absolue ; une carrure peut, en fait, être impossible à déterminer : soit par suite d'une ambiguïté (plusieurs lectures possibles, suivant les critères choisis) voulue par l'auteur ; soit par un de ces déphasages rythmiques, chers à Beethoven, qui nécessiterait de commencer une carrure au milieu d'une mesure...

³parfois sous cette forme, quand il y a ambiguïté : [K. 52]=52e mesure du *Kyrie*, etc. (les 5 mouvements : K,G,C,S,A).

Analyse formelle et commentaires

Vue d'ensemble

La *Missa* suit le schéma habituel des messes symphoniques, comportant les cinq prières du commun, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*. Par rapport à ses proches devancières, celles de Haydn et Mozart (dont les messes définissent ce qu'on a désigné plus tard comme le "modèle" de la *messe autrichienne*), elle a ceci de particulier que chacune de ces prières se présente d'un seul tenant, sans la division en numéros héritée de l'époque Baroque ; c'est pourquoi je crois opportun de les qualifier, comme le fait W. Drabkin¹, de *mouvements* (malgré la succession de leurs différents tempi), avec toute la connotation dynamique (et symphonique) que le terme suppose.

tonalité

Les deux premiers et les deux derniers mouvements sont principalement en *Ré M*, si l'on considère que l'*Agnus* débute par son relatif *si m*. En fait, le *Sanctus* aussi présente cette particularité de ne pas finir dans la même tonalité que son commencement (*Ré M / Sol M*)...aussi je serais enclin à rapprocher plus particulièrement ces deux mouvements, qui s'enchaînent fort bien (l'aspect très sombre² de l'*Agnus* est particulièrement sensible lorsqu'il suit immédiatement la fin du *Benedictus*) et se suivent d'ailleurs de près dans la liturgie ; nous aurions alors le groupe *Ré M*→*Sol M*→*si m*→*Ré M*, le *Dona nobis* servant alors de résolution à l'ensemble.

Le *Credo* central, pilier de la foi catholique, mais aussi de l'oeuvre, est lui en *Si b*, sa IIème section ("section centrale", en fait) retrouvant *ré (m, M, etc.)* ; c'est-à-dire, grosso modo, l'organisation inverse du *Gloria* (*Ré / Si b / Ré*). On retrouve là l'importance de *Si b* (ton de la *Hammerklavier*, de la *Grande fugue*) comme deuxième ton principal de l'oeuvre, et son rôle "inhumain" (c'est-à-dire, soit divin comme dans le *Credo*→Dieu le Père créateur, la vie éternelle..., soit infernal comme dans le *Dona nobis*→les interruptions de musique guerrière) ; opposé à *Ré* (ton de la IXe symphonie et ton principal de la *Missa*), symbole d' "humanité".

Observons enfin que les deux mouvements extrêmes, qui sont d'ailleurs tous deux des prières d'imploration litaniques, sont globalement articulés autour de la complémentarité *Ré M / si m*.

thématique

De même que dans la sonate *Hammerklavier*, la thématique est ici très inarticulée ; elle repose essentiellement sur des relations motiviques élémentaires, et n'aboutit que rarement à de vrais thèmes. La *Missa* semble inventer ses thèmes au fur et à mesure des besoins du texte...si cette appréciation est excessive (les relations entre les motifs sont bien présentes, quoique discrètes), il est clair que la première cohérence de cette oeuvre est d'ordre formel, tonal, rythmique, expressif, mais sûrement pas thématique.

Il convient cependant de nuancer ce propos ; ceci est surtout vrai pour les mouvements "à texte" (*Gloria*, *Credo*, à l'exclusion de leurs fugues finales) : car à partir du moment où le projet de Beethoven était d'exprimer le sens de chaque mot, il ne pouvait être question de reprendre pour l'un le motif qui caractérisait l'autre. Dans les autres mouvements, davantage fondés, naturellement, sur une structure musicale plutôt que "littéraire", l'exploitation thématique est nettement plus perceptible.

forme

La *Missa*, nous en reparlerons, n'est absolument pas une oeuvre qui *suit* un plan tracé à l'avance, et surtout pas un plan traditionnel. C'est une musique qui invente sa propre forme, celle qui est nécessaire à l'expression de son propos : ceci explique sa complexité formelle.

Il nous faudra donc essayer de décrire cette forme en elle-même, par les *relations* qui unissent les sections entre elles (continuation de la précédente, ouverture de la suivante, symétries, développement, relations tonales et thématiques...), sans faire appel (ou presque) à des schémas, type plan sonate, qui n'ont de toutes façons été définis qu'*a posteriori*, à la fin du XIXe siècle, et que Beethoven n'a jamais eu comme base de travail...tout ceci sera développé dans le dernier chapitre.

¹W. Drabkin, *Beethoven : Missa solemnis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991 : Une très bonne analyse de l'oeuvre, qui m'a bien servi, et que je remercie au passage ; en anglais (il n'existe pas, à ma connaissance, d'analyse systématique de la *Missa* en français).

²"*si mineur*, ton noir", a écrit Beethoven (dans les esquisses de l'*Agnus*).

Kyrie

Kyrie, eleison. Seigneur, aie pitié.
Christe, eleison. Christ, aie pitié.
Kyrie, eleison. Seigneur, aie pitié.

Plan général

<i>Assai sostenuto</i>	I.(Ré)	A Prélude	Ré	20 mes
		B <i>Kyrie</i>	Ré	28 mes
		C Commentaire	Ré→Fa # V	37 mes
<i>Andante assai</i>	II.(si)	A <i>Christe</i>	si→Sol	18 mes
		B (2ème section)	Sol→si	18 mes
		C Coda	fa #	6 mes
<i>Tempo I.</i>	III.(Ré)	A Prélude	Ré	12 mes
		B <i>Kyrie</i>	Sol	24 mes
		C Commentaire	Sol→Ré	42 mes
		D Coda	Ré	18 mes

Forme ternaire (aba') ; cf. discussion sur le rapprochement avec une forme-sonate, dans le dernier chapitre.

I. Kyrie

Plan

[1]	A 1- motif [<i>Kyrie</i>] tutti orchestre, puis préfiguration du motif [<i>eleison</i>] (CP au V1)	2+3	Ré
[6]	amplification de [<i>Kyrie</i>] Cl, Hb, Fl (I-IV-V) sur motif secondaire aux cordes	3x2	
[12]	2- motif [<i>eleison</i>]=[e] aux Bois en Ré puis LaV, avec son monnayage aux V1 (futur [e'])	2x2	(cf. ♩)
[16]	prolongement→Cadence parfaite par <i>si min</i> (pôle Fa # V = futur <i>Christe</i>)	5	
[21]	B 1- (=A1) motif [<i>Kyrie</i>] (Tutti I-IV-V), alternant avec son amplification (T,S,Asoli)	4x3	Ré
[33]	2- (=A2) motif [e] Asolo, repris par S et T du Ch (monnayage V1+Va)	2x3	→LaV
[39]	sommet : [<i>Kyrie</i>] (diminué aux Trp Timb,A+B), désinence sur [e2] S,A→Sol IV;	6	→Sol IV
[45]	Cadence parfaite sur [<i>Kyrie</i>](S) et [e1](A+T)	4	→Ré
[49]	C 1- 1er élan (sortie de Ré) : [e'] 3 fois (Hb,Hb,Cl) (avec [<i>Kyrie</i>] diminué Trp Timb et Ch)	3x2	→Fa # V
[55]	sommet : [<i>Kyrie</i>] tutti Fa # V→Cadence parfaite en La (avec [e2]A+T)	4	→LaV
[59]	2- 2ème élan (arrivée en <i>si m</i>) : [e1] B,T,A,S	4	LaV
[63]	sommet : [<i>Kyrie</i>] ATB + Hb Cl Bn Cor en canon	4	Fa # V
[67]	3- 3ème élan (installation de la dominante de <i>si</i>) : [e1] A+T et CP sur [<i>Kyrie</i>]	2+4	Fa # M
[73]	cadence redoublée	4	
[77]	4- Coda-transition : Cadence plagale élargie (IV-V) 3 fois (cordes, cordes+Ch, Cl+Bn); 3ème fois en tuilage avec transition des cordes [m. 82-85]	6+3	Fa # V

Commentaires

Travail thématique très important, bien que discret ; motifs dérivés les uns des autres :

Kyrie, motif [e]

[e] et son monnayage

[e1] et [e2], dérivés de [e]



[e'], dérivé du monnayage



Poids du IVe degré et de Fa # V dans le prélude → futurs piliers harmoniques

Amplification en arche du motif [Kyrie] (mes 21) ré-ré (Ch) → ré-si (Tsolo) → sol-do # (Ssolo) → la sol fa # (Asolo)

Progression par vagues, par élans successifs vers un sommet, en relation avec la courbe du motif [eleison], le plan en arche du mouvement...

II. Christe

Plan

[86]	A	Introduction	nouveau motif [eleison] Bn+Cor et motif [Christe]	2	<i>si</i>
[88]	1- a)	[eleison] T, Ssoli	[Christe] en échos voix / orch	2x2	
[92]		[eleison] A, B(écho T)	[Christe] voix / voix+orch	2x2	<i>Ré</i>
[96]	b)	[eleison] S(+A), T(+B)	[Christe] voix / voix / orch	2+1	<i>Sol</i>
[99]		[eleison] S(+T), A(+B), S(+T), B	[Christe] disparaît → ♩ ♩ ♩ ♩ (Alto m.102)	3+2	
[104]	2- a)	[eleison] Choeur T(+B); TB, S(+B)	[Christe] Ch+bois / soli+cuivres / Bn	2+2	<i>Sol</i> → <i>la</i>
[108]		[eleison] A,T,B,B...	[Christe] voix+orch / voix+orch etc. → fin	3+2	<i>mi</i> → <i>si</i>
[113]	b)	[eleison] Soli T, S(+T,B) = Retour à 1-a)		2x2	<i>si</i>
[117]		[eleison] T(+A) puis A abrégé (4 ♩) → marches			
			(remarquer motif [e2] du Kyrie à Bsolo m.120, avec [Christe] Tsolo)	5	→ <i>fa # m</i>
[122]	3-	Coda : [eleison] étiré en gamme T,S(échoB),T,Asoli et [Christe]		4+2	

Commentaires

Même progression par vagues successives que *Kyrie*, mais portées ici par les nuances dynamiques plutôt que par l'harmonieMouvement perpétuel, litannique, par permutation mélodique des motifs (cf. *Gratias*)Relation thématique : [eleison] du *Kyrie* → monnayage violons → arpège mes 84 → [eleison] du *Christe*Rapprocher aussi le motif [Kyrie] (♩ ♩ ♩ ♩, avec Trp Timb) de l'ostinato rythmique de basses du *Christe* ♩ ♩ ♩ ♩

III. Kyrie

Plan

[128]	A (1)-	motif [Kyrie] tutti orch, etc. (cf. 1er <i>Kyrie</i>)		3+3	<i>Ré</i>
[134]		amplification de [Kyrie] Cl, Hb, Fl (I-IV-V) sur motif secondaire aux cordes		3x2	→ <i>RéV</i>
[140]	B 1-	(=A1) motif [Kyrie] (Tutti I-IV-V), alternant avec son amplification (T,A,Tsoli)		4x3	<i>Sol</i>
[152]	2-	motif [eleison](=[e]) Tsolo, repris par S du Ch (monnayage VI+Va)		2x2	
[156]		sommet : [Kyrie], Demi-cadence sur [e1] au S ; puis Cadence parfaite		4+4	
	C 1-	Combinaison de motifs [e'] (orch) et [e] (choeur) avec [Kyrie] :			
[164]		type IV-I : Fl Cl(Sol), Hb Cor(Ré), Hb Cor → Fl(ré/Si ♭), T/Va Hb(Si ♭)		2x4	→ <i>Si ♭</i>
[172]		type IV-V-I : A/V2 Hb(do), T/Va Cl(sol), S/V1 Fl(ré)=palier		2x3	→ <i>ré</i>
[178]		type IV-V : Canon TB,A,S,TB,A (avec toujours [e'] à l'orch)		4	<i>MiV,LaV</i>
[182]		en tuilage avec fin du canon, Demi-cadence sur pédale de <i>LaV</i> (V-I Majeur-V)		4+4	
[190]	2-	CP (I ⁺ -IV-V-I) sur [Kyrie] tutti et imitations [e2], et reprise (tuilage Coda)		(4+4)x2	<i>Ré</i>
[206]	3-	Coda sur [e](Cordes) et [e'](Bois) (<i>Ré,Ré,SolIV,RéI⁺,Ré</i>) avec [Kyrie] diminué au Ch		6+4	
[216]		Cadences parfaites sur pédale de <i>Ré</i> (enchaine [e']pp et [Kyrie].f)		4+4	

Remarquer la cadence finale *sol-fa #* au Sop (= retour au début du motif [eleison] ; = aussi fin du *Dona nobis*)

Gloria

Plan général

<i>Allegro vivace</i>	I. (Ré)	A <i>Gloria in excelsis Deo</i>	Ré→Sol	65 mes
		B <i>Laudamus te</i>	Ré→Sol	61 mes
		C <i>Gratias agimus tibi</i>	Si ^b →Mi ^b	47 mes
<i>Meno allegro</i>		D <i>Domine Deus</i>	Mi ^b /Ré→DoV	56 mes
<i>Tempo I</i>				
<i>Larghetto</i>	II.(Si ^b)	A <i>Qui tollis(...)miserere</i>	Fa→Si ^b	18 mes
		B <i>Qui tollis(...)suscipe</i>	Si ^b /Ré ^h	21 mes
		C <i>Qui sedes</i>	Si ^b /Ré ^b /Sol ^h	23 mes
		D (coda) <i>O, Miserere</i>	fa [#]	18 mes
<i>Allegro maestoso</i>	III.(Ré)	A (intro) <i>Quoniam tu solus</i>	La→LaV	50 mes
<i>Allegro, ma non troppo</i>		B (fugue) <i>In gloria Dei P.</i>	Ré	99 mes
<i>Poco più allegro</i>		C (coda de la fugue)	Ré	66 mes
<i>Presto</i>		D (coda générale) <i>Gloria in excel. Ré</i>		45 mes

Commentaires

...J'ai ici le sentiment que c'est avec ce *Gloria* que Beethoven a dépassé son projet initial ("Chaque phrase prenait sous ma main une extension beaucoup plus grande que celle qui avait été prévue dans le plan initial"...heureusement, d'ailleurs, car étant donnée la violence des contrastes, les rapprocher davantage eût été un peu chaotique !)...le point où l'oeuvre "échappe" à son auteur. Autant le *Kyrie* est un modèle de maîtrise, d'équilibre, forme achevée qui répond à l'objectif initial (cf. retour à l'ancien motet, etc.) ; autant le *Gloria* est une véritable explosion (et nous savons que l'équilibre n'est pas précisément caractéristique d'une explosion...).

C'est dans le *Credo*, à mon avis, que Beethoven va commencer à synthétiser ces nouvelles possibilités.

Mettre ceci en parallèle avec forme "en cascade", plus linéaire qu'architecturale, chaque contraste **provoquant** le prolongement de la forme : **a** (*Gloria*) →**aba** (+*Et in terra*→*Laudamus*) →**(aba)ba** (+*Gratias*→*Domine Deus*) →**{(aba)ba}ba** (+*Qui tollis*→fugue).

I. *Gloria in excelsis Deo*

Gloria in excelsis Deo

et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus pater omnipotens.

Domine fili unigenite, Jesu Christe;

Domine Deus, agnus Dei, filius Patris.

Gloire à Dieu au plus haut,

et, sur la terre, paix aux hommes de bonne volonté.

Nous te louons, te bénissons, t'adorons, te glorifions.

Nous te rendons grâces (= remerciements) à cause de ta grande gloire

Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le père tout-puissant.

Seigneur fils unique, Jésus-Christ,

Seigneur Dieu, agneau de Dieu, fils du Père.

Plan

[1]	A 1- <i>Gloria in excelsis Deo</i> introduction	4	Ré
[5]	a) [<i>Gloria in excelsis</i>] en imitation (RéI:A,T,Trp + Hb + Cl ; LaV: B,S) sur [<i>Gloria</i>] (Hb, Cor3,4, Trp, Timb) (=motif [<i>eleison</i>] du <i>Kyrie</i>)	2x3+2x3	
[17]	b) [<i>Gloria</i>] puis [<i>in excelsis</i>] au chœur ; reprise amplifiée (cf. Sop)	2+2; 2+6	
[29]	a') [<i>Gloria in excelsis</i>] (S,A,T,B,B) sur motif [<i>Gloria</i>] (Ch, Cuivres, Timb)	2x3	
[35]	b') [<i>in excelsis</i>] inversé ; reprise à l'orchestre	4x2	
[43]	2-c) <i>Et in terra pax</i> proposé par B, développé au Ch ([<i>hominibus</i>]→S=[<i>eleison</i>])	3; 4x2	Ré
[54]	c') reprise au IVe degré proposé par les S,A ([<i>hominibus</i>]→T et A)	4; 4x2	Sol
[66]	B 1- <i>Laudamus te</i> introduction -[<i>Gloria in excelsis</i>](cuivres, cordes, tutti)	4	Ré
[70]	a) 3 motifs [<i>Gloria in excelsis</i>] : T+B(LaV) , A (<i>miII=IV</i>) , B(<i>si</i>) , S+T(<i>si</i>) ; avec [<i>benedicimus te</i>] : T+B , S+A , A+B , Tutti ; et [<i>Gloria</i>] : Trp+Timb	2x4+2	→ <i>si</i>
[80]	<i>Adoramus te</i> (=Et in terra pax)	4	Fa # V
[84]	b) <i>Glorificamus te</i> fugato : B(Ré) , T(LaV) , A(Ré) , S(LaV)	5x2	Ré
	2- Laudamus te (tuilage)		
[94]	a') =a) abrégé : motifs [<i>Gloria in excelsis</i>] : A+T(Ré) , B(<i>miII</i>) , S(<i>SollV</i>) ; avec [<i>benedicimus te</i>] : A+T, Tutti	4+2	Ré
[100]	<i>Adoramus te</i>	4	RéV
[104]	b') =b) varié : <i>Glorificamus</i> (var.) en strette : T(Sol) , B(RéV) , S(Sol) , A(RéV)	4x2+5	Sol
[117]	c) Cadence plagale, reprise à l'orchestre (et inachevée : IVm=IISi b)	5x2	→Do ♯ IV
[127]	C- <i>Gratias</i> Transition vers Si b	4	Si b
[131]	Introduction : thème préfiguré à la Cl puis aux Va-Vc	4+6	
[141]	a)- thème en Si b ("CSjt" <i>propter</i>): Cl-Cor , Tsolo , Asolo(3ce→FaV) , Ssolo	4x4	
[157]	a')- thème en Mi b (+CSjt) : Bsolo , A(+S) , T(+B) , A(+S)	4x3+5	Mi b
	D a)-Domine Deus, Rex coelestis (thématique principale à l'orchestre) :		
[174]	Motif [<i>Gloria in excelsis</i>] tutti , Fl-Cl en Mi b puis tutti , Fl,Cors1-2 en Si b	4x2	Mi b / Si b
[182]	[<i>Gloria in excelsis</i>] tutti en Ré M puis CP [fff] (Si b ⁷ = # IV de Ré)	4+4	Ré
[190]	Liquidation sur [<i>Gloria in excelsis</i>]	2+4	→RéV
	b)-Domine fili : motif dérivé de [<i>Gloria in excelsis</i>] mais éléments du <i>Gratias</i> (Cl,Bn)		
[196]	(Solistes) T+B (RéV-I) , S+A (DoV-I) (avec T+B en miroir)	4x2	sol / Fa
[204]	Motif contracté : T+B (VI-II ⁺) , S+A (V-I) (T+B en miroir) puis Ch (VI-II ⁺ -V)	2x2+2	
	a')-Domine Deus, agnus Dei		
[210]	[<i>Gloria in excelsis</i>] tutti en Fa, puis LaV	4x2	Fa/LaV
[218]	Développement vers Demi-cadence	4+4; 4	ré→DoV

Commentaires

[*Gloria in excelsis*] [*Gloria*] et son lien avec [*eleison*] et [*hominibus*] [*in excelsis*]



Glo-ri-a in excelsis De... Glo-ri-a Glo-ri-a e - lei - son ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus in-ex-cel-sis

Oppositions *Gloria*, *Laudamus*, *Glorificamus*→projection "jusqu'au fond de l'univers" ≠ *bonae voluntatis*, *Gratias* → balancement paisible, sur place, pastoral (attention, *Gratias*=à peu près le même tempo que les autres !)

