

Analyse du *Kyrie* de la messe en ut de Beethoven, op.86

jflm – mars 2004

Qu'est-ce qu'une analyse ?

C'est l'étude de la structure d'une l'œuvre. Cette structure apparaît à différents niveaux, que ce soit celui de l'ensemble ou de séquences plus restreintes. Elle peut être intéressante pour comprendre la cohérence de l'œuvre : quels thèmes sont utilisés et dans quel contexte ? Y a-t-il des éléments constructifs qui se retrouvent dans différents passages d'une phrase musicale, d'un mouvement ou de l'œuvre, voire dans la vie du compositeur ? Ici, on se limitera au *Kyrie*.

A quoi sert une analyse ?

L'analyse aide à décider de l'interprétation. Si un motif musical est manifestement mis en valeur dans un passage, il y a de fortes chances pour qu'on ait à le mettre en valeur dans d'autres passages où il se retrouve. Pour un interprète qui n'a qu'une vision partielle de l'œuvre, l'analyse lui permet de se situer : quel rôle dois-je tenir dans tel ou tel passage ?

Analyser, c'est adopter un point de vue. Il existe plusieurs points de vue possibles pour analyser une œuvre ; certains, plus subtils, peuvent mettre en lumière une interprétation nouvelle, intéressante ou non ; ensuite, le public aime ou n'aime pas. Mon analyse adopte un point de vue habituel : je ne me permettrai pas autre chose.

Les thèmes

On appelle 'thème' les phrases mélodiques présentées puis reprises, à l'identique ou bien avec quelque modification. Repérer les thèmes est la première étape de l'analyse. Dans le cadre d'une œuvre chantée, on peut s'aider du texte pour les trouver.

Ce *Kyrie* se construit autour de trois thèmes :

thème 1 exposé par les soprani mesures 2 – 11

thème 2 exposé par la soprano solo mesures 15 – 22

thème 3 exposé par la soprano solo mesures 37 – 40 : il est donc bien plus court que les deux autres.

Les trois thèmes présentent chacun des particularités qui leur donnent un caractère distinct¹.

- Le premier thème se développe en une longue phrase dont les quatre premières mesures sont à part.
- Le deuxième thème est bâti sur plusieurs répétitions de deux mesures construites sur le même schéma rythmique.

¹ Les thèmes en musique sont comme les caractères dans la littérature. On n'associe pas des caractères identiques dans un même roman, dans un même film, dans une même pièce de théâtre. On joue avec leurs différences.

- Le troisième thème, avec quatre mesures seulement, s'apparente aux quatre premières mesures du premier thème.

Ces différentes caractéristiques thématiques permettent à Beethoven des effets variés qui imposent leur interprétation. Par exemple, la longueur du premier thème requiert un grand *crescendo* progressif, alors que le troisième thème, court, donne lieu à une présentation en contraste : *piano* pour la présentation par les solistes, *forte* pour la réponse du chœur.

Développement des thèmes

Un compositeur ne se contente pas d'exposer un thème ou de le faire entendre à nouveau tel quel : il le développe. Par exemple, le troisième thème, exposé aux mesures 37 – 40, est décliné de différentes façons jusqu'à la mesure 68.

Les motifs

Les motifs sont de petits extraits empruntés aux thèmes ou à l'accompagnement, et réutilisés ensuite comme éléments décoratifs. Plus on fouille l'analyse, plus on trouve de motifs. Le motif peut être mélodique, rythmique, harmonique, ou textuel, ou tout à la fois.

Un motif important pour le chœur, dans ce mouvement, est le « *eleison* ». Il commence par le rythme croche / noire, la croche étant en « levée », ce qui veut dire qu'elle précède un temps. Ce motif est présent dans le premier et le troisième thème, et réemployé dans la plupart des développements. Pour revenir sur l'exemple du développement du troisième thème (mesures 37 – 68), les réponses en « *eleison* » reprennent le schéma rythmique du thème, d'abord avec les solistes, puis avec le chœur (pour commencer, toutes les voix en même temps, ensuite en départs décalés). Ces utilisations du motif doivent être mises en valeur dans l'interprétation.

