

Analyse du *Gloria* de la Messe en Ut de Beethoven

jflm avril 2004

Ce mouvement est structuré en trois grandes parties elles-mêmes subdivisées :

- Introduction avec
 - o *Gloria in excelsis Deo*,
 - o *Gratias*,
- Andante avec
 - o *Qui tollis*,
 - o *Qui sedes*
- Allegro avec fugue
 - o *Quoniam*
 - o *Cum sancto*.

Dans certaines messes (Berlioz, *Missa Solemnis*), le Gloria est traité en mouvements séparés, il peut être en un seul mouvement avec quelques coupures franches (Puccini, *Messa di Gloria*) ou, comme ici, ininterrompu en un seul mouvement. C'est également le traitement des *Missa Solemnis* de Mozart, Bach et Beethoven (messe en Ré). Le gloria possède donc ici une véritable unité.

Contrairement au Kyrie, le Gloria possède un texte, une histoire. Il faut que la prière soit entendue. La structure musicale sert le texte, elle adopte les coupes du texte. Le compositeur confie généralement telle partie aux solistes et telle autre partie au chœur en fonction du caractère souhaité. Par exemple, Beethoven associe la grandeur du texte *Gloria in excelsis Deo* (Gloire à Dieu au plus haut des cieux) avec la puissance du chœur, et l'humilité du texte *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Vous qui effacez les péchés du monde ayez pitié de nous) avec la chaleur de la voix d'alto solo.

L'analyse développée ci-dessous part donc du texte pour retrouver les passages musicaux et leur interprétation. Elle permet également de comprendre comment l'unité des différentes parties qui composent le Gloria est assurée.

***Gloria in excelsis Deo* : mesures 1 – 17**

L'introduction brillante, éclatante, glorieuse, s'interprète *forte*. L'orchestre double le chœur (flûtes, hautbois, clarinettes, altos, violoncelles), marque l'harmonie (bassons, cors, trompettes, orgue, timbales), ou décore par des gammes et des arpèges (violons).

***Et in terra pax* : mesures 21 – 65**

Le climat est transformé par un conduit (17 – 20) aux violons – violoncelles. Le texte *Et in terra pax hominibus* (et paix sur la terre aux hommes...) n'est dit qu'une fois. C'est un phrasé interprété avec expression. En revanche, *bonae voluntatis* (...de bonne volonté) est déclamé quatre fois en départ décalé. Cette bonne volonté, dont l'importance est conforme aux idées franc-maçonniques¹ de Beethoven, s'articule *forte*. Elle est ensuite harmonisée *piano* en

¹ Certains historiens ont montré que Beethoven a eu matériellement le temps de devenir Franc-maçon mais aucune peuvent n'existent. Le fait qu'il ait porté et défendu de telles idées ne fait de doute pour personne.

contraste. L'utilisation du contraste est réutilisée dans ce qui suit *benedicimus te, adoramus te glorificamus te* (nous te louons, nous t'adorons nous te glorifions).

Gratias : mesures 75 – 135

Au lieu d'interrompre la prière et de reprendre le *Gratias* dans un autre mouvement, Beethoven conclut le *Glorificamus te* avec l'orchestre qu'il enchaîne dans un conduit de violon lui permettant de passer en deux mesures d'un tutti d'orchestre au contexte calme du *Gratias*. C'est ainsi que cette transition est traitée assurant l'unité du *Gloria*.

Le chœur répond au ténor solo avec le texte, calme et expressif *Gratias agimus tibi propter* (Nous vous rendons grâce). Un crescendo met la gloire du Seigneur en valeur *magnam gloriam tum* (pour votre immense gloire). Une interprétation puissante est requise pour *Deus omnipotens* (Père tout puissant). Le dialogue ténor solo / chœur se poursuit dans le *Gratias*.

Qui tollis : mesures 139 – 175

Dans le style de l'œuvre, la transition est assurée par un conduit descendant des cordes. C'est à l'alto solo, voix chaude et intense, que Beethoven confie cette partie de la prière. Les réponses du chœur *miserere nobis* (prends pitié de nous) doivent respecter ce contexte, *piano*, expressif, intérieurement intense.

Beethoven accompagne ce passage avec les seules instruments à cordes, les violoncelles et contrebasses articulant staccato les temps, le reste des cordes en dehors des temps (syncopes) restant legato. Il conclut par un magnifique solo d'anches (clarinette puis basson) en accord avec l'émotion que doit transmettre la soprano solo à la mesure 158.

Qui sedes : mesures 176 – 210

La transition calme / noblesse est instantanée pour passer de *suscipe deprecationem nostram* (recevez notre prière) à *Qui sedes ad dexteram Patris* (Vous qui siégez à la droite du Père). C'est un grand unisson. Tout le monde joue la même chose, renforçant l'impression de noblesse dégagée par la phrase musicale ; on retrouve la représentation classique de vitraux et de tableaux où le Père sur son trône regarde le monde d'un regard sévère. Les *miserere* qui suivent (181 – 210) doivent évidemment contraster, expressifs et implorateurs : prends pitié de nous.