Après *Omnipotens*, liquidation du motif, = résonance de l'onde de choc (et non début d'une nouvelle section)

Domine fili = motif [*Gloria in excelsis*] adouci (cf. 3ces parallèles, douceur, tendresse "filiale"...)

II. *Qui tollis peccata mundi*

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, (o) miserere nobis.

Toi qui (en)lèves les péchés du monde, aie pitié de nous.

Toi qui lèves les péchés du monde, reçois notre prière.

Toi qui sièges à la droite du Père, aie pitié de nous.

Plan

[230] A (Tons voisins ± 1 altération) <i>Qui tollis(...), miserere</i> introduction	2	Fa
[232] a) thème [<i>Qui tollis</i>] à la FI + CI 1 avec bois et cors	3+3	Fa → La V
[238] a') [<i>Qui tollis</i>] Ssolo puis Asolo	3+1	Fa → ré
[242] b) <i>miserere...</i> STAsoli, conclu par Ch	2x3	ré → Si \flat
B (Tons éloignés ± 4 altérations) <i>Qui tollis(...), suscipe</i>		
[248] a) [<i>Qui tollis</i>] Ssolo, transposé 4te inf à partir de <i>mundi</i> → Ré au lieu <i>sol</i>	3+3	Si \flat → ré
[254] a') [<i>Qui tollis</i>] S du Choeur, fin escamotée	3	Ré
[257] b) [<i>suscipe</i>] T,A,Bsoli (+échos Cl,Hb,Fl,Bn), conclu par Ch	3+3	→ Ré V
[263] b') [<i>suscipe</i>] S(renversé),A,B,T,Ssoli (+échos Cl,Hb,Bn,Fl,Bois,Cordes)	2x3	→ Fa V
C (Cycle chromatique complet) <i>Qui sedes(...), miserere</i>		
[269] a) [<i>Qui sedes</i>] Choeur (= version non pointée) + orch (= version pointée)	4+1	Si \flat
[274] b) <i>miserere...</i> Ch et soli (S,T,A+B)	4+4	Ré \flat / Sol \flat = fa \sharp / Ré \natural V
[282] a') [<i>Qui sedes</i>] Choeur (T+B)	2	Sol \natural
[284] b') <i>miserere</i> sur motifs du [<i>suscipe</i>] : S,B soli puis S,B du Choeur ; et du [<i>Qui sedes</i>] : S,B,A du Choeur et Cors,Trp,Timb	4+4	Sol M / sol m → Fa M
[292] D (Coda) <i>O, miserere nobis</i> $\frac{6}{4}$ <i>ff sub</i> du Choeur et motif du [<i>suscipe</i>] au Tsolo	4+2	fa \sharp m
[298] Pédale de Do \sharp V sur motif instrumental [<i>miserere</i>](cf <i>Agnus</i> , m.3et5)(Hb,Bn,...)	4+4; 4	Do \sharp V

Commentaires

Qui tollis, thème et motifs principaux [*suscipe*], [*qui sedes*]

motif instrumental [*miserere*]

Qui tollis, qui tollis pec - ca - ta, pec - ca - ta mundi sus - ci - pe qui se - des ad dexteram Patris

Style haché, heurté, avance pénible ; instabilité tonale = égarement du pécheur (proche de Bach ici, je trouve)

Progression générale vers une expression de plus en plus désespérée (comparer l'introduction, presque aimable, et le cri final de la coda, mes 292)

Motifs "au souffle court", descendants ; rapprocher [*suscipe*] du rythme de [*Kyrie*], de la chute de [*passus*]

Coda (D) : ajout purement dramatique ; insistance dictée, non par l'équilibre formel, mais par l'expression (emphase formelle). Plus qu'une coda : le *dépassement* des 3 implorations rituelles, vers une expression *personnelle* ; le fond du désespoir.

III. Quoniam tu solus sanctus (Fugue)

Quoniam tu solus sanctus, (quoniam) tu solus dominus, (quoniam) tu solus altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Car toi seul es saint, car toi seul es seigneur,
car toi seul es très-haut, Jésus-Christ,
avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

Plan

[310]	A	<i>Quoniam</i>	préparation (Timb) (<i>La</i>)	2	
[312]	a)-	1er appel (<i>sanctus</i>)	orch+Tsolo (plongée vers IV de IV)	4+4	LaV / Sol IV / Do \natural IV de IV
[320]		2ème appel (<i>dominus</i>)	orch+Ssolo (retour vers tonique)	4+4	Do \natural / Sol IV → Ré I
[328]	b)-	3ème appel (<i>altissimus</i>)	orch+soli → établissement de la dominante	4+6+7	Ré → LaV
[345]	c)-	Cum Sancto	Demi-cadences a) par les \sharp (dominantes)	6+3	→ Fa \sharp III ⁺ → LaV
[354]			b) par les \natural (sous-dominantes)	4+2	→ Do \natural IV de IV → LaV
B (Fugue) (entrées indiquées ainsi : Sjet (<i>degré de départ</i>)[CSjet])					
[360]	1-Exposition	[<i>ff</i>]	B (Ré)[VaHbCl], T (LaV)[V2HbCl], A (Ré)[V1FIHb], S (LaV)[VcBn]		(4+5)x2 Ré
[378]	2-Centre modulant a)		B (Ré)[Cor34], T (siV)[Cl]; marche ;	4+5; 2	→ mi, si → Sol
[389]			A (Sol)[Hb]; marche ; 2 fausses entrées T(<i>si</i>), B(<i>do</i> \sharp II)	5; 4; 2	Sol → si
[400]	b)		S (Fa \sharp V)[Fl], B (Fa \sharp V)[HbCl], S (ré \sharp VII) descendant[Bn]; Cadence rompue	3+4+5	si → Sol \sharp V
[412]	c)		Strette à 4 voix : A (MiV)[VaBn], T (siII), B (MiV)[FIHb], S (siII)	10	La
[422]			Marche sur <i>Amen</i> (S)[Bn] et Demi-cadence au ton relatif de <i>La</i>	3+3	→ Do \sharp V
3-Retour a) [<i>p</i>] sur Cantus firmus [<i>Cum Sancto Spiritu</i>] (B et T du Ch) :					
[428]			Strette à 4 (soli) : T (LaV), A (Ré), S (LaV), B (Ré)	7	Ré → Fa \sharp V
[435]			puis Marche sur [<i>Amen</i>] (B solo/V1)	5	→ LaV
[440]	b)	[<i>f</i>]	Strette à 4 (choeur) sur pédale de <i>LaV</i> : B (LaV), T (Ré)[Fl], A (LaV)[Hb], S (Ré)[Fl+Hb]	5	LaV
[445]			Puis en augm. : B (Ré), A (Sol), S (Ré) + fausses entrées de T ; CP	2x3+4+4	
[459]	C (Coda de la fugue)		<i>Amen</i> introduction soli	4	Ré
[463]	1-a)	[<i>p</i>]	sur Cantus firmus [<i>Quoniam</i>] (B,T,A,S du Ch) : A (Ré)[Vc], S (LaV)[Va], B (Ré)[V2]	4+4x3	
[475]			puis Strettes : T (RéV) inversé[V1...](m.474), A (Sol) descendant, puis S (SiV) inv, B (mi), T (SiV) inv ; puis A (miII) rétrograde inverse (!)	3+2; 4+4	
[488]	b)	[<i>ff</i>]	sujet <i>tutti</i> en Ré puis aux bois (cf. Bn) en Sol IV	3x2	
[494]			Cadence plagale en Do \natural = IV de IV et cadence parfaite	4+4	
[502]	2-		Cadences parfaites (évol. progress. du Sjt-CSjt → gamme de [<i>Gloria in excelsis</i>])	5x2+2; 4+4; 3 → LaV	
[525]	D (Coda générale)	a)	sur [<i>Gloria in excelsis</i>] (Cors, T, Trp, A, S)	6	Ré
[531]			Thème amplifié aux basses et cordes (IV, II ⁺) ; développ. harm. du Sop chrom.	4x2+4	
[543]			Cadence parfaite sur motif [<i>Gloria</i>]	3	
[546]	b)		Amplification du motif [<i>Gloria</i>] (préparation de cadence I-IV / V-VI / \natural VII)	4x3	
[558]			Cadences plagales (IV-I)	4x2+4	

Commentaires

Quoniam : *maestoso*, sans être pompier ; théâtral ; trois appels, comme des hérauts qui annoncent la fugue de chaque côté de la scène, comme des projecteurs qui s'allument les uns après les autres = véritable mise en place de la fugue, installation sur une scène laissée noire et vide.

Coda générale : plongée en avant au moment de la cadence finale (coup d'accélérateur - c'est la foire du Trône !) ; remarquez que *Presto* ≠ *Allegro vivace* du début ; sauve du *maestoso*, garde le caractère juvénile ; geste formel qui définit le mouvement entier.

Credo

Plan général

<i>Allegro</i>	I.(Si \flat)	A <i>Credo in unum Deum</i>	Si \flat → ré	33 mes
		B <i>Credo in unum Dominum</i>	Si \flat → sol	26 mes
		C <i>Deum de Deo</i>	→Si \flat → Ré \flat	30 mes
		D <i>Qui propter nos</i>	Ré \flat - Si \flat	34 mes
<i>Adagio</i> <i>Andante</i> <i>Adagio espressivo</i> <i>Allegro</i>	II.(ré)	A <i>Et incarnatus est</i>	ré dorien /Fa lydien →La	20 mes
		B <i>Et homo factus est</i>	Ré	12 mes
		C <i>Crucifixus</i>	ré	32 mes
		D <i>Et resurrexit</i>	Do Maj / mixolydien	6 mes
<i>Allegro molto</i>	III.(Fa)	A <i>Et ascendit</i>	Fa → Ré \flat	27 mes
		B <i>Judicare</i>	Sol \flat /fa \sharp	19 mes
		C <i>Cujus regni</i>	Ré/ré	24 mes
		D <i>Credo in spiritum</i>	Fa-Ré → FaV	42 mes
<i>Allegretto</i> <i>Allegro con moto</i> (Grave)	IV.(Si \flat)	A (fugue) <i>Et vitam venturi saeculi</i>	Si \flat	67 mes
		B (2e section)	Si \flat	66 mes
		C (Coda) <i>Amen</i>	Si \flat	34 mes

Commentaires

Par rapport au Gloria (même type de mouvement à long texte) : cohérence thématique plus faible (très peu d'éléments thématiques récurrents - les trois motifs originels : intro, *Credo*, et son contre-sujet -), mais très forte cohérence formelle (cycles tonals et symétries) qui donne malgré tout le sentiment d'une composition plus maîtrisée, plus équilibrée, moins linéaire (mais peut-être aussi moins passionnée et ébouriffante) que le Gloria (texte oblige).

Problèmes de lien entre les différentes sections :

Dans la Ière partie, I.A et I.B sont très proches par symétrie (début identiques, même évolution vers cadence parfaite mineure *piano*), signifiant l'identité de nature entre le Père et le Fils (résumée par I.C → "*Deum de Deo*", "*consubstantialem Patris*") ;

I.B et I.C sont proches linéairement, par continuité musicale (alors que B est un nouveau départ par rapport à A) ; I.D est plus proche de la IIème partie par le caractère ("humanisation") ; il se rattache néanmoins clairement à la Ière partie par son retour à Si \flat , tonalité "céleste" (*descendit de coelis*).

Dans la IIème partie, B et C composent les 2 volets, Majeur et mineur, de la vie du Christ (naissance / crucifixion) ; A et D se répondent par leur archaïsme harmonique, qui révèle leur contenu plus métaphysique (incarnation / résurrection).

Dans la IIIème partie, ABC forme un triptyque de forme *aba'* (*Allegro molto*). Le cas de D comme conclusion de III est plus problématique : le retour du thème du *Credo* semble ouvrir une nouvelle partie, qui serait une réexposition du *Credo* initial (I.A) ; mais sa tonalité de Fa, dominante du ton principal, en fait plutôt une transition vers Si \flat . Cependant l'enchaînement direct de C à D ; le cycle tonal de la IIIème partie basé sur Fa (Fa → Sol \flat → Ré → Fa) ; le poids de la fugue dans l'équilibre général, rattachent davantage D à ce qui le précède qu'à la fugue conclusive : il ne faut pas se laisser abuser par le retour thématique, qui ne saurait à lui seul déterminer la structure générale.

Quant à la IVème partie, seul le *Grave* [m.433] peut poser problème : il n'est en fait que l'élargissement final, assez händélien, de ce qui précède (préparé par le sujet en augmentation et le ralentissement du rythme harmonique), et non le début d'une coda ; la coda, elle, intervient mes. 439, après la cadence parfaite, avec l'entrée des solistes.

...On le voit, il y a tellement de correspondances d'une section à l'autre que l'on pourrait fort bien envisager d'autres regroupements, c'est-à-dire d'autres lectures ; là encore, c'est une question d'interprétation.

Notez par ailleurs la structure récurrente *(abcd)* ; c'est-à-dire 3 sections liées formant un tout cohérent, et une 4ème "hors cadre", qui l'oblige à se dépasser : structure typique de la dialectique de Beethoven.

-au plan général nous avons en effet le schéma I, II, III = I', → IV (fugue)

-dans I. : A, B = A', C = résolution de AB, → D (coupure tonale et expressive, préparation de II.)

-dans II. : ABC = Historique, → D (coup de théâtre qui déclenche III.)

-dans III. : A, B, C = A', → D (retour du motif [*Credo*] et transition vers IV.)

Observez enfin la modification du texte : Beethoven a repris "*Credo*" (au lieu de *Et*) en tête des quatre points du dogme (Père, Fils, Esprit, Église), superposant ainsi la forme rhétorique à la forme musicale ; insistance sur l'importance de la foi pour elle-même (plus importante que son contenu dogmatique) ? ; besoin de conviction, "message" personnel ("Dieu ne m'a jamais abandonné") ? ; également unité thématique par l'emploi récurrent du motif associé.

I. *Credo in unum Deum*

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur des cieux et des terres, de tout le visible et l'invisible.

Credo in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.

Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, fils unique de Dieu, et né du Père avant tous les siècles.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum vero de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialiam Patri, per quem omnia facta sunt.

(il est)Dieu (né) de Dieu, lumière de la lumière, vrai Dieu du vrai Dieu ; engendré, non pas créé, de même nature que le Père ; par lui tout est fait.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Pour (à cause de) nous les hommes et pour notre salut (=salvation) il descendit des cieux.

Plan

[1] A a) -[intro] (IV-V-I) 2 <i>Si</i> \flat	[34] B=A' a') -[intro] (abrégée) 1 <i>Si</i> \flat
[3] [<i>Credo</i>] 4x2 (Sujet vents+B, Réponse T+S ; CSjt orch puis B[m.7])	[35] [<i>Credo</i>] 4x2 (les mêmes)
[11] b) - <i>in unum Deum</i> 6	[43] b') - <i>in unum Dominum</i> 6
[17] <i>Patrem omnipot.</i> 4 \rightarrow <i>Mi</i> \flat	[49] <i>filium Dei</i> 4 <i>Mi</i> \flat
[21] <i>factorem</i> 4x2 (\rightarrow B puis S ; miroir FI, V1 puis T, Bn)	↓
[29] c) - <i>visibilium / invisib.</i> 2; 3 <i>Mi</i> \flat (= \flat II de ré) / ré	[53] c') - <i>et ex Patre / ante omnia</i> 3; 4 <i>La</i> \flat (= \flat II) / sol
[60] C 1- <i>Deum de Deo</i> imitations (arpège brisé) BATS 1; 2x2 <i>Do</i> (V-I)	
[65] <i>Deum vero</i> \rightarrow rassemblement(arpège déroulé) 3; 2 <i>Ré</i> \flat (I-V) / <i>Si</i> \flat (\rightarrow FaV)	
[70] 2-Consubstantialiam : a) Fugato T (<i>Si</i> \flat), A (FaV) ; "quasi-ctresujet" aux cordes 3x2 <i>Si</i> \flat	
[76] puis Strettes B (<i>doII, FaV</i>), S (<i>Si</i> \flat) + T (<i>Si</i> \flat) 2+4	
[82] b) Marches en imitations sur [<i>omnia</i>] (=queue du sujet) TB/SA 4 \rightarrow <i>do</i> \rightarrow <i>Ré</i> \flat	
[86] Puis à l'orch ([<i>omnia</i>] augmenté...) 4	
[90] D a) [<i>Qui propter</i>](S, duo=FI-Bn) 4+4 Ré \flat M	
[98] b) opposé à [<i>descendit</i>] 4 <i>si</i> \flat <i>m</i>	
[102] a') \rightarrow [<i>Qui propter</i>](A, duo=cordes) 4+6 <i>Si</i> \flat M	
[112] b') élan vers [<i>descendit</i>] (reprise à l'orchestre) 6x2	

Commentaires

En 1825, Beethoven reprendra le motif du [*Credo*] pour un canon sur les paroles de Luther "*Gott ist ein feste Burg*", "Dieu est une solide forteresse" (ou "refuge", en ce sens).

