

Analyse du *Credo* de la messe en ut de Beethoven

jflm avril 2004

Comme le Gloria, le credo est un texte long, le plus long des prières de la messe, deux fois plus que celui du Gloria. Il ne faut donc pas s'étonner que plusieurs parties bien distinctes structurent ce mouvement :

- La première, en do majeur, pour chœur et orchestre, va jusqu'à la mesure 130. Il y est question de la croyance en un Dieu céleste.
- La deuxième, 131 – 182, alterne solistes et chœur avec une tonalité différente : mi bémol majeur. En commençant par *Et incarnatus est*, elle évoque le Dieu fait homme, jusqu'à sa mort. Ce changement de tonalité correspond donc à un changement de statut du Dieu duquel on proclame sa foi.
- La troisième, 183 – 279, alterne encore solistes et chœur, mais ce dernier y tient une place centrale. Beethoven effectue pour la résurrection et la montée au ciel un retour à la tonalité initiale de do majeur, déjà utilisée pour décrire le Dieu céleste de la première partie.
- La quatrième et dernière partie est une courte fugue dans la même tonalité de do majeur.

Bien que ces parties soient délimitées sur la partition par des doubles barres, il n'y a d'interruption qu'entre la troisième et la quatrième. Cet arrêt préparatoire à la fugue est important du point de vue musical, mettant en valeur son départ, moment que l'on sait intéressant. Il est également pertinent du point de vue du texte puisqu'il sépare *mortuorum* (des morts) et *et vitam* (et la vie).

Ces parties, très liées au texte, ne correspondent cependant pas à la grande structure de la prière qui exprime la croyance en Dieu (mesures 1 – 32), en Jésus Christ (33 – 229), au saint-esprit (230 – 255), en l'Eglise (257 – 268) et en la résurrection (269 à la fin).

Première partie

Les cinq épisodes qui constituent la première partie se repèrent aux pauses du chœur, mesures 31 – 32 puis 54 – 56 et 93 – 94 ou de l'orchestre 70 – 71, et correspondent à des moments de la prière :

1. Je crois au Père (*Credo in unum Deum*), 1 – 30.
2. En son fils unique (*Et unum dominum*), 33 – 53.
3. Né de Dieu, et de la lumière (*Deum de Deo, Lumen de lumine*), 57 – 71.
4. De même nature que le Père (*consubstantialem Patri*), 72 – 92.
5. Qui est descendu des cieux... (*Qui propter nos homines...*), 95 – 130.

On remarquera que les épisodes 1, 2 et 4 qui décrivent le Père et le Fils utilisent, à titre d'accompagnement, le motif introduit par les violoncelles et les bassons dans les deux premières mesures du *Credo*. Ce motif est absent des épisodes 3 et 5 traitant de la lumière et du ciel.

Le premier épisode commence par l'affirmation essentielle de cette prière : *Credo* (Je crois) répété quatre fois. Les deux syllabes Cre - do sont espacées de 3 temps dans la première déclamation, puis de deux dans la deuxième, d'un temps et demi dans la troisième et d'un seulement dans la dernière. Ce resserrement, uniquement confié au chœur, est doublé d'un énorme crescendo. Une grande précision est évidemment requise pour qu'un effet impressionnant soit atteint. Cette explosion de *Credo* se conclue par l'entrée *fortissimo* de tous les instruments à vent, avec un motif rythmique reproduit plusieurs fois dans ce premier épisode. Affirmer que l'on croit en Dieu est, pour Beethoven, un grand moment qui s'achève mesure 27 par un contraste de nuances opposant *visibilium* (visible) et *et invisibilium* (et invisible).

Le deuxième épisode est introduit, comme le premier, par le même motif de violoncelles. Les emprunts¹ à des tonalités différentes s'enchaînent (35 – 39) pour se conclure par une cadence en la mineur (42 – 44). Ces emprunts, sur le texte *filium Dei unigenitum et ex patre natum* (fils unique né de Dieu) donnent lieu à un unisson du chœur et font émerger un thème qui préfigure le *Et resurrexit* (et il est ressuscité). Beethoven relie ainsi par une unité thématique la naissance du Christ dans son corps d'homme et sa re-naissance dans son corps de gloire. Les modulations continuent jusqu'à celle, étonnante, qui introduit l'épisode suivant.