Quoniam / Cum sancto : 214 – fin

Ces deux textes sont traités ensemble par Beethoven sur sous forme d'une fugue². La structure de la fugue, portée à son apogée par Bach, a été reprise par la plupart des musiciens. Beethoven échappe ici à cette structure. Il ne conserve que les départs fugués du sujet³ (en fait il y en a plutôt deux : *Quoniam* et *Cum sancto*), la réponse par contre-sujet⁴ et quelques

² Le mot fugue vient du latin *fuga*, fuite. Les voix donnent l'impression de se fuir les unes les autres à cause des départ décalés.

³ Le sujet d'une fugue (ici aux basses, 238 – 241) est la phrase musicale réentendue, éventuellement modifiée, tout au long de la fugue tour à tour par les différentes voix.

⁴ Le contre-sujet (ici aux basses, 242 – 245) est une phrase musicale entendue lors deux la deuxième écoute du sujet, comme phrase d'accompagnement. De même que le sujet court sur toute la fugue, le contre-sujet, en le suivant, est également très entendu.

techniques développées par Bach dont la strette⁵. C'est une fugue, oui, dans le style de Bach, non. Cela conforte la thèse que Beethoven n'a cessé de chercher une musique nouvelle dans toute son œuvre, d'où un bilan comparé, entre autres de 9 symphonies (40 pour Mozart, 104 pour Haydn) et 2 messes (19 pour Mozart, 14 pour Haydn). Ce qui suit donne une idée de la structure atypique de cette fugue.

La phrase *Quoniam tu solus sanctus tu solus Dominus tu solus Altissimus Jesus Chiste* (Car vous êtes le seul Saint, le seul Seigneur, le seul très haut Jésus Christ) est entendue à partir de la mesure 214 avec l'orchestre et 234 avec le chœur dans un style non fugué : c'est presque un grand unisson, noble. Elle débouche mesure 238 sur le véritable sujet de la fugue *Cum sancto* effectivement fugué. Le *Quoniam* est entendu dans un style fugué seulement mesure 254. Cette nouvelle exposition est originalement partagée dans les différentes voix puis entendue dans une forme fuguée, avec déformation, à partir de 266.

Le sujet *Cum sancto spiritu in gloria Dei patris* (avec le saint esprit dans la gloire de Dieu le Père) est classiquement exposé aux mesures 238, 242, 246 et 250 par les différentes voix. Il n'est ensuite ni exposé au relatif⁶, ni aux tons voisins⁷, mais s'enchaîne avec le *Quoniam*, reportant ultérieurement (280) son développement. Le traitement en strette du *Cum sancto* qui apparaît aux mesures 298, 300, 302 et 304 est à mettre en valeur.

Une première conclusion de cette fugue intervient à partir de 314 avec les *Amen*, scandés en réponse avec l'orchestre. La fugue rebondit aussitôt avec le *Quoniam* à peine déformé à partir de 324 et, quelques mesures plus loin (335), avec le *Cum sancto*, suivant le même traitement : deux voix répondant à deux voix. Des *Amen* viennent à nouveau conclure. Cette fois, Beethoven ne les fait pas scander par le chœur, mais vocaliser⁸ par les solistes. Cette vocalise intervient (243) sur une variante du thème du *Cum sancto* en réponse à une reprise exacte de ce même thème par les violons (341). Ce schéma se reproduit à la suite de 357, mais en présence d'une note pédale⁹ de la basse soliste. Juste avant de finir le mouvement, Beethoven offre une nouvelle strette à l'orchestre, mais avec un écart d'une demi-mesure. Les derniers *Amen* concluent avec un enchaînement de 4 cadences parfaites¹⁰.

Comprendre la structure d'une fugue est un jeu intellectuel visant à percer l'habileté du compositeur. Quand cette habileté conduit à la beauté, elle s'appelle génie. L'interprète doit mettre en valeur ces différents artifices d'écriture en restant *piano* pour tout ce qui n'est pas important. D'une fugue bien écrite et bien interprétée jaillit un feu d'artifice de voix. Une fugue ne se gagne pas dans l'éclairage des *forte* de ce qui est mis en valeur, mais dans les *piano* de ce qui doit rester en second plan.

⁵ Une strette est un passage de fugue où le sujet est entendu successivement dans différentes voix, mais avec des départs plus rapprochés que lors de la première exposition du sujet. Par exemple, les départs du sujet *Cum sancto* des mesures 298, 300, 302 et 304 sont espacés de deux mesures alors que son exposition aux mesures 238, 242, 242 et 260 avait nécessité des espacements de quatre mesures.

⁶ On appelle relatif, la tonalité qui présente les mêmes altérations, mais majeure ou mineure. Un thème exposé en do majeur sera repris au relatif en la mineur (et non pas en do mineur). Il acquiert une nouvelle couleur.

⁷ Les tons voisins sont les tonalités qui présentent une altération en plus ou en moins. Les tons voisins de do majeur sont sol majeur, mi mineur, fa majeur et ré mineur ; on y inclut le relatif la mineur évoqué dans la note précédente. Les modulations aux tons voisins sont les modulations les plus « douces » qui puissent intervenir.

⁸ Une vocalise est une phrase mélodique qui n'utilise qu'un son, ici le « A » de amen.

⁹ Une pédale est une note tenue par une voix alors que l'harmonie change aux autres voix. Bach en use dans la plupart des fugues.

¹⁰ La cadence parfaite est un enchaînement dominante / tonique. Une seule cadence parfaite suffit à conclure. Beethoven aimait les multiplier. La 9^e se conclut par un enchaînement de 12 cadences parfaites !