Élément unificateur de cette première partie : le rythme ♪ ♪ . , à la basse en octave (comparer avec motif initial de la sonate op.106 *Hammerklavier* en *Si b M*) : début du mouvement, *factorem, Deum de Deo*(→double octave !) ; dans le *Qui propter*, l'octave impérieux s'humanise en 6xtes (Fl Bn, puis cordes, qui ramènent l'octave quand la musique redevient "divine" -*descendit*)

Observer la construction dialectique : le Père/le Fils, le Ciel/la Terre, le visible/l'invisible, etc. (symétries formelles, thèmes doubles -*factorem coeli*)

Deum de Deo : imitations rapprochées pour symboliser l'engendrement (Dieu né de Dieu, lumière de la lumière...)

Consubstantialem : même idée d'engendrement, chaque phrase est "de même nature" que la précédente→ fugato

omnia facta sunt : marches=accumulation de "tout ce qui a été fait"...et en particulier ceci : pour nous les hommes, il descendit du Ciel (→ [*omnia*]sert de transition vers *Qui propter*)

Qui propter : cas intéressant de "contamination" musicale...d'abord, musique "humaine" en *Ré b* ; puis rupture nette, musique grandiose en *si b m*...puis la musique "humaine" continue (tuilage des Sopranes) mais en *Si b M*, c'est-à-dire contaminée par le *descendit* ; alors, grâce à cette intervention divine, l'homme "se met en marche" (modulations, crescendo) et peut rejoindre la sphère céleste (=continuité et non plus rupture).

II. Et incarnatus est

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Et, par l'Esprit Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et s'est fait homme.

(De plus,) crucifié pour nous sous Ponce Pilate, il a souffert et a été enseveli.

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.

Et il ressuscita le troisième jour, selon les Écritures.

(= comme l'Ancien Testament l'avait annoncé)

Plan

[124]A a) *Et incarnatus* annoncé par Ténor(s?) (contrepoint à 2 voix en style ancien) 2; 6 *ré dorien /Fa lydien*

[132] b) puis Alto & imitations STB en style de motet (Fl solo=colombe; psalmodie Ch.) 6; 6 →LaV

[144]B -*Et homo factus est* dialogue Tsol/Ch 1; 2x2 *Ré M*

[149] puis T/Ch/T + bis Ch/T/Ch + conduit 3x2+1

[156]C a) *Crucifixus* T, A, S 1; 2x3 (*ré m*)sol / *ré* / *la*

[163] puis Choeur (dialogue *pro nobis* + *sub P.Pilato*) 4 *LaV*

[167] b) *Passus* solistes puis reprise avec choeur 6x2 *ré*

[179] c) *Et sepultus est* choeur 5; 4 *ré*→...(sol)

[188]D (→en fait, "hors cadre") *Et resurrexit* Ch a capella en style ancien(=*Scripturas!*) 6 *Do Maj /Do mixolydien*

Commentaires

Quelques remarques de vocabulaire : le "style ancien" de Beethoven est celui de la Renaissance, ou plutôt celui redéfini et perpétué par la Contre-Réforme d'après Palestrina ; par ailleurs, conformément à la dénomination de l'époque, le mode dorien est celui de *ré*, le mode lydien celui de *Fa* (cf. XVe Quatuor op.132, *Adagio molto*), le mode mixolydien celui de *Sol* (sur l'*Et incarnatus*, voir discussion modale au chapitre *archaïsmes harmoniques*).

L'accord initial *do # 6*, comme un début de récitatif, lever de rideau sur l'Histoire, sur les solistes-acteurs (voir chapitre *tutti et soli* pour commentaire)

Crucifixus : écartèlement du motif d'introduction *ré*→*fa*→*si b* (au lieu de *la*)→*mi b* (au lieu de *ré*) ; puis motif rythmique très crispant, violence du *sf* qui surprend juste avant le temps. trois coups=trois clous...

passus : très verdien, par l'accumulation d'ostinatos, et la 3^e diminuée obsessionnelle ! Ligne de basse=chemin de croix (*do # ré mi fa fa # sol si b la sol # sol b fa mi ré*, et reprise), 2^eme fois jusqu'au tombeau (*mi b*, cf. chap. *aspects harmoniques*).

Et sepultus est : chute *ré*→*sol* qui n'a plus de fondement harmonique ; puis, "quand on n'y croit plus", miraculeux "repêchage" du *sol*→*et resurrexit*

III. Et ascendit in coelum

*Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria,
Judicare vivos et mortuos,
Cujus regni non erit finis, non, non.
Credo in Spiritum Sanctum, Dominum
et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Credo in unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam,
confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum
et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi
saeculi. Amen.*

Et il est monté au ciel
il siège à la droite du Père, et reviendra dans la gloire
juger les vivants et les morts ;
son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint, (qui est)Seigneur et
qui donne la vie, il procède (\cong provient) du Père et du Fils;
avec le Père et le Fils, il est pareillement adoré et glorifié
il a parlé par les Prophètes.
Je crois en une seule Église, sainte, universelle
et apostolique (fondée par les Apôtres)
je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés
et j'attends la résurrection des morts, et la vie des siècles
(du monde) à venir. Amen.

Plan

[194]A	-Et ascendit	intro figuraliste... 4+4	Do=V de Fa		
[202]	a)-Sedet ...arrivée à destination !	2x2+2x2	Fa	[240]C- a')Cujus regni	2x2+2; 2x2+2 Ré /sol (→thème complet au T, m.245)
[210]	b) et iterum	2x2; 2+2x2+1	→Ré \flat →Ré \flat V	[252]	b') (suite) 4x2+4 Si \flat →ré→...
[221]B	- Judicare	3+4; 4	Sol \flat M		
[228]	vivos et mortuos	4+4	→fa \sharp m		
	(Sol \flat Maj= \flat II [ton napolitain] de Sol \flat =Fa \sharp)				
[264]	D a)-[intro] (IV-V-I, qui évite la résolution en Si \flat , repoussée jusqu'à la fugue)	2	Fa		
[266]	Credo in Spiritum (→suivre les [Credo, credo] pour la structure) ([Credo] vents + B, puis extension TB - canon ascendant approximatif)	2x2+9	→Si \flat →LaV		
[279]	a')-Credo in(...)Ecclesiam ([Credo] basses, puis extension SA - canon ascendant)	2+8	Ré→sol→FaV		
[289]	b)-Et expecto sur motif du [Credo] (canon bois/Choeur + CSjt cordes)	6+5	Si \flat		
[300]	c)- Amen (II $^+$ -V) (repris à l'orchestre)	3x2	→FaV		

Commentaires

Sedet, Cujus regni : musique de danse à l'orchestre qui envahit le 1er plan musical

Credo in spiritum : il y a dans cette récitation autre chose qu'un simple moyen de caser rapidement un texte peu dramatique : c'est aussi une énorme accélération (cf. la manière dont les choristes se coupent la parole, ce qui n'était pas nécessaire + progressions ascendantes) qui pousse fortement en avant vers la Grande Résolution : la résurrection et la vie éternelle (= *Et expecto*, et fugue). Raisons dramatiques et musicales, donc, au moins aussi fortes que le simple désintéret de Beethoven pour ces points dogmatiques, que l'on met généralement en avant pour expliquer ce passage.

IV. Fugue (Et vitam venturi saeculi)

Plan

[306]A	<i>Allegretto ma non troppo</i> - introduction sur [<i>Et vitam</i>] à l'orchestre (V-VI $^+$ -II-V-I)	4	FaV
	puis 3 groupes de 5 entrées (indiquées ainsi : Sjet +CSjet(<i>degré de départ</i>)) :		
[310]	1- Exposition [p] S+T(Si \flat), A+B(FaV), T+S(Si \flat), B+A(FaV)	4x4	Si \flat
[326]	[cresc] Marche sur fin S+CS (B+T), fausse entrée de A(Si \flat)	3	
[329]	[f] 5ème entrée (=5ème registre possible) S+T(FaV); conduit	4+1	
[334]	2- Centre modulant [p sub] A+S(Mi \flat), B+A inversés(Mi \flat V), T+B(La \flat V); conduit	4x3+1	Mi \flat /La \flat
[347]	S+A inversés(La \flat V), en strette avec B+T(Ré \flat)	6	→Ré \flat
[353]	[cresc] Divertissement : marche sur début (S/A) et fin du Sjt+CS (B+T)	4	Sol \flat IV→FaV

[357]	3-Retour [f] S+B(Si \flat) ; marche sur fin du CSjt (B→T,S,S)	4+3	Si \flat →DoV
[364]	[ff] Strette à 4 entrées : T(DoV) , B(FaV) , S(Si \flat I $^+$) , A(Mi \flat IV)	5	Fa→Si \flat
[369]	CP IV-V-I (=intro] du début du <i>Credo</i>) en Ré M, reprise aux cordes	2x2	→Ré M
[373]	B Allegro con moto -[pp] introduction sur Sjt en sol m aux basses + tête du Sjt en diminution (=nouveau Sjt) aux cordes + variante diminuée du CS (=nouveau CS) aux bois	6	Ré→Si \flat
[379]	1- Exposition [ff sempre] T+S(Si \flat) , A+B(FaV) , S+T(Si \flat) , B+A(FaV) ; marche (fin du S)	2x4+1	Si \flat
[388]	2- Centre modulant Strette à 4 : S(+A)(RéV) , T+B(SolV) , A+S(do) , B+T(do)	5	sol→do
[393]	Fausse entrée de S(Si \flat V) , A+B(Mi \flat) décalé d'1 \downarrow ; marche (fin du Sjt+CSjt)	6	Mi \flat →FaV
3- Retour			
a) Strettes sur pédale de FaV (VI $^+$ -II-V-I, cf. intro 1ère fugue) :			
[399]	- B(V), T(VI $^+$), T(II) en augmentation, avec A(VI $^+$)	3	FaV
[402]	- T(Si \flat) avec S(fausse entrée FaV, puis Si \flat) en augmentation, et marche	3+2	
[407]	Cadences plagales avec 2 strettes à 3 voix instrumentales du Sjt en Mi \flat IV (Vc,Cb,Bn,Cbn augmenté + Cors 1,2 + Cors 3,4, Trp)	2x2	Mi \flat IV
[411]	et Demi-cadence	2	→FaV
a') Mêmes strettes sur pédale de FaV, distribuées différemment :			
[413]	- BTTaug +A devient BAAaug +S	3	FaV
[416]	- T+S aug devient cordes,Cbn,Tbn3 + tutti aug	3+2	
[421]	Mêmes strettes sur cadences plagales, à 2 voix seulement (Cb,Bn,Cbn,Cors 1,2 + Cors 3,4, Trp)	2x2	Mi \flat IV
[425]	et Cadence, élargie par cadence évitée (V-I $^+$)	3+2+3	→Si \flat I $^+$
[433]	b) <i>Grave</i> = Cadence parfaite amplifiant l'enchaînement IV-V-I sur Sjt en Mi \flat au Sop	6	→Si \flat
[439]	C- Coda introduction (entrée des solistes) développant le CS de la 2ème fugue (=B)	4	Si \flat
[443]	a) "improvisation" (avec chœur)	4x2	
[451]	Variation de l'impro	4	
[455]	b) [Amen, amen] (choeur p) et résonance	4+4	
[463]	[Amen, amen] (tutti f) et résonance, avec Cadence plagale ...et sujet [Et vitam venturi...] aux Vc,Cb,Tbn (dernières mesures)	4+4+2	

Commentaires

Et vitam venturi saeculi : comparaison des deux sujets

Et vi-tam ven- tu-ri sae - cu-li, a — Et — vitam-ventu-ri sae - culi, a - men

Points communs : grande plasticité par leur structure en 3ces (*fa-ré-si \flat -sol-mi \flat -do-la \natural -fa-ré*), aisément inversables en 6xtes ; les symétries facilitent les marches harmoniques ; les 4 *fa* répétés facilitent les strettes ; l'inflexion du *la \natural* facilite la modulation vers les sous-dominantes.

Différences : **1er sujet** : les temps forts correspondent aux points d'articulation mélodique (le *ré* répond à l'attente du *fa*, le *sol* est un point d'inflexion mélodique, le *la \natural* annule le *la \flat*) et harmonique (V-I-IV-V). Bref, sujet "confortable".

2ème sujet : ces mêmes points d'appui mélodico-harmoniques (\downarrow) sont décalés sur la 2ème \downarrow de chaque temps ; le seul temps fort marqué (= *la \flat*) est une appoggiature modulante ; tout ceci, ajouté à la syncope initiale, génère une forte tension.

Première fugue : les points sur les \downarrow sont très importants, avec la nuance *p* et l'aimable *Allegretto ma non troppo* : tout cela doit être d'une légèreté Élyséenne. Le chœur des bienheureux sur un nuage ; surtout pas une Grande Fugue Dogmatique.

Observez aussi, à propos de vie éternelle, le mouvement perpétuel du sujet, construit en 3ces descendantes, et des marches harmoniques...

Deuxième fugue : Joie, et surtout exubérance (cf. le contre-sujet un peu fou)

Coda : tout a été dit, il ne reste plus que l'évocation paraliturgique de la béatitude éternelle...non plus acte de foi collectif (→choeur) mais représentation de la réalité (→solistes-acteurs) ; on sort là du cadre liturgique.

Sanctus

Plan général

<i>Adagio</i>	I.(Ré)	A <i>Sanctus</i>	Ré	33 mes
<i>Allegro pesante</i>		B <i>Pleni sunt coeli</i>	Ré	19 mes
<i>Presto</i>		C <i>Osanna</i>	Ré	26 mes
<i>Sostenuto ma non troppo</i>	II.(Sol)	Praeludium	Sol	32 mes
<i>Andante molto cantabile</i>	III.(Sol)	A Introduction	Sol	8 mes
		B <i>Benedictus</i>	Sol→Ré	48 mes
		C (2ème section)	Do→Sol	47 mes
		D (Coda) <i>Osanna</i>	Sol	21 mes

Commentaires

Ière partie, *Sanctus*, forme à sections ; s'articule en réalité en deux parties : A et B+C.

IIIème partie, *Benedictus*, forme binaire (aa') : B-C, avec introduction et coda.

Grande cohérence thématique, comparable à celle du *Kyrie*, remarquable par la diversité des types musicaux mis en relation .

I. Sanctus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.*

Saint(=sacré), Seigneur Dieu de la multitude (céleste).
Les cieux et la terre sont pleins de ta gloire.
Hosanna (=vivat!) au plus haut.

Plan

A *Sanctus*, triple acclamation :

- [1] a) 1ère acclamation (orchestre seul) : *ricercar* à 4 voix sur motif secondaire [s'] :
Cb Bn(Ré) , Vc(La) , Va2 Cl2(mi)... , Va1 Cl1 Cor(Sol) , Cb Bn(Ré)(2 fois) 4+4 Ré
- [9] Ritournelle des Tbn + échos Cordes-Bois/Trp-Timb→Cad rompue V-IV(ou VI) 3
- [12] b) 2ème acclamation (chantée) : même début avec contraction des 4e et 5e mes.(=mes.15);
A, T, S, Asoli sur motif principal [*Sanctus*]=[s]; Demi-cadence *Dominus Deus Sabaoth* 4+3 Ré→LaV
- [19] Écho-ritournelle des Tbn →LaV(→la m = VI de Do $\frac{1}{4}$) 1
- [20] c) 3ème acclamation (chantée) : 2 entrées de [s] (A,S)+[s'] en Do puis CP *la→si* 4+3 Do M→si m
- [27] Ritournelle des Tbn + échos [idem a)]→Cad parfaite=retour à Ré (tuilage soli) 3 →Ré
- [30] d) Arrêt sur image (=arrivée de la procession) sur LaV : acclamations soli + échos Tbn 4 LaV

B *Pleni sunt coeli*, construction en style de fugato sur basse descendante (voir schéma $\frac{1}{2}$)

- [34] a) "Exposition" RéM= S , T et SolM= A , B+T avec contre-sujet [S , T+S , A(+Sdim)] 2x4 Ré / Sol
- [42] Accélération (tête du Sjt au S)et demi-cadence en Ré (reprise à l'orchestre) 2+1 LaV
- [45] b) "Strette" Sjt aux S+T, Csjt aux A+B prolongés en marche sur pédale de LaV 4
- [49] Demi-cadence plagale I⁺-IV *Gloria tua* 4 SolIV

C *Osanna*, fugato vrai (fugette) sur Sjet dérivé de [*Sanctus*] ; noté Sjet + Csjt(tonalité de base)

- [53] a) Exposition S(Ré) , A+S(LaV) , T+A(Ré) , B+T(LaV) 4x4 Ré
- [69] b) Divertissement (2 fausses entrées A et S) , Strette S-T(Ré) ; Cadence plagale II-I 2+4; 4

Commentaires

Sanctus, motifs générateurs

Benedictus, motif [*qui venit*] dérivé

Pleni sunt coeli, ligne fondamentale de basse

Sanctus : ambiguïté harmonique. Tonalités successivement suggérées: *si* (début *si-do* #)? ; puis *Ré M* → *La M* (*sol* #) → *Mi M* (*ré* #) → *mi m* (*sol* ♭) → *Sol M* (*ré* ♭, *do* ♭) → *ré m* (*si* ♭) → *Ré M* : confirmation par Tbn...mais cadence rompue, et on recommence... (enchaînements de type *IV - V - I=IV*, etc. ; càd le motif initial du *Credo IV-V-I* ; cf. ♪) → mouvement harmonique perpétuel qui évoque une procession, une recherche. mesure 30 : la révélation, l'arrivée devant le Trône...

Pleni sunt : discussion sur l'attribution aux solistes, cf. chapitre *tutti et soli*. Style baroque.