Le troisième épisode commence par un accord de quinte (sans la tierce) donné trois fois par l'orchestre (54 – 56). Un tel accord rarissime donne une couleur que Beethoven souhaite poursuivre dans les *Deum de Deo, lumen de lumine* (Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière). Les premiers temps de chaque mesure doivent être les accents essentiels de ce passage (57 – 69).

Le quatrième épisode commence en voix décalées *Consubstantialem Patri* (de même nature que le Père) que l'articulation du texte permet de mettre en relief. Pendant onze mesures (69 – 79) l'harmonie ne change pas, laissant toute l'importance à l'accentuation rythmique, en particulier pour les *per quem omnia* (par qui **tout** [a été fait]). Beethoven reprend pour cela le même motif que *ante omnia* (avant **tous** [les siècles]).

Le cinquième épisode change de ce qui a été entendu précédemment. Dans un contexte calme et chantant, ténors et basses entonnent en duo *Qui propter homines et propter nostram salutem* (qui, pour nous les hommes et pour notre salut), contrastant avec les *descendit de coelis* (il est descendu du ciel). Cette opposition de style est renforcée par l'orchestre qui passe des cordes *legatto* à un *tutti marcato*. Beethoven traite ainsi fort différemment ce qui relève des hommes et ce qui relève du Christ. Ce contraste continue jusqu'à la fin de ce dernier épisode de la première partie du Credo. L'interprétation doit aller dans le même sens.

Deuxième partie

Cette partie se découpe en trois épisodes, la musique mettant en relief les différentes phrases du Credo.

1. Il a été conçu du Saint esprit (*Et incarnatus est de spiritu sancto* – solistes 131 – 146)
2. Il a été crucifié (*Crucifixus* – Chœur 147 – 155)
3. Il a souffert (*Passus* – solistes puis chœur 157 – 182)

¹ Un emprunt à une tonalité se traduit par la présence d'une note et/ou d'une harmonie qui n'appartient pas à la tonalité en cours. A la différence d'une modulation qui constitue une modification durable, on reste dans la même tonalité avant et après l'emprunt.

La transition entre les deux premières parties gère les changements de tempo et de tonalité. Le tempo se détend en cinq accords des cordes suivis par une phrase descendante de clarinette ; la tonalité se transforme classiquement, l'accord final de la première partie étant la dominante de la tonalité de la suivante.

Dans le premier épisode, les solistes n'ont que de courtes phrases qui tirent leur expression d'un jeu d'entrées des différentes voix et de quelques modulations.

Le deuxième épisode entame violemment le *Crucifixus* par un *forte* des basses et d'une grande partie de l'orchestre. Chaque voix du chœur entre à son tour. La douleur de la crucifixion est traduite par une harmonie descendante, modulante, où se succèdent les résolutions exceptionnelles² des dissonances. Le *sub Pontio Pilato* (sous Ponce Pilate) n'appartient à aucune harmonie, n'est plus dans le tempo ; atemporel, il annonce la mort du Christ : *Passus*.

Le troisième épisode décrit la mort et la mise au tombeau, calmement par les solistes, puis en contraste par le chœur et l'orchestre.

Troisième partie

Chaque phrase du texte de cette partie s'identifie à un passage musical qui possède son style : *Et resurrexit tertia die secundum scripturas* (il est ressuscité le troisième jour conformément aux Ecritures) est confié au ténor solo ; *et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris* (et il monté au ciel et est assis à la droite de Dieu le Père) est confié au chœur ; etc. On pourrait donc découper cette partie en autant de phrases de la prière. On va se limiter à quatre épisodes :

1. La résurrection du Christ et sa montée au ciel (183 – 220).
2. Le retour pour juger les vivants et les morts (202 – 230)
3. L'esprit saint (230 – 254).
4. L'église catholique et apostolique (257 – 279).