Résumé de la structure du kyrie

Le tableau ci-dessous montre la division en sept parties du *Kyrie*, toutes bâties sur la même structure :

- calme
- animé
- calme.

Chaque partie est précédée d'une introduction, raccord ou conduit².

² Un conduit est constitué de quelques notes que l'on fait entendre avant une entrée de thème. Un raccord est un petit passage entre deux parties. Dans le raccord, il se passe quelque chose (nuance, changement harmonique etc.) à la différence d'un conduit où il ne se passe rien et qui peut même ne pas être harmonisé.

Introduit par	Mesure	Thème	Texte	Interprète	Style
pédale ³ basses	2 – 11	1	<i>kyrie</i>	choeur	<i>cresc.</i> Enrich. Rythm. <i>decrec.</i>
raccord orchestre	15 – 33	2	<i>kyrie</i>	soprano solo soli choeur	<i>cresc.</i> Enrich. Rythm. <i>decrec.</i> le chœur arrive sur l'enrichissement rythmique.
raccord orchestre	37 – 68	3	<i>christe</i>	soprano solo choeur soli choeur	p f p f p puis grand dévelop. avec <i>cresc.</i> et <i>decrec.</i>
raccord orchestre	71 – 82	1	<i>kyrie</i>	hommes	<i>cresc.</i> dévelop. du motif. <i>decrec.</i>
conduit	84 – 93	1	<i>kyrie</i>	femmes	<i>cresc.</i> Enrich. Rythm. <i>decrec.</i>
raccord orchestre	97 – 117	2	<i>kyrie</i>	soprano solo soli choeur	<i>cresc.</i> Enrich. Rythm. <i>decrec.</i>
conduit	119 – fin	1 en mvt contraire	<i>kyrie</i>	choeur	succession de <i>cresc.</i> et <i>decrec.</i>

Tableau 1 – Structure du Kyrie

Influence de cette structure sur l'interprétation

Chaque partie, tour à tour calme / animée / calme, est interprétée par Gardiner, de manière systématique, avec un *rubato* : le tempo s'active dans la partie animée puis est retenu dans le retour au calme. C'est une interprétation qui me semble intéressante⁴.

En partie 1, le thème est exposé sans développement. Le *cresc.* doit être progressif et soutenu, les quatre premières mesures étant à part.

En partie 2 le chœur n'intervient que dans le développement du thème, donc dans la partie animée de la phrase. Il ne faut pas rentrer mollement : les *kyrie* doivent exploser d'emblée.

En partie 3, le chœur a sa première entrée sur le troisième thème, en contraste avec l'exposition calme du thème par les solistes. Sa deuxième entrée coïncide exactement avec les développements sur le motif du « *eleison* ». On se situe alors dans phase animée et *forte* de la phrase, le *eleison* doit donc être *forte*. Cette partie est d'ailleurs la plus longue de tout le *Kyrie*.

La partie 4 commence par une pédale de tonique des soprani⁵. Comme cette pédale a débuté au violon, il faut que les soprani rentrent dans la continuité, en douceur, tout comme vont le faire les cors une mesure plus loin. D'une voix à l'autre, Beethoven change la couleur de la pédale : les hommes, lorsqu'ils reprennent le thème, doivent, tout en restant calmes,

³ Une pédale est une note tenue, ou répétée sans changement, qui se prolonge alors que le reste de l'harmonie change. Son rôle est multiple : elle permet de créer des dissonances intéressantes, de créer aussi une stabilité tonale forte en faisant entendre soit la tonique soit la dominante du ton utilisé au début et à la fin de la pédale. Le nom de pédale vient du fait qu'elle est souvent réalisée, à l'orgue, au pédalier.