Observer la résolution violente de l'*Osanna* : syncopes *sf* résolues sur une ♪, *sol* forcé de monter au *la*, alors que sa résolution naturelle est *fa* # → grande tension, sur laquelle va s'adosser tout le *Benedictus*.

II. Praeludium (Consécration)

ou "Élévation"

Plan

Ricercar à 5 voix, = Improvisation en style organistique sur le thème du [*Sanctus*] (voir ♪)

a) basé sur une ligne descendante de basse (cf. Cb *ré* → *ré* # *grave*) :

[79] Exposition du motif par Va+Fl, en *Sol*, réponse en *Ré* ; 3x2 *Sol*

[85] Marche (*ré m*, *Do M*) et cadence *mi=IV* → *si* (Cadence évitée V-I⁺) 2x2+4 → *si* I⁺

b) basé sur ligne mélodique descendante (cf. 1ère Fl *mi* → *fa* ♭, relai Cl *fa* ♭ → *si*)

[93] Motif dérivé (voir ♪) exposé par Vc1, Va1, Vc1, Va1, Vc2+Cb sur une progression harmonique de 5tes *Si7*, *Mi7*, ... *Do=IV* ; Cadence évitée en *Sol* (# IV-V-I⁺) 5+2; 4 → *Sol* I⁺

[104] Cadence conclusive sur pédale de *Sol* I 7 *Sol*

Sanctus-Praeludium : relations motiviques

III. Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Qu'il soit béni, celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut.

Plan

[111] **A** Introduction Vsolo + Fl-CI (accords de 6xtes parallèles ↓, arrivée sur ♪ répétées=vibration entretenue)
accueil *Benedictus* récité par les B du Ch → ritournelle CI Bn 4x2 **Sol**

B 1-Prélude long thème exposé au Vsolo : 3 motifs à isoler (a,b,c + b')

- [119] **a** phrase d'exposition [a](Tonique); tuilage avec ritournelle [b]CI Bn (=respiration) 3+2 **Sol**
 [124] **b** motif de relance [c] (=sommet du thème ; 2 élans par la V) avec [*qui venit*] aux cordes 2 **RéV**
 [126] résolution retardée : Acdt→CR ; Csqt→CP attendue, mais CPL (avec motif [b']sur $\frac{6}{4}$) 4x2 **Sol**
2-Centre Entrée des solistes
 [134] **a** *Benedictus*, phrase [a] développée en canon (soli : A, B à la 2deMaj) + ritournelle [b] 4+2; 2
Sol→Ré
 [142] **b** [a] en canon (S, T puis A), avec motif [*Benedictus*] aux Cuivres (= explicité m.167) 4 **Ré**
 [146] puis directement[c] (S, Vsolo), avec [*qui venit*] aux basses 2
 [148] **c** [b'] avec ♪ répétées du début=nouveau sommet du thème; résolution par Cad rompue 4+4 →*siVI*
 [156] **3-Postlude** Transition (VI-II⁺-IV=I) Ch sur [*in nomine*] (rappel de l'intro[m.115]) 3 →**Sol**
 [159] Développement de [*qui venit*](=dérivé de [*sanctus*]) (Choeur), et de [b'] (Vsolo) (cf. $\frac{6}{4}$);
 Cadence affaiblie (II-III⁺-I au lieu II-V-I) vers *Do* (*Sol* I=V) 4+4 →*Do*

C 1-Prélude thème du Vsolo, avec continuation du Choeur précédent (tuilage)

- [167] **a** Exposition [a] avec motif [*Benedictus*]; ritournelle [b] de CI Bn 3+2 **Do**
 [172] **b** Élans [c] et résolution directe CP 2+2
2-Centre
 [176] **a** phrase [a] au Tsolo, qui résume le canon (voir $\frac{6}{4}$) 4 **Do→Sol**
 [180] **b** [a] à la Bsolo (même structure en canon condensé) et cadences de S et Asoli sur [c] 3+3 **Sol**
 [186] puis [c] (A, Vsolo), avec [*qui venit*] 2
 [188] **c** [b'] avec ♪ répétées; résolution par Cadence rompue 4+4 →*miVI*
 [196] **3-Postlude** Transition (VI-II⁺-IV=I) Ch sur [*in nomine*] 3 →**Do**
 [199] Développement de [*qui venit*] (Soli), et de [b'] (Vsolo); prolongement *a capella*→**Sol** 4+3+4 →**Sol**
 [210] Transition vers la Coda : reprise des 2 mesures précédentes (CP) et motif [b] à la CI 2+2

D Coda

- [214] **1-Osanna**, fugato sur transformation de [b] (voir $\frac{6}{4}$) : B(*Sol*),T(*RéV*),A(*Sol*),S(*RéV*) 3x2 **Sol**
 [220] strette BTAS→½Cadence 3 →*RéV*
 [223] **2-Retour au Benedictus** avec motif [c](avec la levée de [a]) au Vsolo (3 fois)
 et rappel de l'introduction (psalmodie *Benedictus*) au choeur →CP 2+4 **Sol**
 [229] **3-Fusion de l'Osanna**→texte, motif=sujet du fugato [b] adouci : Vsolo(sans levée),T[m.222],S,B,A
 et du *Benedictus*→contour mélodique, caractère, orchestration →CPL 4+2

Commentaires

Benedictus, motif [a] : 1ère exposition en canon (A et B solo), et version "2 en 1" du T solo

Benedictus, motif [b] : ritournelle de Cl, transformation en sujet de fugato (levée), adoucissement final

Benedictus, motif [b'] : présentations par V solo et S solo et ex. de développement (postlude, 3ème mes.) : inversion du motif initial et marches sur le motif secondaire

Couleur, expression, orchestration uniques dans la *Missa* ; nous verrons au cours des analyses que ce *Benedictus* occupe une place à part dans l'esprit de Beethoven. La mesure à $\frac{12}{8}$ est souvent chez ce dernier une mesure hautement "spirituelle", peut-être parce qu'elle possède la "portée" la plus large (4 temps ternaires) ; à rapprocher de la coda du *Et vitam venturi*, également mesure lente à 12 croches (3 fois 4 ♩).

Osanna : pourquoi, au lieu d'écrire un 2ème *Osanna* intégré à la musique du *Benedictus*, Beethoven n'a-t-il pas simplement repris le 1er, comme c'est l'habitude ?

→ce serait un geste formel incongru dans cette oeuvre en mouvement, qui ne regarde jamais en arrière

→cela évacuerait le chemin vers l'intériorité et le mouvement lent qui caractérise l'*Agnus*

→parce que rien ne peut être comme avant, après la consécration...

Agnus

Plan général

<i>Adagio</i>	I.(<i>si</i>)	A <i>Agnus Dei</i>	<i>si</i>	26 mes
		B (2ème section)	<i>mi</i>	26 mes
		C (3ème section)	<i>si</i>	29 mes
		D Coda	<i>si</i> → <i>LaV</i>	14 mes
<i>Allegretto vivace</i>	II.(<i>Ré</i>)	A <i>Dona nobis pacem</i> (Expo)	<i>Ré</i> → <i>La</i>	68 mes
<i>Allegro assai</i>		B 1ère interruption	<i>Si</i> \flat	26 mes
<i>Tempo I.</i>		C (2ème section - Dév/Réexpo)	<i>Fa</i> → <i>Ré</i>	76 mes
<i>Presto</i>		D 2ème interruption	<i>Ré</i> → <i>Si</i> \flat	88 mes
<i>Tempo I.</i>		E (3ème section - Réexpo/Coda)	<i>Ré</i>	81 mes

Commentaires

Agnus, forme strophique

Dona nobis, forme-sonate

I. *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, aie pitié de nous.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei...

Plan

[1]	A a) [intro] orchestre (Bn), <i>Agnus Dei</i> Bsolo	4+4	<i>si</i>
	(+motif [<i>miserere</i>](cf. <i>Gloria</i> m.298) aux V1[m.3]/Bn[m.5])		
[9]	<i>Qui tollis</i> avec reprise du Choeur (→Basses2)	4+4	→ <i>Fa</i> # <i>V</i>
[17]	b) réponse <i>Miserere</i> en dialogue Bsolo/Ch (→Tén1) I-IV/ PédV; conduit cordes Bn	4+6	<i>si</i> → <i>SiV</i>
[27]	B a) [intro] orchestre (Cl), <i>Agnus Dei</i> Asolo + imitation canonique au Tsolo	4+4	<i>mi</i>
[35]	<i>Qui tollis</i> avec reprise du Choeur (→Ténors1)	4+4	→ <i>SiV</i>
[43]	b) réponse <i>Miserere</i> en dialogue Asolo/Ch (→Tsolo) I-IV/ <i>RéV</i> =(# IV de <i>fa</i> #)→ <i>Fa</i> # <i>V</i> 4+6		<i>mi</i> → <i>Fa</i> # <i>V</i>
[53]	C a) [intro] orchestre (Fl Hb Cl), <i>Agnus Dei</i> Ssolo + imitations canoniques aux BATsoli	4+4	<i>si</i>
[61]	<i>Qui tollis</i> avec entrée du Choeur + 3 mesures <i>miserere</i> (Do \natural M= \natural II de <i>si</i>)	4+4; 3	→ <i>Fa</i> # <i>V</i> / Do \natural
[72]	b) réponse <i>Miserere</i> en dialogue TAsoli/Ch (→Sop) I-IV/ PédV; conduit V1 Hb	4+6	<i>si</i> → <i>Fa</i> # <i>V</i>
[82]	D Coda (Choeur) arpège de <i>si min</i> → <i>Si</i> \flat , et Cad plagale → <i>Ré</i> Maj (<i>mi</i> IV de <i>si</i> =II de <i>Ré</i>)	4x2+6	<i>si</i> → <i>LaV</i>

Commentaires

Beethoven réussit dans cette superbe page à concilier un équilibre formel infaillible (par la structure régulière intro+*Agnus* (4+4) - *qui tollis* avec chœur final (4+4) - *miserere* I-IV-Péd de V (4+6)), et une impression d'amplification progressive (nombre de solistes, orchestration, voyage harmonique, agitato, chevauchement de la carrure...) qui donne à chaque section l'élan nécessaire à la suivante.

Stabilité, prévisibilité formelle qui va permettre la suite des aventures...

II. Dona nobis pacem

Dona nobis pacem.

Donne-nous la paix.

Plan

A Exposition

1- 1er groupe thématique :

[96]	Introduc. sur motif [a1]- <i>Dona nobis pacem</i> au Choeur(A)+ amplification orch	4; 4+3	Ré
[107]	Thème principal [a2]- <i>pacem</i> , exposé en fugato (Sjet +CSjet) : S +B(<i>Ré</i>), T +A(<i>LaV</i>) , B +S(<i>Ré</i>) , A +T(<i>LaV</i>) [sujet orné aux cordes]	4x4	
[123]	Conclusion du thème, <i>a capella</i> [a3]- <i>Dona nobis pacem</i> (Cadence plagale)	4	
[127]	2- Pont : bref fugato sur [a3]	4	→ <i>MiV</i>

3- 2nd groupe thématique :

[131]	Motif [b1]- <i>pacem</i> T+B (I-V) / réponse S+A (IV-I); + gammes orch (cf.[a2])	4x2	La
[139]	Commentaire : fugato sur [b2]- <i>Dona</i> (=dérivé de [a2]) et amplific. de [b2](Ssolo) + futur [b3] (Choeur)	4+5	
[148]	Motif conclusif [b3]- <i>pacem</i> (=rétrog. inv. de [b1]) (I-IV-I-V) en Soli/Tutti	4x2	
[156]	Péroraison [b4]- <i>pacem</i> sur Tonique	3x2+2	

B 1ère interruption (lancement du Développement)

[164]	Introduction timbales / inquiétude des cordes	4+2	<i>FaV</i> / <i>si</i> \flat <i>m</i>
[170]	1ère sonnerie Trp [<i>pp</i>]/ récitatif Asolo <i>Agnus Dei, qui tollis</i>	4+4	Si \flat M
[178]	2ème sonnerie [<i>cresc</i>]/ récitatif Tsolo+Choeur <i>Agnus Dei, miserere</i>	4+4	<i>Si</i> \flat <i>M</i> / <i>m</i>
[186]	3ème sonnerie [<i>ff</i>]/ récitatif Ssolo <i>Agnus Dei, dona...</i>	4	<i>Si</i> \flat <i>I</i> ⁺ → <i>si</i> \flat <i>VII</i>

C Développement-Réexposition

1- Développement du 1er groupe thématique, déstabilisé par la menace guerrière

[190]	[a1] en <i>Fa</i> : A(<i>Fa</i>) , S(<i>DoV</i>) soli	6; 4	<i>Sol V</i> → Fa M
[200]	Dév. de [a1] par marche modulante (=remontée vers les \sharp) (B+T)	4x3	→ <i>Sol</i>
[212]	[a3] <i>a capella</i> mais harmonisé en <i>Sol</i> , "signal du retour" vers la Réexpo	4	Sol M

2-Extension du pont → "fugato victorieux". Sjt= [a3]+[a2]inv ; CSjet entre [] :

[216]	B (<i>Sol</i>)[Hb] , T (<i>RéV</i>)[Cl Cor] , S (<i>Sol</i>)[Fl Hb] , A (<i>Ré</i>)[Bn Cor]+marche	(3+4)x2+1	<i>Sol</i>
[231]	B (<i>mi</i>)[Hb], puis marche sur tête (A) et fin (strette B/S) du Sjt	2; 2x4	→ <i>Ré</i>

3-Réexposition du 2nd groupe thématique, "retour à la paix"

[241]	Motif [b1] T+B (I-V) / réponse S+A (IV-I); + gammes orch	4x2	Ré
[249]	Commentaire : fugato sur [b2] et amplific. de [b2](Asolo)	4+5	
[258]	Motif conclusif [b3] (I-IV-I-V) en Soli/Tutti	4x2	

D 2ème interruption

1-Fugue instrumentale sur motif [a2], "combat pour la paix intérieure" [Cordes / Bois]

[266]	expo 1 -Cordes : Basses [V2-V1] , V2 [Va-Basses]	3x2+3x2	Ré
[278]	commentaire 1 -Bois : sur Sjt (et Csjt Fl)	6	→ <i>RéV</i>
[284]	expo 2 - V2 [Basses-V1] , Basses(+V1)[V2/Va] (sans réponse)	3x2+3	Sol
[293]	commentaire 2 -idem	6	→ <i>SolV</i>
[299]	expo 3 (strette) Basses [V1(+V2Va)] , Va [Basses(+V2)]	2x2	do
[303]	comm 3 : progress ascend du Sjt : V1(<i>do</i>),Bn(<i>ré</i>),Va(<i>Mi</i> \flat),Basses(<i>fa</i>) ; V1(<i>sol</i>)	6	→ <i>sol</i>
[309]	idem, Sjt inversé : Basses(<i>sol</i>),V2(<i>la</i>),Basses(<i>Si</i> \flat),V2-Hb(<i>do</i>) ;	4	→ <i>Si</i> \flat
[313]	réponse Bois : Fl(<i>Si</i> \flat),Bn(<i>do</i>),Fl(<i>ré</i>)...	5	→ <i>Mi</i> \flat
[318]	Sjt droits et inversés superposés : Cordes	3	<i>sol</i>
[321]	Bois	3+2	<i>Si</i> \flat

2-Confrontation avec le Choeur

[326]	1er assaut de l'orchestre / appel <i>Agnus Dei</i>	4+4	Si \flat M
[334]	2ème assaut développé (accélération) / appel <i>Dona pacem</i> et "exorcisme" de la Ssolo	4x3; 4+4	→ <i>Si</i> \flat <i>V</i>

E suite de la Réexposition - Coda

[354]	Transition <i>Dona</i> - retour à <i>Ré M</i> ($Si \flat \frac{7}{+} = \# IV$ de <i>Ré</i>)	5	→LaV
	1- Réexposition des motifs non encore réexposés en <i>Ré</i>		
[359]	Retour sur [a1] : Introduction des solistes (imitations ABST sur [a1] orné),	3+2	Ré
[364]	tuilage avec thème [a1] au Choeur, en canon avec les Vents, + amplification	3; 4+3	
[374]	[a2] en canon S/Bsoli, puis au T solo; interrompu par [b3] tutti qui prépare la Réex de [b4]	4; 2; 4	
[384]	[b4] Péroration sur tonique, avec [b2] orné aux Basses à la fin	3x2+2x2	
	2- Coda = Résumé des principaux motifs		
[394]	[a2] à l'orchestre (imitations du motif droit et inverse), concluant sur [a3] (Ch et Bois)	4+4; 4	
[406]	"couvre-feu" hésitant (2 interruptions de Timb sur $Si \flat$ -et non plus \flat - calmées par la fin de [a3])	6x2	
[418]	Reprise fin [a3] au Cor=levée→Résolution relative :[b1]Cors puis V1, concluant sur [a3] (Tutti)	1; 6+4	
[428]	Reprise fin [a3] au Hb,cordes=levée→Péroration finale [b4]	2; 4	

Commentaires

Je ne pense pas qu'il faille ici tenir compte des paroles pour déterminer l'articulation formelle (cf. 2ème gpe thématique, qui commence par *pacem*). Beethoven *utilise* ici le texte, pour mener son propre développement (drame) musical.

Dona nobis, 1er groupe thématique

Dona nobis, structure en 3ces de [a1] et [a3] ; sujet du fugato de la Réexposition, et sujet de la 2ème interruption

Dona nobis, 2nd groupe thématique

Le *Dona nobis* est un bon exemple chez Beethoven de sa pensée "**dynamique**", c'est-à-dire qu'il a voulu, en vrai poète, exprimer le *combat* pour la paix que laisse entendre cette prière : c'est-à-dire une *action*, et non un *état* (comme par exemple la crainte de la guerre ; ou la paix acquise).

Ambiguïté rythmique de l'**introduction** : les éléments musicaux entrent chacun leur tour, sans aucune convergence vers une mesure forte (sans compter le flou rythmique du motif *Dona*) :

→caractère souriant mais fragile, donc sensibilité aux futurs conflits

→ce flou formel permet de durer, il installe un tempo psychologique lent, malgré un tempo musical rapide

Le **pont** semble très court dans l'Exposition (on pourrait le faire aller jusqu'à 147), mais, outre qu'un pont n'a pas besoin d'être long pour remplir sa fonction, et que cela réduirait à pas grand-chose le second groupe thématique, sa brièveté est justifiée par son extension dans la Réexposition.