Le premier épisode est constitué de deux phrases, l'une confiée au ténor solo et l'autre au chœur. Bien qu'il s'agisse de deux textes différents *Resurrexit* pour le soliste et *et ascendit* pour le chœur, ces deux passages sont construits à partir de la même mélodie. Le *Resurrexit* est à l'unisson ténor et cordes, noble, sans accompagnement. Il s'agit d'une résurrection qui n'a rien d'exceptionnel ! Par contraste, *et ascendit* se fait avec des départs décalés des voix du chœur, sans les cordes, mais avec les bois, suivant une phrase ascendante qui culmine avec la note maximale des soprani sur *coelum* (le ciel) immédiatement suivi d'un grand accord d'orchestre. Il s'en suit un énorme unisson *fortissimo* du chœur et des cuivres, les autres instruments marquant l'harmonie *sedet ad dexteram Patris* (et il est assis à la droite du Père). C'est l'apothéose du *Credo* sur le plan musical. Peut-on penser que ce fut le fantôme de Beethoven, d'être un jour dans sa vie reconnu par les grands de ce monde, et d'avoir une

² En musique classique, les dissonances naturelles (basée sur un accord de dominante) évoluent vers des notes bien précises de l'accord de tonique correspondant. Un tel enchaînement permet par exemple à la septième (le quatrième degré de la gamme) de se résoudre sur la note qui l'attire (le troisième degré). Une résolution est dite exceptionnelle si l'enchaînement de l'accord dissonant n'est pas l'enchaînement naturel. L'effet peut être surprenant. L'utilisation de cette technique a été portée à son apogée par C. Franck dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

place à leur droite ? Il a recherché cette reconnaissance en dédiant la plupart de ses compositions à des monarques, et sa deuxième messe, la *Solemnis*, n'a-t-elle pas été écrite pour être vendue aux cours d'Europe afin d'être présente aux grandes célébrations et aux couronnements ?

Le deuxième épisode est séparé du premier par une descente précipitée de l'orchestre sur l'accord de do majeur, préparant l'annonce du retour sur terre dans la gloire (*et iterum venturus est cum gloria*). La musique s'anime, les départs du chœur se succèdent pendant que l'orchestre marque les temps et les contretemps. On se presse, menaçant, pour juger les vivants et les morts et établir ce règne qui n'aura pas de fin (*cujus regni non erit finis*). Comme dans les messes et les requiem de nombreux compositeurs, les *non* sont scandés plusieurs fois. Il s'agit d'un règne é – ter – nel.

Le troisième épisode relatif à l'esprit saint enchaîne les solistes et le chœur dans un passage curieusement écrit.

Le dernier épisode de cette partie commence par un grand unisson de chœur et de cordes *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* (et à l'église, une, sainte, catholique et apostolique) ; la phrase monte en même temps que la nuance qui doit être progressive ; rien n'indique qu'il faille aboutir à un *forte*. Cette nuance arrive brutalement pour *et expecto* (et j'attends) dans un jeu de réponses entre chœur et orchestre dont une interprétation violente est requise par un rythme doublement pointé, particulièrement serré.

Quatrième partie – fugue

Il s'agit comme dans le *Gloria* d'une fugue atypique dont nous allons voir les particularités.

Un sujet très animé est exposé aux différentes voix (280 – 295) sur le texte *et vitam venturi saeculi* (et la vie des siècles à venir), opposé à un contre sujet syncopé déclamant des *Amen*. A la fin de l'exposition et après un raccord de deux mesures d'orchestre (296 – 297), sujet et contre-sujet sont donnés non pas avec un décalage des voix, mais de façon polyphonique (298 – 304). Le ténor solo donne ensuite une variante du sujet, l'orchestre l'accompagnant avec des motifs extraits du contre-sujet (307 – 312). Le chœur reprend ces motifs à son compte avant de réexposer le sujet sous forme de strette (318), brièvement développée jusqu'au point d'orgue de la mesure 332. Le sujet est relancé par les solistes, alors que le chœur et l'orchestre scandent des *amen* avant une conclusion qui continue de faire entendre différents motifs à l'orchestre.

Beethoven emprunte donc un minimum au style de la fugue pour conclure brillamment le *Credo*. Il conserve ainsi l'option prise dans le reste de l'œuvre de ne pas dissocier le texte et la musique, ce qui aurait été le cas si cette dernière phrase de la prière avait été développée dans un long discours musical fugué.