⁴ Par l'utilisation du *rubato* dans l'interprétation de Beethoven, Gardiner prend à mon avis position dans le débat du caractère préromantique très discuté de Beethoven.

⁵ On notera que la première exposition du premier thème par les soprani a été précédée par une pédale de tonique des basses. Ce n'est pas un hasard si cette fois ce même thème 1 donné par les hommes est précédé par une pédale de tonique confiée au soprano.

mettre en valeur leur entrée, par exemple au moyen d'une articulation claire. Le développement du thème avec le motif des *eleison* (en mouvement contraire⁶ ténor / alto, puis alto / soprano) anime la phrase ; il faut que cela se sente dans l'interprétation, et que les voix qui en sont chargées surplombent le reste, d'autant que cela s'achève sur le *eleison tutti* qui va vers un double *forte*. Le retour au calme, obligatoire, n'a que peu de temps pour s'installer avant la fin de la phrase : on va donc le retenir sur la dernière croche.

La partie 5 répond à la précédente, mais ce sont les hommes qui ont la pédale de tonique alors que les femmes font entendre le thème. Le contexte est le même : il faut reproduire la nuance et l'interprétation précédente, la variété étant laissée au seul changement de pupitres hommes / femmes. A nouveau, les motifs *eleison* animent la phrase. La fin est la même, succédant à un *forte* qui doit être retenu et disparaître rapidement.

La partie 6 débute sur l'intervention de la soliste soprano, chargée, tout comme en partie 2, de faire entendre le deuxième thème. Beethoven fait rentrer les bassons et les hautbois, puis les autres solistes : l'ensemble enfle progressivement. Cette fois, le chœur entre en cours de *cresc.* Il faut donc partir *mezzo forte* et augmenter rapidement vers le sommet double *forte* de cette phrase. L'enrichissement rythmique est alors produit par les syncopes des alti, renforcées par les accents *sforzando* mis en place par tout l'orchestre. Pour finir, le retour au calme, comme dans toutes les parties du *Kyrie*, mais cette fois sur une longue pédale de tonique de tout le chœur.

La partie 7 et finale de ce mouvement reprend le premier thème, suivant néanmoins le mouvement contraire : les hommes montent et les femmes descendent. Beethoven impose ici des nuances très rapprochées, de *piano* à double *forte*, en l'espace de deux temps. Ce faisant, il inverse les accents prosodiques du *kyrie* (avec accent sur le « e ») et du *eleison* (avec accent sur le « son »). On ne peut comprendre les motivations de Beethoven que par une analyse harmonique fine de ce passage⁷.

Le rôle de l'orchestre

Ici, l'orchestre souligne les thèmes, appuie les accents, harmonise les passages solo, double parfois les voix ; il est en outre responsable des raccords et des conduits. Le rôle harmonique peut être confié aux cordes, suivant un style d'accompagnement de piano (arpège, oscillation entre deux notes de l'harmonie).

Si vous avez eu le courage de tout lire, vous aurez peut-être le temps d'écouter le kyrie en suivant non pas la partition, mais la structure de ce mouvement. C'est une autre approche de l'œuvre.

⁶ On appelle mouvement contraire une superposition d'une voix ascendante et d'une voix descendante.

⁷ On est en pleine cadence finale du mouvement. Une cadence de fin de morceau est un enchaînement dominante / tonique. On précède généralement la dominante par une appoggiature harmonique appelée quarte et sixte, jouée avec un accent. Cette fois, Beethoven place la nuance piano sur l'accord de quarte et sixte ; il ne résout pas l'accord sur la dominante mais sur un accord de septième diminuée, sur lequel il met l'accent. Pour faire goûter cet enchaînement à l'auditeur, il reproduit ce schéma harmonique. La dominante arrive ainsi non comme la résolution de la quarte et sixte, mais comme résolution de la septième diminuée, qui reçoit l'accent. La prosodie n'est pas l'aspect central de l'interprétation dans ce passage.