La forme de la **fugue instrumentale** est très difficile à rendre dans un plan, schéma statique par nature ; en fait, elle est le fruit de plusieurs principes dynamiques : l'alternance Cordes/Bois est à la base de l'évolution tonale (les bois entraînant les cordes vers les \flat) et rythmique (interventions de plus en plus rapprochées au détriment des cordes, dont les interventions de plus en plus courtes se disloquent peu à peu). Le résultat de ce combat acharné est la victoire (provisoire, je vous rassure) des forces du Mal symbolisées par les vents (→cuivres guerriers) et la tonalité de $Si \flat M$, avant qu'elles soit réduites au silence par les appels du chœur, et surtout la magistrale injonction de la Soprane Solo (mes.350-54, chute des bois et retour au calme).

Fin de l'oeuvre : observer le retour constant à la même phrase, terminée en cadence "inachevée" (renversements). Pas d'évolution, pas de résolution, ce qui est excessivement rare chez Beethoven ; on butte toujours sur le même constat, rien n'est jamais acquis. On pense d'après ses esquisses et ses cahiers de conversation que les intentions de Beethoven ont évolué quant à la nature de cette conclusion : victorieuse à l'origine, elle se contentera finalement d'espérer...

Analyses transversales

Texte et musique

Le souci premier de Beethoven, on l'a compris, a été d'exprimer au plus près et de la manière la plus forte l'**esprit**, mais aussi la **lettre** du texte. Aussi avait-il commencé son travail de composition par une étude très précise du **sens** de chaque mot, ainsi que de la **prosodie**¹ de la phrase latine (cf. introduction).

Son objectif sera alors de trouver pour chaque mot une **traduction musicale immédiate**, qui puisse refléter le rythme et l'intonation de la parole, en même temps que l'expression musicale par laquelle Beethoven interprétait le sens du texte (on sait qu'il s'astreignait à répéter de nombreuses fois chaque mot, jusqu'à en trouver une traduction musicale satisfaisante) : ainsi, le motif initial "Kyrie", tout en sonnait exactement comme s'il était un texte déclamé, porte musicalement en lui tout le caractère d' "appel collectif à l'immensité" que Beethoven voulait exprimer dans ce mot.

Respecter en même temps le détail de la prosodie et de la signification du texte, tout en construisant une oeuvre musicale cohérente, était pour Beethoven une tâche extrêmement complexe ; ses contemporains préféreraient en général privilégier l'un ou l'autre de ces paramètres, plutôt que de courir plusieurs lièvres à la fois...

syllabisme

Une conséquence de ce parti pris de "déclamation musicale" sera l'étonnant syllabisme des parties vocales de la *Missa*, et par là l'impossibilité d'avoir de longues phrases²...ce qui ne facilitera pas les grands développements qu'exige une oeuvre aussi monumentale ; la solution sera dans le recours à une écriture très **motivique et combinatoire**, c'est-à-dire reposant sur de courts motifs (=mots) enchevêtrés (cf. le chapitre *la fugue chez Beethoven*).

En effet, et mis à part quelques pages qui sont le plus souvent des fugatos d'expression jubilante (*Glorificamus, et ascendit, Pleni sunt coeli et terra gloria tua...*), chaque phrase est toujours d'abord exposée de manière **syllabique** (une note par syllabe, parfois deux). Même les vocalisations quelque peu anarchiques³ des grandes fugues sont précédées du texte énoncé syllabiquement avant d'être musicalement développé (cf. *In gloria* mes. 348 ; *Et vitam* mes. 297 ; ...dans le même ordre d'idée : *eleison*, vocalisé dans le *Christe*, avait été présenté dans le *Kyrie* ; le texte du *Benedictus*, bien que très vocalisé, est d'abord récité par les Basses [S. 114]).

Au sujet de ce rapprochement du chant et de la déclamation, on constatera l'emploi occasionnel de **récitations recto tono** directement imités de la récitation liturgique : *Et incarnatus est* (choeur [C. 141]), *Credo in spiritum* [C.268], *Benedictus* (Basses [S. 114]), voire *Adoramus te* [G. 80].

Le remarquable aboutissement de cette démarche se trouve dans les **récitatifs** du *Dona nobis* [A. 174], où Beethoven pousse jusqu'à son terme (c'est-à-dire jusqu'au théâtre) la logique oratoire du rituel liturgique.

expression musicale

La force de l'**expression musicale** contenue dans *chaque* motif (et non seulement, comme c'était plutôt l'usage, dans le caractère général ou le processus formel de chaque section) est indéniable.

Par exemple : il est clair que le caractère si particulier du motif [*eleison*] du *Kyrie* repose sur l'élévation à la 3^e supérieure du petit intervalle initial *sol-fa* # ; créant ainsi le sentiment d'une ouverture, d'un élan, d'une volonté de dépassement de soi, appliqué à l'intervalle le plus humble et déprimé (petit, et descendant...). Cette aspiration à la transcendance, de l'homme conscient de sa faiblesse, est très exactement le *sens* que Beethoven donne au texte "*eleison*".

...Sans doute faudrait-il faire ce type d'analyse pour chacun des motifs de l'oeuvre (c'est d'ailleurs ce que fait tout interprète, au moins implicitement !) ; mais ils sont si nombreux, parfois si complexes, que cela sortirait du cadre de ce cours.⁴

On pourrait peut-être envisager aussi une **typologie thématique**, en rapprochant par exemple les motifs à projection vers l'aigu du *Gloria* (*Gloria in excelsis, Glorificamus, propter magnam gloriam tuam, In gloria Dei Patris*), les motifs à courbe dépressive (*Qui tollis ; Agnus Dei* surtout), à chute brutale (*Suscipe, Crucifixus, passus*), à cadence V-I "irrévocable" dans le *Credo* (certitude des sections "dogmatiques" : *Credo, invisibilium, omnia saecula, non factum, cum gloria, Cujus regni, etc.* jusqu'à leur dépassement dans *Et vitam venturi : fa ré si b → la b sol mi b do...*)...pour ne parler que des motifs les moins complexes. Mais, contrairement à l'analyse de détail précédente, il me semble au fond assez vain, et superficiel, de pratiquer ce genre de classement ; il n'apporterait pas grand chose, hormis ce que l'on sait déjà sur le caractère général du *Gloria* ou du *Credo*...

¹prosodie : rythme et intonation de la phrase parlée

²le *Benedictus* faisant ici, encore une fois, figure d'exception.

³ce qui montre *a contrario* que Beethoven ne s'intéresse au texte que dans la mesure où il est déclamé syllabiquement.

⁴on trouve quelques suggestions intéressantes chez R.Rolland (*Beethoven, les grandes époques créatrices*, Paris 1928-1957, dans *le chant de la résurrection*)...mais gardez votre propre subjectivité !

Tutti et soli

La musique de Beethoven, dans la dernière partie de sa vie, tend fondamentalement vers une **homogénéité** de matériau. Loin des oeuvres à "numéros" du siècle précédent, alternant tutti et soli ; loin du style concertant ; Beethoven écrit de plus en plus pour un instrument "unique" (le piano, le quatuor, l'orchestre) des oeuvres qui ne reposent plus *d'abord* sur l'opposition de thèmes et de groupes instrumentaux bien différenciés (**dialectique externe**), mais sur le développement d'un thème aux prises avec lui-même, riche de ses propres contradictions (**dialectique interne**)...non plus l'affrontement de personnages distincts mais l'évolution personnelle d'un individu. C'est pourquoi nous verrons de plus en plus chez lui de formes à variations, à développement linéaire continu, et de moins en moins de formes bien articulées, de type sonate¹.

Cet aspect de la musique de Beethoven, que nous retrouverons au chapitres des problèmes formels, se retrouve dans la quasi-absence de pensée soliste de la *Missa*.

orchestre

À l'orchestre, les vrais solos sont extrêmement rares, à l'exception de ceux réservés à l'évocation de l'**incarnation** du Christ : la flûte, qui évoque la colombe personnifiant le Saint-Esprit, dans l'*Et incarnatus est* [C. 134], pour l'incarnation "historique" ; à laquelle répondra le violon solo du *Benedictus* pour l'incarnation "liturgique" (c'est-à-dire la consécration, moment de la transsubstantiation dans la liturgie catholique)...Lorsqu'on sait que l'idée de l'humanisation d'un Dieu est une des choses qui fascinait le plus Beethoven dans la religion chrétienne, on comprend l'importance toute particulière de ces épisodes².

Plus secondairement, quelques timbres surnagent parfois, mais toujours au moment d'**humaniser** le discours : le duo flûte-basson du *Qui propter nos hominem*, opposé au hiératique *Credo*, et préparant l'*Et incarnatus* (ainsi que le *Et homo factus est* et son quasi-solo des Vc) ; ou encore la clarinette du *Gratias*, le Basson (suivi des clarinettes) de l'*Agnus Dei*, qui introduisent un soliste vocal dans des moments plus introspectifs, plus personnels.

voix

De la même façon, il n'y a à peu près aucun solo vocal dans la *Missa*, hormis peut-être celui de Basse dans l'*Agnus*, avec le chœur. Quelques phrases en duo ; en tout cas **pas de solo "formels"**, c'est-à-dire de sections consacrées organiquement à un (ou deux) solistes : tout au plus ne pourrait-on parler que d'*interventions* solistes. Les chanteurs solistes, en réalité, sont bien davantage traités comme un "choeur de solistes", voire même un "**petit chœur**" ; selon la logique "spatiale" de la composition de Beethoven (cf. chapitre sur l'orchestration).

...Ceci explique en partie l'ambiguïté persistante sur l'affectation aux solistes ou au chœur (c'est-à-dire, finalement, au petit ou au grand chœur) de deux passages souvent discutés : l'annonce *Et incarnatus est* du (ou des) ténor(s) [C.125], et le *Pleni sunt - Osanna*.

-En ce qui concerne le premier, on s'est posé la question de savoir si cette phrase d'introduction devait être confiée au ténor solo (1ère édition) ; ou aux ténors du chœur (autographe), les soli entrant alors après l'introduction, avec l'orchestre réduit (*nur einige Violinen*, mes. 132). Beethoven a hésité avant d'opter *in fine* pour le solo ; il est vrai que ce quasi-récitatif "rendrait" très bien au chœur, et singulariserait l'événement qui prendrait alors une couleur étrange, un peu épique, quasi berliozienne même ; mais Beethoven a peut-être préféré une transition plus nette entre l'Éternité et l'Histoire; un passage de témoin entre le chœur et les acteurs, plutôt qu'un fondu-enchaîné.

-Pour le *Sanctus*, W. Drabkin explique en détail qu'une ambiguïté de mise en page du manuscrit a pu à l'origine induire en erreur le copiste. Pourtant, il semblerait bien (mais l'on sait que les témoignages de Schindler sont parfois sujets à caution) que Beethoven ait finalement confirmé l'emploi des solistes. Personnellement, si le *Pleni* confié aux solistes est surprenant, mais défendable, j'ai plus de mal avec l'*Osanna* dont l'écriture est typiquement chorale, sans parler même de l'équilibre acoustique avec le tutti de l'orchestre, défavorable aux solistes, et qui explique les nombreuses interprétations confiées au chœur (et puis, l'équilibre formel avec le *Benedictus* soliste et le 2ème *Osanna* choral...). La discussion reste ouverte.

Mais surtout, ceci exposé, on peut voir là (dans le cas de l'option soliste) le signe de la préférence beethovénienne pour la dialectique interne (modification radicale de l'attitude d'un même personnage ; ce qui exprimerait bien le bouleversement intérieur provoqué par la révélation divine), plutôt que pour la dialectique externe (plus spectaculaire, les solistes arrivant devant le Trône célébré par des légions d'anges...). On peut aussi comparer ce passage à l'enchaînement, confié au seul chœur, du *Et sepultus est* à l'*Et resurrexit* (alors que, spectaculairement parlant, confier ces six dernières mesures aux solistes eût été plus saisissant...mais moins éloquent).

¹tout ceci est très bien montré dans l'essai de B. et J. Massin, dans la 3ème partie de leur ouvrage *L.v.Beethoven*, Fayard, Paris,1967

²Beethoven, lui-même tellement en proie aux difficultés de l' "incarnation créatrice" : celles du compositeur cherchant à traduire en notes de musique les Idées qu'il conçoit...

Cette discussion mise à part, il convient d'observer que le rôle de ce "petit chœur" de solistes peut se définir de trois manières différentes :

-L'**alternance** chœur/soli peut, d'abord, être **structurelle**, c'est-à-dire qu'elle souligne essentiellement l'articulation formelle ; c'est le cas du *Kyrie*, dans lequel le chœur est affecté au mode Majeur (1er et 2ème *Kyrie*, et passage par *Sol M* au centre du *Christe*), et les solistes au mode mineur (*Christe*) , précisant ainsi la forme en arche du mouvement. Le même principe anime l'alternance observée dans la 1ère partie du *Gloria* (*Gratias, Domine Deus*) ou dans le *Dona nobis* (hors des interruptions dramatiques). Le cas du *Benedictus* est un peu plus complexe : il confie au chœur la responsabilité de la transition centrale (le 1er postlude) et donc du lancement de la 2ème partie ; mais dans la 2ème partie, ce sont les solistes qui achèvent le postlude *Qui venit* [m. 200], créant ainsi un déséquilibre formel qui justifiera le prolongement de la pièce, dans l'*Osanna* choral.

-Cette alternance peut aussi être la stylisation d'un **rituel liturgique**, dans lequel les solistes (=officiants, *schola*) lancent une prière reprise par l'assemblée (le chœur) ; c'est le cas du *Qui tollis* du *Gloria* (sauf les appels *Qui sedes*, confiés d'abord au chœur pour des raisons de puissance), ainsi que de la 1ère partie de l'*Agnus Dei*. Ce procédé est donc typique des passages de caractère litanique.

-Le cas de la 2ème partie du *Credo* est à mettre à part. On entre ici dans la phase "historique", celle qui a toujours fait l'objet d'un traitement particulier, plus expressif, voire **dramatique** (au sens théâtral du terme). En effet, les solistes sont ici des acteurs qui racontent l'Histoire, des témoins qui rapportent la vie du Christ à la communauté...

...Observez ; *Et incarnatus est* : le chœur hoche la tête, approuve discrètement la narration des solistes. Mais lorsque le T solo lance l'incroyable "et...et homo factus est !", le chœur l'interrompt "homo?" et dialogue à bâtons rompus avec le porteur d'une nouvelle aussi difficile à concevoir. Puis, les solistes racontant la crucifixion, le chœur écoute en silence, mais réagit précisément aux mots "pro nobis" : c'est ce "pour nous..." qui déclenche leur prise de conscience.

On le voit, c'est un véritable drame liturgique que Beethoven met en scène ; il quitte ici le champ liturgique pour entrer dans une logique d'oratorio, de "mystère" (au sens médiéval du terme).

On pourrait tirer les mêmes conclusions de l'observation des interruptions guerrières du *Dona nobis*, à propos desquelles N. Harnoncourt voit les cris d'horreur des habitants d'une ville en flammes ; et ce sont tous les monstres de l'enfer, réel ou psychologique, extérieur ou intérieur¹, que la Soprane solo exorcise d'un *la* ^b magistral...

Orchestration

fonctions de l'orchestre

Le style symphonique

On ne saurait contester que Beethoven cherche dans la *Missa* à rapprocher le style religieux du **style symphonique** : cela peut se constater à travers l'importance des introductions orchestrales (cependant pas si extraordinaire que cela, lorsque l'on songe aux dimensions de l'oeuvre), et surtout de plusieurs passages où l'orchestre occupe manifestement le premier plan :

- Sections exclusivement instrumentales, bien sûr : les interruptions guerrières dans le *Dona nobis*, pour des raisons dramatiques ; le *Praeludium* et le solo de violon du *Sanctus*, pour des raisons liturgiques (= lorsque tout doit se *taire* pour laisser s'accomplir l'indicible, au moment le plus sacré de la liturgie catholique) ;

- Mais aussi épisodes où le chœur se greffe sur un orchestre qui a le premier rôle musical : les deux *Domine Deus* [G. 174 et 210] (= musique du *Gloria in excelsis* à l'orchestre) ; l'épisode de la Résurrection avec le *sedet* [C. 202] et le *Cujus regni* [C. 240] (= musique originale, dont le thème principal est à la basse) ; on peut également ajouter le *Quoniam* [G.310].

Ceci établi, il n'en reste pas moins que la *Missa* est avant tout une **oeuvre vocale**, je dirais même **chorale**, conformément d'ailleurs à l'idéal beethovenien de la musique religieuse.

Ainsi, mis à part les épisodes décrits ci-dessus, très rares sont les **motifs** purement **instrumentaux**, c'est-à-dire non repris par une des parties vocales² :

-quelques contre-chants : le motif des cordes du *Gloria in excelsis* [m. 5]³, le quasi-contresujet du *consubstantialem* [C.71], le thème double [b4] du *Dona nobis* [A 156], les contre-sujets de la fugue *In gloria* ;

-quelques conduits : les ritournelles de trombones du *Sanctus* [S. 9], les interventions de cordes de l'*Agnus* [A. 13, 25, etc.]...c'est à peu près tout. Le reste est formule d'accompagnement ou (surtout) **double des voix**.

¹"*Bitte um innern und äußern Frieden.*", "Prière pour la paix intérieure et extérieure" ; exergue du *Dona nobis pacem*.

²je ne parle évidemment pas des différentes formules d'accompagnement (animation de l'harmonie), qui n'ont pas d'individualité mélodique, même si elles participent beaucoup à l'expression musicale.

³dans lequel R.Rolland (*op. cit.*) voit une préfiguration du trio du scherzo de la IXe symphonie→cf. mes 438 aux VI 1 ; on peut voir aussi le motif [*Gloria in excelsis*] dans le thème alors confié au cor...

(clarinettes altos)+2 bassons avec laquelle Mozart double les chœurs du *Requiem*. On peut y voir aussi (chez les deux compositeurs d'ailleurs) une influence de la musique d'orgue (cf. ci-dessous).

Un mot, en passant, sur le choix du ton des **clarinettes**, qui révèle, je pense, le souci du timbre chez Beethoven : il est clair en effet que ce choix dépend en premier lieu de la tonalité, comme cela est nécessaire à l'époque (Cl en *La* pour 2 \sharp , en *Si* \flat pour 2 \flat , etc.). Dans un cas cependant, il semble bien que des considérations de timbre aient prévalu : le *Gloria* utilise pour sa I^{ère} et sa III^{ème} partie en *Ré M* une clarinette en *Do* (et non en *La*), au son plus éclatant, contrastant avec celui de la clarinette en *Si* \flat du *Qui tollis*.

Par ailleurs, il est difficile de ne pas relever que les mouvements plus introvertis du *Kyrie*, du début du *Sanctus*, de l'*Agnus*, bénéficient d'une Cl en *La* à la sonorité plus sombre. Le contraste est particulièrement sensible dans le passage du *Benedictus* (qui met beaucoup en valeur une clarinette souriante, en *Do*) à l'*Agnus*, où les deux Cl en *La*, à l'unisson dans une tessiture assez grave, introduisent la 2^{ème} invocation.

Groupe des cuivres

Le **cor** de Beethoven se trouve à mi-chemin des bois et des cuivres. Il retrouve là en effet un rôle mélodique plus ou moins perdu à la fin du XVIII^e siècle, ce qui nous donne quelques morceaux intéressants comme l'introduction du *Christe*, ou le sujet du 1^{er} *Osanna*, dont la 2^{ème} entrée est exposée tant bien que mal par le 2^e cor en *Mi* :

[K. 86]

[S. 57] (comparez à la partie d'Alto)

Beethoven utilise en général des cors graves, conformément à la tonalité de l'oeuvre (*Ré, Mi* \flat , *Si* \flat grave¹) ; des cors aigus sont utilisés, mais conjointement à des cors graves, pour compléter l'échelle mélodique disponible (hors l'orchestration allégée, concertante, du *Benedictus*, qui ne fait appel qu'à deux cors, en *sol*). Leur limite supérieure est en général le *sol* écrit (soit le son 12, triple quinte du fondamental), mais le cor en *Ré*, ton principal et assez grave, permet des acrobaties comme quelques contre-ut (son 16, quadruple octave) dans le *Glorificamus* et l'*Et vitam venturi*. Le *sol* grave de [G. 444] (entre les sons 1 et 2, en relâchant les lèvres) était, lui, possible, mais hasardeux.

Les **trompettes et les timbales**, depuis longtemps déjà, marchent de compagnie. La trompette a beaucoup perdu depuis les virtuoses de l'époque Baroque, mais Beethoven semble s'en souvenir (après lecture de Händel ?) dans des passages comme l'ouverture du *Gloria* ; il n'est cependant pas encore question de lui faire jouer un rôle mélodique, hormis quelques tentatives d'entrées de fugues...et les figures militaires du *Dona nobis*.

Les timbales, comme souvent chez Beethoven ont acquis une relative indépendance : on pense bien sûr au *Dona nobis*, mais aussi au *Gloria* (motif [*Gloria*] de la 1^{ère} section). Il faut aussi relever l'effet extraordinaire, dans le *Sanctus* [m. 30-33], de l'orchestration de l'accord de *LaV*, dans laquelle la fondamentale est confiée à la seule timbale (basses de l'orchestre = *do* \sharp → *fa* \sharp), et semble ainsi se situer *sous* les Cb, à des profondeurs inaccessibles.

Les **trombones** ont ici un rôle très traditionnel : mis à part quelques renforcements de tutti aux endroits stratégiques (*omnipotens, fa* \sharp *m* du *Qui tollis, descendit, Judicare* -souvenir des *Tuba mirum* de *requiem*), ils interviennent surtout pour doubler les chœurs fugués, comme c'est l'usage : *cum Sancto* et *In gloria*, entrée du *Credo, consubstantialem, Et vitam venturi, les deux Osanna, le Dona nobis* Händélien.

Plus exceptionnelles sont leur interventions dans le *Sanctus* : ritournelle (rôle stabilisateur, "choeur de prêtres") puis écho des solistes (profondeur) ; ainsi que dans les "chœurs sans paroles" évoqués plus haut.

Groupe des cordes

...pour mémoire, car l'essentiel a été évoqué dans le chapitre précédent (*fonctions de l'orchestre*) ; notons simplement, à la suite de notre réflexion sur l'émancipation des basses, la séparation assez courante Cb-Vc qui permet des "solos" de violoncelles (*Gratias*, avec Altos ; *Et homo factus est*) et la division en 5 parties des cordes graves (*Sanctus* et *Praeludium*).

Il faut observer que, dans un souci de l'orchestration juste, Beethoven ne se sent nullement tenu de disposer des cordes en permanence : c'est un *groupe* de l'orchestre, et non le fond obligé de l'orchestre du XVIII^e s. On le constate dans certains passages confiés aux vents seuls (introductions du *qui tollis*, de l'*Et vitam*, coda du *Credo*...), ou dans lesquels les cordes jouent à l'unisson (début du *Gloria, Et expecto resurrectionem*...) ou en pizz (pour laisser passer les solistes du *Benedictus* -cf. mouvement lent du *Concerto pour violon*). Enfin, Beethoven n'hésite pas à se passer des violons lorsque le caractère l'exige (*Sanctus, Praeludium*, ainsi que la première section de l'*Et vitam venturi*, où il les réserve pour l'*Allegro con moto*).

¹à toutes fins utiles, rappelons que ceux-ci sonnent respectivement à la 7^{ème}, 6^{ème}, et 9^{ème} inférieure de la note écrite.

L'orgue...

La véritable partie d'orgue de la *Missa* ne se situe pas là où on la cherche : l'orgue proprement dit, prévu dans la nomenclature, ne me semble être là que par habitude, celle de l'orgue "conducteur" des pièces religieuses du XVIII^e siècle ; peut-être aussi par souci d'ajouter un peu de "liant" au tutti, ou une dimension supplémentaire à une orchestration "cosmique"...

Mais c'est dans la musique d'orgue que Beethoven a puisé l'inspiration des interludes orchestraux les plus significatifs : sa sonorité (combinaison de bois avec, très souvent, un fond de Cl et Bn auquel peut s'adjoindre Fl et cor) et son écriture traditionnelle d'improvisation liturgique (enchaînement continu d'harmonies à 4 ou 5 parties relativement conjointes). Exemples : l'introduction du *Gratias* [G. 128], du *Qui tollis* [G. 230], ou, bien évidemment, le *Praeludium* [S. 79] (notez en particulier la combinaison miraculeuse 2 Fl+VI solo qui le termine et qui imite l'orgue à la perfection). Du reste, toute la conception très "groupée" de l'orchestration (bois/cordes, etc.), avec ses changements abrupts, comme des changements de registrations, évoquent beaucoup la pensée propre à cet instrument.

La fugue chez Beethoven

définitions...

Avant d'aborder ce chapitre important, je crois nécessaire d'essayer de préciser les différents genres contrapuntiques que l'on peut rencontrer dans la *Missa* ; tout en reconnaissant qu'il s'agit là d'un exercice très aléatoire¹.

...qualifions donc ici de **fugue** une *forme* achevée, d'écriture polyphonique contrapuntique, alternant des passages d'exposition des thèmes (sujets) et de "divertissement" (ou épisodes). Elle suppose un sujet caractérisé : phrase achevée, définie et aisément identifiable, affirmant la tonalité (piliers mélodiques = degrés forts) ; des éléments contrastants, souvent organisés en contre-sujet.

La **forme-fugue** classique débute par une phase d'Exposition du sujet à chaque voix, selon une alternance Tonique/ réponse à la Dominante ; suivie d'une phase de "Développement" (le terme est discutable), qui fait voyager le matériel thématique à travers différentes tonalités ; et s'achevant par un retour à la tonalité principale, en corrélation avec un resserrement autour du sujet (strettes, souvent)².

Le **fugato** ne conserve de la fugue que le style et les éléments immédiatement identifiables (c'est-à-dire le sujet, l'exposition) sans en avoir la forme. C'est en général une courte section contrapuntique qui prolonge librement une exposition fuguée.

typologie

Selon ces critères, on peut ainsi distinguer dans la *Missa* :

- des fugues vraies : *In gloria Dei Patris*, *Et vitam venturi saeculi*, fugues à peu près classiques, ainsi que le *Presto* instrumental du *Dona nobis*, dont nous reparlerons.
- une "fuguette", le 1^{er} *Osanna* (qui présente en 26 mesures *Presto* une exposition tonale avec contre-sujet, 2 mesures de divertissement et une strette finale..!)
- des fugatos classiques : les deux *Glorificamus* (quoique sans Csjt, et avec expositions en strette, surtout la 2^{ème}), le 2^{ème} *Osanna*, le *pacem* de [A. 107] et le *Dona* (imité de l'*Hallelujah* du *Messie* de Händel³) de [A. 216] ; on peut ajouter le *consubstantialem*, dont les entrées (I-V-(II)-V/ I) sont irrégulières et un peu trop rapprochées (le sujet complet occupe 4 mesures).
- des sections de style fugué, présentant un sujet défini, des entrées successives, mais pas de logique tonale : le *Pleni sunt* (qui présente un contre-sujet, mais des entrées en tierces) de style Baroque, le *Cujus regni* ; à la même famille appartient l'*Et incarnatus est* qui n'a de véritablement différent que son style Renaissance et ses entrées en strettes, qui l'apparentent à une section de motet⁴ (essayez d'ailleurs de lire le *Cujus regni* à vitesse lente et *a capella*, et vous constaterez qu'il n'est pas très éloigné de l'*Et incarnatus...*)⁵.

¹...et d'autant plus délicat que jusqu'à la fin du XIX^e siècle, personne n'aurait jamais pensé utile de définir *a priori* ce qu'était une fugue (pas plus qu'une sonate, d'ailleurs).

²c'est pourquoi le *presto* final du *Gloria* n'appartient plus à la fugue ; c'est une coda du mouvement entier.

³cf. n°44, fugato de la mes. 41

⁴je caractériserai ici, indépendamment de leur destination sacrée ou profane, et sans considération pour leur évolution historique : une *forme-motet* par sa structure en sections, qui développent chacune un verset du texte, sous la forme d'entrées en imitations (non "tonales", bien sûr) et en strettes (plus ou moins rapprochées) ; et une *forme-ricercar* comme un motet instrumental.

⁵je mets à part le cas du *Christe* et du *Gratias* qui, bien que reposant sur un thème bien défini accompagné d'un "contre-thème" (resp. *Christe et propter magnam gloriam tuam*) passant de voix en voix, ne sont pas de nature contrapuntique. Ce sont des mélodies accompagnées, combinées entre elles, et non des sujets "moteurs", exposés *a capella* ; sans commettre d'abus de langage, je dirai que ce sont là des thèmes "objets" et non "sujets"...

- enfin les nombreuses sections basées sur les entrées en imitations d'un *motif* (et non plus d'un *sujet* achevé), avec ou sans Csjt, avec ou sans logique tonale, de style "moderne" ou archaïque...

fonctions de la fugue beethovénienne

Un problème se pose avec un type de fugue typiquement beethovénien, extrêmement moderne : celui du **Presto instrumental** interrompant la réexposition du *Dona nobis* [A 266].

...Extérieurement, tout y est : sujet caractérisé, contre-sujet contrastant, alternance exposition/épisodes, dimensions, resserrement final, etc. ; mais pas la structure formelle classique : ici, le sujet est certes tonal (je veux dire basé sur I-IV-V, réponse à la Dominante), mais fuyant, sans affirmer la tonalité ; la même voix enchaîne la réponse et le sujet, gommant l'effet antiphonique ; la tonalité quitte *Ré M* pour ne plus y revenir, tandis que le sujet disparaît peu à peu.

Or, ce sont là des traits essentiels de la fugue classique, ceux qui l'ont fait émerger du *ricercar*. Il paraît cependant absurde de refuser le statut de fugue formelle à cette section magistrale.

Je distinguerai donc deux types de fugues dans la *Missa* :

Le **premier type**, relativement classique malgré sa complexité de forme (à sections) et d'écriture, représenté par les deux fugues finales du *Gloria* et du *Credo*. Leur rôle essentiel est d'**affirmer la tonalité**, de stabiliser l'ensemble d'une construction par le retour incessant d'un sujet fortement typé tonalement. C'est avant tout une **résolution formelle**, dont la nécessité est directement liée à la tension structurelle qui l'a précédée, et dont la nature répond elle-même à la nature de la forme (plus continue qu'articulée) qu'elle conclue (une forme articulée comme la forme-sonate résout ses dissonances formelles par une réexposition).

Pour bien saisir le sens de cette résolution formelle, imaginez un instant le *Gloria* amputé de sa fugue finale (=1/3 du mouvement !) et, n'en déplaise à Berlioz qui ne voyait dans cette dernière qu'un exercice convenu, cela reviendrait à abandonner l'auditeur au beau milieu de la forêt...Inversement, si la IIIe partie du *Credo* était transformée en une réexposition tonale bien affirmée, au lieu de ce retour thématique et tonal flou et progressif, cela ferait apparaître l'*Et vitam venturi* comme un appendice à une affaire résolue, inutile formellement, et finalement comme un pur sacrifice aux conventions du genre religieux.

C'est aussi dans cet esprit que les différents fugatos de la *Missa* apparaissent en **fin de section** : *Glorificamus te* (section I.B du *Gloria*¹), *consubstantialem* (bilan du 1er triptyque ABC du *Credo*, avant son dépassement par le *Qui propter*), *Osanna* (1ère et 2ème partie du *Sanctus*) ; ou alors, dans l'*Agnus*, pour stabiliser le *Dona nobis* et faire apparaître plus abruptes encore les interruptions "guerrières", qui en deviennent incongrues (*Pacem* de l'exposition, *Dona* de la réexposition) : mais pas de fugato à la fin, qui doit rester ouverte, un peu irrésolue.

Dans le **deuxième type** de la fugue beethovénienne, celui donc du *Presto instrumental*, Beethoven recherche exclusivement la complexité de la texture fuguée, le morcellement du discours musical pour figurer une période de lutte, de conflit, de mouvement dramatique².

...Cette distinction étant posée, il est indéniable que les deux types ont en commun la recherche d'une **texture sonore**, d'une musique "globale". Souvent de mouvement rapide, voire *très* rapide, au rythme heurté, d'une écriture toujours très dense, ces fugues peu "lisibles" ne recherchent pas la clarté du jeu polyphonique de la fugue Baroque, composée de voix individuelles qui se répondent (on retrouve ici l'esprit "universaliste" évoqué en ouverture du chapitre *Tutti et soli*). Plutôt que d'opposer deux types de fugues, il conviendrait peut-être mieux de simplement distinguer, par leur fonction, les fugues-résolutions des fugues "à résoudre"...

Finalement, on pourrait dire de la plus grande partie de la musique tardive de Beethoven qu'elle est, intrinsèquement, d'**inspiration contrapuntique** : mais cette caractéristique découle directement de l'organisation de son discours en "mots" (motifs) musicaux combinés, phénomène que nous avons évoqué au chapitre *Texte et musique*.

Ceci n'a donc rien d'une soumission à des conventions dont Beethoven n'a que faire, ni même d'une influence ou d'une imitation de formes anciennes ("inspiration", à la rigueur...) : Beethoven réinvente le langage dont il a besoin. L'écriture contrapuntique n'est chez lui que la manifestation naturelle de son esprit rhétorique et combinatoire ; la fugue n'en est que la nécessaire conséquence formelle.

¹c'est d'ailleurs pourquoi ce fugato *termine* les deux sections *Laudamus te*, et non *ouvre* une nouvelle section, comme l'apparente modulation après l'emprunt de *Adoramus* [G. 83], puis l'enchaînement direct du 2ème *Laudamus* [G. 94] pourraient le laisser imaginer (cf. la symétrie des deux *Laudamus* dans l'analyse formelle).

²Ce sera aussi le type de la fugue orchestrale du finale de la IXe (mes. 431-542), évoquant la lutte intense pour la réalisation concrète de l'Idéal de la joie (→1ère synthèse de la mes 543, avant le dépassement mystique du *Seid umschlugen*).

Aspects rythmiques

déphasages et vitalité rythmique¹

Le principe de la **vitalité rythmique** d'une pièce est que tout déséquilibre appelle un rééquilibre, toute tension une résolution. Chaque style de musique, chaque compositeur a alors ses déséquilibres de prédilection : harmonique (dissonance→consonance), mélodique (élan→retombée), etc., et ceci à toutes les échelles temporelles : grande forme, section, phrase, carrure, mesure, pulsation, jusqu'au chemin qui va d'une note à l'autre. C'est la combinaison de leurs résolutions successives qui fait progresser le mouvement musical.

De plus, le discours musical de l'époque Classique est fondamentalement **périodique**, c'est-à-dire que tous ces événements harmoniques, mélodiques, ou dynamiques surviennent conjointement, à une fréquence régulière (en particulier celle qui est généralement indiquée par le chiffrage de la mesure)...il existe donc une convergence temporelle entre ces événements; leur hiérarchie rythmique correspondant à leur hiérarchie musicale (c'est-à-dire qu'une résolution harmonique importante aura plutôt lieu sur le 1er temps de la mesure que sur le 2ème, et une cadence parfaite à la fin d'une carrure plutôt qu'au beau milieu).

Bien sûr, le jeu, c'est d'introduire de subtils **déphasages** dans l'un ou l'autre paramètre, et d'éviter ainsi une trop grande prévisibilité² : c'est tout l'art de l'orateur qui fait varier le ton, la force et le rythme de son discours en fonction de la ligne directrice de ce discours.

Beethoven est un spécialiste de ce genre de procédé. Ainsi, le motif initial du [*Gloria in excelsis*], par l'appui prosodique (*excelsis*) et mélodique (*ré→la*) sur le 2ème temps de la 2ème mesure, crée un **déséquilibre rythmique** qui empêcherait absolument la musique de s'arrêter à la fin de cette 2ème mesure. Elle a impérieusement *besoin* des suivantes pour donner à cet élan initial l'espace de temps nécessaire à sa résolution.

Or, une des difficultés de composition de la *Missa* tient à la grande **dilution des structures** harmoniques, motiviques et formelles (lesquelles ne pouvaient avoir la netteté des structures bien articulées du style Classique sans trahir la volonté expressive de Beethoven -nous en reparlerons). En effet, lorsqu'il n'y a plus d'opposition dramatisée entre une zone tonique et une zone dominante, par exemple, les tensions motrices s'affaiblissent considérablement, et Beethoven courait alors le risque de donner naissance à une grosse machine sans aucune vitalité...

C'est donc le rôle d'un grand nombre de **syncofes, décalages harmoniques, canons, échos**, etc. que de donner à la musique l'impulsion qui pourrait lui faire défaut³. Quelques exemples :

- juste avant le retour du [*Gloria in excelsis*], tous les accords se posent sur le 2ème ou le 3ème temps de chaque mesure, créant un déséquilibre qui ne se résoudra qu'avec le retour du motif principal, dont la reprise est ainsi rendue nécessaire (G. 23-28) (déphasage harmonique).

- le thème d'orchestre du *Quoniam* et ses appuis sur le 3ème temps, contredisant la périodicité de la mesure (déphasage dynamique) et redonnant au *Gloria* toute la vitalité nécessaire, quelque peu épuisée dans le *Qui tollis*, pour lancer la fugue finale.

-de nombreux contre-sujets sont ainsi "déséquilibrants" ; par ex., la fugue finale du *Gloria*, avec son Csjt en canon (déphasage mélodique) et ses *Amen* syncopés, pousse en avant ce qui risquerait de s'enliser dans le *ben marcato*.

Enfin, comme exemple d'un déséquilibre rythmique à petite échelle, on peut observer comment les petites syncofes du *Crucifixus* créent une animation de détail, une agitation perpétuelle, figure classique pour exprimer le sentiment d'une âme tourmentée⁴.

déphasages et rhétorique

Un autre type de syncope, qu'il ne faudrait pas confondre avec le premier, et qui est très spécifique à Beethoven, ce sont ces accents d'insistance, ou plutôt⁵ ces **emphases** (au sens courant du terme d' "exagération dans l'expression") qui portent sur certaines notes, comme un orateur qui allonge certaines syllabes de son discours (davantage en allemand qu'en français, remarquez) pour souligner leur importance et attirer l'attention (un peu comme des $\hat{\cdot}$ écrits, mais un $\hat{\cdot}$ a une connotation de "suspension du discours" qui ne correspond pas à l'idée d'un mouvement, d'un geste emphatique).

...Ainsi, l'exorde du *Kyrie* semble commencer "un temps trop tôt"...en fait, il s'agit de donner un maximum d'ampleur à cet appel au secours : plus court ($\downarrow \cdot \downarrow \circ$), ce serait banal ; mais plus long ($\circ \downarrow \cdot \downarrow \circ$), ce serait fastidieux.

¹ce développement est un peu long, mais les notions fondamentales présentées sont assez complexes.

²la difficulté étant de "jouer" ainsi avec le sens musical de l'auditeur, sans que celui-ci ne "décroche", c'est-à-dire sans perdre la cohérence du discours...

³pour bien voir en rendre compte, essayer d'imaginer ces passages en remplaçant les syncofes par des appuis sur les temps forts...ça n'avance plus.

⁴à grande échelle, nous avons déjà observé comment l'instabilité harmonique et thématique du *Gloria* ou du *Credo* rend absolument nécessaires leurs longues fugues finales.

⁵les accents d'insistance, ce sont plutôt ces *sf* qui semblent parfois si incongrus dans la musique de Beethoven si on ne prend pas en considération sa nature profondément rhétorique...

Plutôt qu'un appui sur le temps faible (= cas des syncopes du chapitre précédent), il vaudrait mieux parler d'allongement du temps, ou de déplacement du temps fort.

D'autres exemples : les départs du *bonae voluntatis*, de l'*Adoramus*, du *Glorificamus* (encore amplifié mesure 117: 2 temps trop tôt !); l'entrée de l'Asolo, puis du choeur dans le *Gratias*; le mot *omnipotens* [G. 185]; les motifs *miserere* [G. 242] (cf. aussi [A. 43]) et *suscipe* [G. 257]; le tout dernier "*Gloria !*" (= un temps trop tôt, et non trop tard !), le 1er accord du *Credo* (cf. la reprise mesure 34); le mot "*Dominus*" [S. 23]; les appels "*Agnus*" du *Dona nobis* (récitatifs d'Alto et de Ténor mes. 174 et 179, puis choeur mes. 329)...¹

D'une manière générale, le discours beethovénien a ceci de caractéristique qu'il est capable d'inventer son propre tempo, en s'affranchissant de la périodicité rythmique qui l'encadre *a priori*. Chaque "syllabe" musicale possède alors sa **durée propre**, déterminée par son importance dans le sens du discours. Là où Mozart s'arrange toujours pour faire coïncider cette durée propre avec les nécessités d'une périodicité imposée (tout au moins à l'échelle de la mesure, car on sait combien ses carrures peuvent être irrégulières), Beethoven, lui, refuse de styliser, de "formater" ses idées musicales, que ces dernières soient ou non compatibles avec une périodicité régulière (cf. le chapitre *problèmes formels*).

Aspects harmoniques

rythme harmonique

L'étude du rythme harmonique dans la *Missa* est un monde en soi² : il est étonnant de constater combien ce paramètre a de conséquences sur le sens de cette musique.

Ce ne peut être ici le lieu d'une telle étude, qui serait nécessairement fort longue. On se contentera d'observer la **très grande variété** des rythmes harmoniques choisis par Beethoven, depuis les grandes plages harmoniques peu modulantes (début du *Gloria*, *Quoniam*, *Benedictus*, fin du *Credo*...) jusqu'aux épisodes très chargés (comme certaines séquences du *Qui tollis* ou des grandes fugues); cette variété, comme toujours, va vers la recherche d'une plus large palette expressive.

De plus, ce n'est pas seulement d'un épisode à l'autre que Beethoven peut considérablement modifier son rythme harmonique, mais aussi, **à l'intérieur d'une même séquence**, parfois très brusquement (...au risque de décontenancer quelque peu l'auditeur?). Prenons quelques exemples très différents :

- dans le début du *Credo* : "*in unum*" = 1 accord pour 2 mesures → "*Deum patrem*" = soudain 2 (voire 3) accords par mesure : effondrement très curieux, dont le but est, je pense, d'exalter par contraste la puissance de "*omnipotentem*" (= expression en négatif)
- début du *Sanctus* : grande mobilité harmonique (= procession) → arrivée sur la plage de *LaV* qui précède le *Pleni sunt* (= adoration immobile)
- fugue instrumentale du *Dona nobis*: accélération progressive du rythme harmonique (cf. mes. 321-325, où chaque degré de *Si b M* est précédé de sa propre dominante!) → prépare l'explosion du *Si b* martelé

De même que les relations de tonalités, le rythme harmonique est un élément fondamental de la compréhension du sens de cette musique; paramètres que nous avons parfois tendance à sous-estimer aujourd'hui, ayant été quelque peu insensibilisés par notre culture postromantique et atonale. Ce sont des relations harmoniques qu'il nous faut prendre le temps d'imaginer et de *sentir* pour en saisir toute la vitalité, et ne pas tomber dans l'abstraction...

procédés de modulation aux tons éloignés

Beethoven élargit considérablement le champ tonal à sa disposition pour servir l'étendue de sa volonté expressive.

Relations de type napolitain

Jouant sur l'ambiguïté des altérations harmoniques de type **6xe napolitaine** ou **6xe augmentée**, elles transforment un simple emprunt en véritable **modulation**.

-Exemple : *Domine Deus* [G. 174] : *Mi b I - Si b (V) - Ré M - Si b $\frac{7}{+}$ - La(V) - Ré* : *Si b $\frac{7}{+}$* est ici traité à la fois comme dominante de *Mi b* et comme 6xe augmentée³ de *Ré M*; c'est alors une technique qui permet la modulation de *Mi b M* à *Ré M*.

¹citons aussi une "emphase" célèbre : les différents "*Al-le Menschen*" du finale de la IXe (cf. mes. 252,566,806...)

²le rythme harmonique repose sur la fréquence et l'éloignement tonal des changements harmoniques; son étude le met en relation avec l'expression musicale de chaque passage.

³rappel : la 6xe aug. est une altération de la dominante de dominante, classique à la fin du XVIIIe s.;

ex. en *Ré M* : $\text{II}^+ = \text{mi sol} \# \text{ si ré}$, altéré = $\text{mi sol} \# \text{ si b ré}$, sans fondamentale = $\text{si b ré sol} \#$ ($\# 6$) = homonyme de $\text{Si b} \frac{7}{+}$

...De plus, notez qu'à cette échelle, on peut tout à fait assimiler l'emploi de la 6^{xe} augmentée à celui du ton napolitain : $Mi \flat = \flat II$ de *Ré*, comme $Si \flat \frac{7}{+} =$ degré napolitain de *LaV*.

Cette technique peut également servir à l'**amplification** d'un passage, sous la forme d'un emprunt qui peut être assez long¹ :

-Ex. dans l'*Agnus Dei* : 2^{ème} *miserere* [A. 43-53] : $mi m \rightarrow \{R\acute{e} \frac{7}{+} (V \text{ de } Sol) \rightarrow do \# \frac{6}{4} (V \text{ de } fa \#)\} \rightarrow si m$; plus clair encore, le 3^{ème} *miserere* [A. 65-72] : $si m \rightarrow \{Do M\} \rightarrow si m$

Mais le plus intéressant est l'utilisation que Beethoven fait du rapport napolitain pour signifier la **coupure entre deux mondes** radicalement séparés (= sens du mot "sacré"), en particulier dans le *Credo* (dont l'Idée fondamentale reste l'opposition de ce monde et de l'autre, et leur mise en relation par la personne du Christ fait homme) :

-Exemple. à la fin du *Crucifixus* : très marqué en *ré m*, s'achève par la descente de basse [C. 178] $la \frac{6}{4} (sol \#) - sol \flat +4 - fa6 \rightarrow Mi \flat 5$ (directement juxtaposé !) = descente par ton entier de ce monde (*ré m*) jusqu'à l'autre (*Mi \flat*) radicalement différent, appartenant une dimension irréductible à *ré m* ; l'au-delà en quelque sorte, l'outre-tombe.

-De même, dans le *Judicare* [C. 232-238], *vivos et mortuos* = $Sol \flat M / fa \# m$.

-Dans le même esprit, le rapport napolitain exprime aussi la coupure temporelle : *ante omnia saecula* [C.56] = $La \flat M \rightarrow sol m$: en deçà de l'Histoire ; c'est-à-dire l'inverse du *Judicare* = $Fa M \rightarrow Sol \flat M$: au-delà de l'Histoire (il reviendra "après tous les siècles").

Marches modulantes

Technique classique, mais que Beethoven pousse là encore très loin ; elle lui donnent la possibilité de voyager très rapidement. Des exemples :

-à la fin du *consubstantialem* [C. 81-86] : $Si \flat M \rightarrow Do M \rightarrow Ré \flat M$

-certaines harmonisations d'un soprano chromatique, comme dans la coda du *Gloria* [G. 531-543] : $Sol IV - Mi II^+ - Fa V - Si \flat - Fa \# V - Si \flat - Sol IV$ (Soprano $sol \rightarrow si \flat$), ou la montée vers *omnipotentem* [C. 17-21] : $Sol V - do - La \flat V - ré \flat - La \flat V - ré \flat - Si \flat V - Mi \flat - Do V - Fa - Ré V - sol - Mi II^+ - La V$ ou la progression diatonique du *Credo* [C. 351-357] $Sol \flat IV - La \flat V - Si \flat V - Do \flat IV - Ré \flat V - mi \flat IV - Fa V$.

À ce sujet, notons que Beethoven affectionne particulièrement les "tours d'horloge" tonals, comme une manière d'animer le rythme harmonique sans changer de tonalité principale : souvent peu modulants (du type, très classique, *si - mi - La V - Ré - Sol - do \# II - Fa \# V - si*, courant dans les grandes fugues), mais parfois beaucoup plus surprenants, comme la très inhabituelle préparation de cadence par tons entiers [G. 432-440] $mi III - La V - Fa \# V - Si - La \flat V - Ré \flat - Si \flat V - Mi \flat - Do V - Fa - Ré V - sol - Mi II^+ - La V$ ou la progression diatonique du *Credo* [C. 351-357] $Sol \flat IV - La \flat V - Si \flat V - Do \flat IV - Ré \flat V - mi \flat IV - Fa V$.

Relations Majeur-mineur²

Utilisées par Beethoven comme raccourci harmonique, lui permettant de franchir d'un coup 2 ou 3 \flat .

-Ex. avant le *Gratias* [G. 122-130] : $\frac{1}{2}CPL$ sur $Do M (IV \text{ de } Sol) \rightarrow do m (II \text{ de } Si \flat)$

-plus discrètement, entre les deux *sanctus* chantés [S. 18-21] : $\frac{1}{2}C$ sur $La M (V \text{ de } Ré) \rightarrow la m (VI \text{ de } Do)$

C'est une technique de modulation que l'on retrouve dans plusieurs oeuvres de la maturité de Beethoven³, et qui donne à ces transitions un caractère très étrange.

Enchaînements par la note commune

Souvent à la 3^{ce} Majeure inférieure, c'est un procédé typiquement beethovénien, et précurseur des modulations Romantiques ; il consiste en général à isoler dans une "zone neutre" la ou les notes communes qui vont changer de fonction tonale d'un épisode à l'autre⁴. Exemples :

- Enchaînement *Christe* \rightarrow 2^{ème} *Kyrie* [K. 127-130] : CP $fa \# m$ (isole $fa \# - la$) $\rightarrow Ré M$ (cf. idem dans *Judicare* \rightarrow *Cujus regni* [C. 239-240] $fa \# m \frac{6}{4} \rightarrow Ré M$)

-1^{ère} phrase du *Qui Tollis* Fl \rightarrow soli [G. 236-237] : $\frac{1}{2}C$ $La V$ (isole la) $\rightarrow Fa M$

-*Qui sedes* [G. 272-273] : $\frac{1}{2}C$ $Fa V \rightarrow Ré \flat M$

-transition vers le *Quoniam* [G. 303-312] : $\frac{1}{2}C$ $Do \# V \rightarrow La (V)$, repris dans l'enchaînement des deux sections de la fugue [G. 427-428] : $\frac{1}{2}C$ $Do \# V \rightarrow La V$

-1^{ère} interruption du *Dona* [A. 162-164] : $La M \rightarrow Fa M$

¹l'emprunt n'efface pas le sentiment de la tonalité principale, et y revient naturellement, au contraire de la *modulation*.

²je ne parle pas là de la succession de deux épisodes Majeur/mineur, si souvent évoquée à propos de Schubert, et dont nous avons un excellent exemple dans le couple *Et homo factus est / Crucifixus*.

³Ex. finale de la IX^e symphonie m.626, ou 841.

⁴là encore cf. finale de la IX^e, m.328-330

-cf. également l'enchaînement, plutôt inhabituel, $Si I^+$ ($la \natural = 7^{\text{ème}}$ de $Si = 5^{\text{ème}}$ de $Ré$) $\rightarrow Ré M$ de *Adoramus* à *Glorificamus* [G. 83-84]

On le trouve aussi, adouci par un enchaînement intermédiaire de type Maj-min qui évite la note commune isolée: 3^{ème} section du *Qui tollis* [G. 277-278] : en $Sol \flat M$, résolution V-I sur $fa \sharp m \rightarrow Ré^7_+$ ($fa \sharp$ commun) ; ou *Sedet ad dexteram* $\rightarrow Et iterum$ [C. 212-215] : $Fa M \rightarrow fa m \rightarrow Ré \flat M$ (fa commun).

Inversement, un court-circuit très abrupt, sans isolement de la note commune, pour lancer la coda du *Qui tollis* [G. 291-292] : $Fa M \rightarrow Do \sharp^6_4$ (de $fa \sharp m$; la commun).

importance du IV^e degré

Depuis presque deux siècles, le dynamisme musical s'était développé autour de la **relation tonique-dominante**, et Beethoven n'était pas le dernier à exploiter cette tension harmonique fondamentale. Pourtant, à partir de la *Missa*, il va bousculer cette tendance et tenter de **rééquilibrer** le système tonal en donnant à la sous-dominante presque autant de poids qu'à sa consœur... y a-t-il été incité par la connotation de recueillement attachée à la cadence plagale, traditionnelle du style d'Église¹, par l'étude des "maîtres anciens" à laquelle il s'était préalablement consacré, ou par le désir d'écrire une musique moins tensionnelle, moins directive (ou, plus exactement, dont la tension motrice résiderait ailleurs que dans les relations harmoniques : déphasages rythmiques et déséquilibres formels)...?

Très nombreux, d'abord, sont les **motifs qui s'appuient sur le IV^e degré**, considéré comme un pilier aussi important que I et V (et non plus seulement comme *passage* de I vers V, dans lequel il joue en fait le rôle d'un précurseur de II=dominante de V).

- par des balancements IV/I (*Kyrie*, motif [*eleison*] ; le [*Gloria*] de la coda finale)

- par des motifs à réponse plagale (c'est-à-dire I-V \rightarrow IV-I, au lieu de \rightarrow V-I) (le *Credo* initial, le motif [b1] du *Dona nobis*)

- par des motifs commençant sur IV (le motif initial du *Credo*, le début du *Sanctus*)

- et surtout par beaucoup d'inflexions plagales dès le début des thèmes, du type I-IV-V(-I) (au lieu, par exemple, du classique I-VI-II-V du *Gratias*) : *Consubstantialem*, *Qui propter*, *Et vitam venturi*, le 1^{er} *Osanna*, les thèmes du *Benedictus*, les *miserere* de l'*Agnus*, les motifs [a1] et [b3] du *Dona nobis*...

À une plus grande échelle, on constate que, le *Kyrie* mis à part, chacun des mouvements de la *Missa* s'achève par une **Cadence plagale**, souvent longuement préparée et réellement terminale (et non pas simplement ajoutée après une CP principale : cf. la fin du *Credo* avec ses deux grandes CPL débouchant sur le *Grave* en $Mi \flat$, et son imposante CPL terminale) ; sans négliger les fins de sections intermédiaires que sont le *Glorificamus* ou le 1^{er} *Osanna* (ce dernier montrant même une CPL II \rightarrow I !)...

La fin du *Quoniam* montre très bien cette **équivalence de poids** entre Dominante et Sous-dominante, avec sa double cadence vers *La*V, la 1^{ère} par les dominantes (III⁺ \rightarrow VI⁺ \rightarrow II \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow V), et son conséquent par les sous-dominantes (I \rightarrow IV \rightarrow IV de IV \rightarrow IV \rightarrow V).

Constatons aussi le cas exceptionnel d'une véritable 1/2cadence plagale à la fin du *Pleni sunt*.

Enfin, à l'échelle de la **grande forme**, la majorité des répliques, sections centrales, etc. sont à la sous-dominante: le 2^{ème} *Kyrie* en *Sol* (et *Sol* est aussi un pilier intermédiaire du *Christe*), le 2^{ème} *Pax hominibus*, le 2^{ème} *Glorificamus* ; les relations *Gratias* ($Si \flat$) \rightarrow *Domine Deus* ($Mi \flat$), *Credo* \rightarrow *Omnipotentem* ($Mi \flat$), et *Credo* \rightarrow *Ex Patre natum* ($Mi \flat$ puis $La \flat = IV$ de IV) ; le 3^{ème} *sanctus* en *Do M* (IV de IV), le centre du *Pleni sunt*, le *Benedictus* (*Sol*, sa deuxième section elle-même en *Do*), le 2^{ème} *miserere* de l'*Agnus*...

...On le voit, cet attrait pour le IV^e degré est un élément fondamental de la structure harmonique et formelle de cette oeuvre. Je suis du reste tout à fait d'accord avec W.Drabkin lorsqu'il analyse les emplois peu traditionnels du **VII^e degré abaissé** ($Do \natural$ en *Ré M*, par exemple) comme un IV de IV, et non comme un emprunt modal (où $do \natural$ *mi sol* serait un substitut de la dominante mineure $la do \natural$ *mi*, dans un hypothétique mode mixolydien)², c'est-à-dire finalement comme

¹connotation et non convention, concept que je n'aime pas. Il n'y a rien d'arbitraire, sauf pour les sourds, à associer une figure musicale à l'expression d'un sentiment. C'est E. Ansermet qui a opposé le caractère naturellement extraverti du mouvement I \rightarrow V (ce dont le début du *Gloria* nous fournit un excellent exemple) au caractère introverti du mouvement I \rightarrow IV.

²à la différence du $Si \flat$ de l'*Et resurrexit*, dont le caractère modal archaïsant est ici évident. Ceci dit, cet intérêt pour l'harmonie modale peut avoir lui-même incité Beethoven à concevoir ces IV de IV, inhabituelles dans un contexte tonal classique.

le symétrique de la Dominante de dominante. Ceci est clairement mis en évidence par le début du *Quoniam* qui enchaîne *La V - Sol IV - Do* † *IV de IV - Sol IV - La V - Ré*.

Signalons à ce chapitre une incursion encore plus lointaine vers les sous-dominantes en cascades, à la fin de la fugue de ce même *Gloria* [G. 488-502] : *Ré* → *Sol* → *Do* † → *Fa* † (!) → *Ré* (CP) ; ainsi qu'un cas "mixte", celui de la cadence finale du 1er *Kyrie* : *mi* † *m / Fa* † *M*, c'est-à-dire IV-V en *si m* (ou † VII^m-I en *Fa* † *M*), ce qui sera la signature d'un certain Johannes Brahms...

archaïsmes harmoniques

...Un dernier mot au chapitre des racines musicales de la *Missa*, oeuvre que Beethoven a délibérément voulu inscrire dans une perspective historique...ou intemporelle.

Tout d'abord, il faut noter qu'un grand nombre d'harmonies, pour le style Classique, sont en **position fondamentale**. Le cas le plus parlant est celui du monumental motif initial du *Credo* : IV-V-I, là où n'importe quelle cadence Classique aurait pour le moins écrit un renversement du IV (et plus souvent encore du II).

Ceci permet à Beethoven d'étendre encore les possibilités de son langage en évoquant une musique "qui n'est pas de ce monde" ; il est significatif que, dans ce même *Credo*, les passages plus "humains" du *Qui propter* ou du *Et homo factus est* comportent énormément de renversements, et par là des basses beaucoup plus mélodiques (Ainsi l'*Et homo factus est* ne présente jamais le 1er degré à l'état fondamental ; il navigue de CR en CI, et ne se résout que sur le *ré m* du *Crucifixus*, c'est-à-dire l'unique raison d'être, théologiquement parlant, de la vie du Christ sur Terre).

Par ailleurs, deux séquences sont volontairement archaïsantes, celles qui correspondent précisément aux deux piliers fondamentaux du mystère chrétien : l'incarnation (*Et incarnatus est*) et la résurrection (*Et resurrexit*); cette **modalité**, cette écriture d'un autre âge, permet alors à Beethoven de concrétiser le passage entre le monde divin, intemporel, et le monde terrestre, historique.

Au sujet de l'*Et incarnatus*, notez cette ambiguïté modale qui prête parfois à discussion : si le début (*ré la*) et la fin (cadence *Do - ré*) du thème, ainsi que l'aboutissement de la section sur *La V*, orientent le sens musical vers un **ré** dorien (introduisant le couple *Ré M / ré m* qui va suivre); il ne faudrait pas négliger le fait que tous les appuis intermédiaires se font sur les degrés forts d'un *Fa* lydien (*Do, Sol, Fa*)...choisissez la conclusion que vous préférez, mais ne gomez pas l'ambiguïté, qui ajoute tant au caractère étrange de cette étrange histoire...

Problèmes formels

plan formel et forme-sonate

Avant de chercher à définir les plans de constructions de cette musique (nous en avons parlé en introduction), il faut d'abord considérer qu'à l'époque de Beethoven, ces plans n'existaient pas *a priori*. Ils ne sont que la description *a posteriori* d'une **forme propre à l'oeuvre**, créée par les relations tonales, et incarnée par les rapports thématiques.¹

La *Missa* ne fait pas exception : c'est une musique qui crée sa propre forme. Seulement, son projet particulièrement original et son articulation brouillée peuvent difficilement se décrire à l'aide des plans habituels...Je voudrais d'abord examiner le problème de la **forme-sonate**, par laquelle s'est si souvent exprimé le style Classique.

Réglons tout d'abord le cas du *Credo* : il est clair que la IIIe partie présente beaucoup de **ressemblances** avec la Ière : ressemblances thématiques (le motif [*Credo*], bien sûr, mais aussi le rythme ♩. ♩ ♩ ♩ -*Judicare, Credo*-, les gammes descendantes en fin de section, les sauts d'octaves à la basse -*sedet, Cujus*-), orchestrales (les ♩ répétées des VI, les basses porteuses, l'orchestration massive, les reprises orchestrales), expressives (les contrastes *ff*, paliers dans l'aigu → chutes *pp*, etc.) . Il existe d'autre part un retour tonal vers *Si* ♭, mais qui ne sera effectif qu'à l'entrée dans la fugue.

Il ne peut pour autant être question de **Réexposition**, laquelle supposerait une section bien définie : où commencerait-elle ? *Et ascendit, Credo in spiritum, Et vitam venturi* ? À chaque endroit, c'est, soit trop tôt, soit trop tard : car il n'y a pas de convergence dans le retour des éléments musicaux, les différents retours thématiques, par ailleurs peu explicites, ne coïncidant pas avec le retour tonal...

Bien sûr, de même que les conflits d'une pièce de théâtre peuvent ne se dénouer que peu à peu tout au long de l'acte final, sans forcément tous se résoudre en même temps (par un coup de théâtre, un *deus ex machina*), une résolution musicale peut n'être que progressive, chaque élément conflictuel étant individuellement résolu à un moment différent. On peut parler dans ce cas de "**retour**" (au sens large), de "résolution progressive", mais certainement pas de "réexposition".

...En ce sens, on peut considérer que la IIIe partie du *Gloria* est également un "retour" : à *Ré M*, au caractère festif, à la rythmique ternaire, aux syncopes dynamiques, etc., le retour thématique n'intervenant qu'*in extremis*, pour la Coda *presto*. Il y a également résolution formelle, par la stabilité de la fugue, relativement à ce qui l'a précédée.

¹ Je dirais même qu'on ne peut vraiment utiliser un plan que pour décrire une forme bien articulée, clairement organisée en sections définies et hiérarchisées (caractéristiques du style Classique)...ce qui commence précisément à poser des problèmes dans la *Missa*, oeuvre à l'articulation souvent brouillée...

Seulement trois extraits, en fait, présentent une organisation les apparentant à la forme-sonate Classique. Ce sont du reste les mouvements qui allient la longueur de la musique à la brièveté du texte, ce dernier devenant alors nettement moins contraignant (cf. plus loin le problème du conflit avec la forme littéraire) :

-*Kyrie* (en entier) : [Ré-V de si]....[Sol-Ré]

-*Benedictus* : [Sol-Ré]....[Do-Sol]

-*Dona nobis* : [Ré-La]....[Ré-Ré]

Le *Kyrie* et le *Benedictus* ont ceci de remarquable que leur "réexposition", si donc réexposition il y a, entrent par le **IVe degré**, suivant en cela le principe général de la prééminence de ce degré dans l'oeuvre. Ce point n'est pas vraiment incompatible avec le concept de forme-sonate, bien qu'il amoindrisse le côté spectaculaire de la résolution (Schubert le pratiquera) ; l'essentiel restant de réexposer au ton principal ce qui ne l'avait pas été dans l'exposition.

Mais il ne faut pas négliger l'importance, dans une forme-sonate, des péripéties, c'est-à-dire du **Développement**. Or, le *Christe* n'a pas grand-chose d'un développement du *Kyrie* (sauf une relative parenté thématique), pas plus que les postludes du *Benedictus* ne sauraient jouer ce rôle (comme Dév. central et terminal, par ex.). Tout au plus pourrait-on rapprocher ce *Benedictus* des "Lied-sonates" ou "Forme sonate sans développement" que l'on trouve souvent dans les mouvements lents de l'époque. Mais il serait vraiment abusif de parler pour ces deux mouvements de forme-sonate, Expo, Dév, Réexpo...C'est pourquoi je préfère parler de forme ternaire (ABA') ou binaire (AA'), concepts plus statiques que dynamiques.

Le *Dona nobis*, lui, présente deux groupes thématiques définis qui incarnent respectivement la Tonique et la Dominante ; il est en réalité le seul mouvement à se rapprocher d'une forme sonate bithématique classique, même si les deux interruptions et surtout l'ambiguïté de sa réexposition (progressive et dans le désordre) ne contribuent pas trop à la clarté de sa définition.

Disons enfin pour conclure que la forme-sonate, **forme d'essence dramatique** (Exposition - Péripéties - Dénouement), convient assez peu à une oeuvre liturgique, même puissamment expressive ; il est notable que seul le *Dona nobis*, que Beethoven a détourné de sa fonction liturgique pour en faire le combat pour "la paix intérieure et extérieure", admet ce type de forme dramatique.

le conflit avec la forme littéraire

Le premier problème auquel Beethoven va être confronté est que sa forme musicale doit tenir compte d'une **forme littéraire préexistante** (et ce sera toujours un peu le problème de la musique vocale de Beethoven -cf. B. et J. Massin).

Une première solution serait de faire entrer le texte dans la forme musicale, quitte à écraser plus ou moins le sens de ce texte, à ne retenir que son caractère global sans rendre compte de ses nuances ; les mots ne faisant que supporter la matière musicale. Ce sera souvent le cas des messes autrichiennes de l'époque Classique¹ (en particulier des messes brèves), dans lesquelles la forme musicale se développe sans entrave, enchaînant chaque partie d'un seul élan.

Mais à partir du moment où le compositeur cherche à exprimer le sens de *chaque* idée du texte, voire, dans le cas de Beethoven, de chaque mot, et donc à soumettre la musique à la forme littéraire, on court le risque d'une **fragmentation** du discours ; ce risque assumé, c'est la forme "à numéros" de l'époque Baroque (la *Messe en si*, par exemple, ou *Le Messie*).

Or, non seulement Beethoven cherche à exprimer (et avec force) quasiment chaque mot, ce qui le conduit déjà à une extrême fragmentation ; mais il veut de plus conserver la forme continue de chaque prière, et ne pas trahir l'élan global de chacune. C'est là une entreprise à peu près surhumaine, que Beethoven n'a menée à son terme qu'au prix de quatre années d'efforts ! Le résultat est ce qu'il ne pouvait qu'être, sauf à trahir le projet initial : une forme complexe, aux **articulations nombreuses, mais effacées** (à l'opposé donc des formes Baroques, dans lesquelles chaque numéro est clairement séparé des autres).

Deux moyens vont lui permettre d'effacer ces ruptures, et de conserver par là l'élan du discours. D'une part, les nombreuses **transitions**, zones franches où la musique de la section précédente se métamorphose en celle de la suivante, par l'intermédiaire d'un élément musical changeant de sens. Exemples :

- Transitions motiviques, par transformation d'un motif : *Kyrie*→*Christe* (motif [*eleison*] - cf. commentaires du *Christe*) ; *Domine Deus*→*Domine Fili* (dévitalisation du motif [*Gloria in excelsis*]) ; *Deo vero*→*non factum*→*consubstantialem* (*fa ré si ♭* → *do la fa* → *si ♭ mi ♭*) ; *consubstantialem*→*Qui propter* (dévitalisation du motif [*omnia*]) ; *Praeludium*→*Benedictus* (lignes mélodiques descendantes de l'impro d'orgue→6xtes ↓ du VI+2 FI) ;

- Transitions harmoniques, par isolement d'une note ou d'un accord changeant de fonction harmonique (cf. le chapitre *modulation aux tons éloignés* pour le premier cas ; cf. aussi l'arrivée sur chacun des *Dona nobis pacem*).

L'autre solution pour conserver l'élan du discours musical consiste à enchaîner directement deux sections ; en particulier en faisant du début de la seconde la résolution de la première (précipitation qui ajoute à la vitalité de l'ensemble). Exemples : l'entrée dans les trois fugues (*In gloria*, *Et vitam*, et le *Presto*) ; ou les arrivées des deux *Domine Deus* du *Gloria*, la résolution *Cujus regni*→*Credo in Spiritum*, la succession *Et incarnatus*→*Et homo*→*Crucifixus*.

¹Attention, il ne s'agit là que de tendances : ici comme ailleurs, ce seront toujours des compromis qui seront recherchés.

la stylisation de l'expression musicale

Une caractéristique essentielle de l'articulation classique, outre le fait d'être précise, est d'être "**achevée**" ; je veux dire que chaque partie, chaque section donne avec sa fin le sentiment d'un achèvement, en fait parce que ce moment coïncide avec la **résolution** de toutes les tensions créées dans la dite section (bien sûr, la fin d'un épisode résout les petites tensions créées dans l'épisode, et la fin d'un mouvement résout les tensions principales créées à l'échelle du mouvement : c'est ce qui donne une articulation **hiérarchisée** et une cohérence formelle à l'oeuvre).

Le trait essentiel de ce type d'articulation Classique est d'aboutir à une relative **distanciation** : au moment de la résolution se produit une sorte de "regard en arrière" qui embrasse le chemin parcouru, c'est-à-dire l'ensemble des tensions qui viennent d'être résolues (ainsi, ce n'est qu'à la fin d'un thème que l'on peut vraiment le saisir). On avance donc dans le discours musical par étapes successives, comme une série d'arrêts sur image en quelque sorte, série de tableaux dont la succession laisse deviner la continuité dramatique sous-jacente.

Ceci crée ce que B. et J. Massin analysent comme une séparation entre le **temps musical** (discontinu) et le **temps psychologique** (continu), chacun fonctionnant en parallèle avec l'autre, mais sans qu'ils soient confondus (c'est cette distanciation qui disparaît un peu dans les zones de Développement -de ce point de vue, le terme allemand de *Durchführung* est préférable-, où temps musical et temps psychologique coïncident : c'est-à-dire que chaque événement musical est la suite logique, la conséquence de celui qui le précède immédiatement, sans nécessiter de "regard en arrière". Ainsi, le discours musical suit exactement le cheminement de la pensée en action, de la continuité dramatique).

Le problème pour Beethoven est que cette distanciation Classique est **néfaste à l'expression musicale**, car elle suppose un calibrage, je dirais même une *stylisation* des idées : elle implique en effet une construction esthétique achevée autour d'éléments expressifs, au lieu de l'expression immédiate du sentiment : Apollon contre Dionysos.

Or, Beethoven ne veut pas trahir ses idées ; chacune doit pouvoir prendre tout l'espace qui lui est nécessaire pour s'exprimer, et s'enchaîner aux suivantes comme en suivant le cours de la pensée.

Au nom de l'Expression, Beethoven renonce ainsi en partie à hiérarchiser musicalement chaque idée, et à achever chaque section avant de passer à la suivante : au fond, la *Missa* n'est qu'un immense Développement (*Durchführung*) dans lequel les articulations principales ne sont pas plus nettes que les articulations secondaires...c'est peut-être bien le vieux problème Romantique de l'antagonisme expression-articulation formelle qui se dessine ici.

Conclusion

Nous pouvons conclure de tout ceci que la *Missa* est avant tout **expression directe du sentiment religieux**. Elle ne saurait en aucun cas se satisfaire, même partiellement, d'un rôle fonctionnel dans lequel l'essentiel serait que le texte soit dit, et le sentiment religieux accessoire. Je dirais même qu'au fond, et en dépit de sa destination première, elle ne saurait être liturgique ; dans la mesure où une musique liturgique est censée être universelle, c'est-à-dire suffisamment *stylisée*, justement, pour pouvoir incarner le sentiment religieux de chacun des fidèles. Ici, il s'agit du sentiment religieux de Beethoven, et de lui seul. Religiosité objective, contre religiosité subjective.... Au fond, il y a peu de différence de nature entre cette *Missa* non fonctionnelle et la IX^e symphonie¹ ; mais ce sont toutes deux des oeuvres profondément spirituelles, en tout cas, mêmes si elles ne sont pas très catholiques, chacune à leur manière...

D'ailleurs, lorsqu'on se rapporte à sa défiance envers toute stylisation des idées musicales, on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle séduisant (mais hypothétique !) avec la religiosité de Beethoven, qui se satisfaisait bien plus, semble-t-il, d'une relation personnelle et immédiate avec Dieu (et plus précisément, dans son cas, la personne du Christ), que de l'adhésion à une Église qui aurait formalisé, "*stylisé*" sa propre foi..."*Vom Herzen - Möge es wieder - zu Herzen gehen!*"²

¹au moins à partir de l'*Andante maestoso* du finale (mes. 595), c'est-à-dire le moment du dépassement mystique ("*über Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen*" - "au-dessus de la voûte étoilée doit demeurer un Père aimant") de la Joie seulement humaine tout juste conquise (et de sa composante fondamentale pour Beethoven, la Fraternité).

²"Venu du coeur, puisse-t-il y retourner !", exergue du *Kyrie*.