

# LA TECHNIQUE DE VARIATION ET DE DÉVELOPPEMENT DU MOTIF DANS LES QUATUORS À CORDES OP. 22 DE GEORGES ENESCO

La démarche que j'entreprends ici — celle de mettre en évidence les modalités de composition au moyen desquelles Enesco réalise la variation et le développement du motif dans ses *Quatuors à cordes op. 22* — réclame au préalable la connaissance, sous le rapport de l'intension et de l'extension, des concepts descriptifs avec lesquels je compte opérer, à savoir: motif, variation et développement (connaissance qui justifierait par ailleurs la prémisse indirectement formulée dans le titre, que les ouvrages en discussion ont une structure à motif) et l'adoption d'un set d'instruments capables de conduire au découpage des syntagmes qui constituent l'objet même de la recherche.

C'est chose généralement admise que les notions auxquelles je me réfère ne sont définies qu'avec approximation et que les techniques analytiques en vigueur ne sont qu'empiriques ou bien non fondées sur un système de principes et critères formulés de manière cohérente et explicite<sup>1</sup>. Comme suite, je considère que le fait de commencer par préciser les sens accordés ici aux termes et par exposer les modalités analytiques dont il sera fait usage est non seulement nécessaire, mais encore apte à faciliter la compréhension sans équivoque du fond même de ce travail: l'étude de la variation et du développement du motif.



*Le motif musical est le syntagme mélodique polarisé par un seul accent culminatif.* Cette description structurale, que les lignes qui suivent vont d'ailleurs reprendre et approfondir, s'inspire manifestement de la théorie riemannienne du motif<sup>2</sup>, mais, en même temps, elle est modelée conformément à certaines recherches plus récentes du domaine de la syntaxe phonologique<sup>3</sup>.

La structuration du motif est binaire, elle se fonde sur l'opposition de deux termes (ou séquences mélodiques-rythmiques): terme non marqué *rs* terme marqué (lesquels seront symbolisés ici par N, respectivement M). La première séquence — N — exprime l'accumulation de l'énergie, de la tension; la seconde — M — manifeste la culmination et éventuellement le relâchement de la tension du motif. La marque du terme M est donnée par l'accent culminatif<sup>4</sup>, qui désigne en même temps le point d'articulation interne du motif. Cet accent peut coïncider — sans toutefois s'identifier — avec un accent métrique principal.

Le motif est une unité de la forme de l'expression<sup>5</sup>. La substance qu'il emploie — la matière d'intonation brute (Rohstoff) par le modelage de laquelle se constitue — est la

*cellule.* J'attire ici l'attention sur l'acception particulière que j'accorde — aux termes de la théorie riemannienne — à la notion de *cellule*: celle de schéma mélodique abstrait, qui soutient le motif. La transformation de la cellule en motif suppose l'attribution au premier des deux termes d'une dimension métro-rythmique, dynamique et timbrale, ainsi que l'éventuelle amplification de son ornementation; la transformation du motif en cellule suppose, par contre, l'élimination des notes mélodiques et ornementales et la retraite des valeurs métro-rythmiques, dynamiques et timbrales, accordées aux sons. La première opération, déductive, est l'œuvre du créateur; la seconde, inductive, est de la compétence de l'analyste.

Je désigne par *configuration* l'aspect ou le contour mélodique-rythmique du motif. La configuration — une réalité musicale à double face — est le mode d'existence mélodique et rythmique de la cellule. Dans le cadre de la configuration on peut opérer la séparation de la composante mélodique de la composante rythmique.

Je considère que, au niveau du motif, la *dimension métro-rythmique est formative* et se reflète dans la structure; la *dimension mélodique est distinctive* et prend une forme concrète dans la configuration mélodique; quant aux dimensions dynamique et timbrale, elles ne sont pertinentes ni pour la structure, ni pour la configuration.

S'il est vrai que le motif est le syntagme polarisé par un accent culminatif, il est tout aussi vrai qu'un syntagme qui ne se constitue pas autour d'un accent culminatif n'est pas un motif; il sera désigné ici par *figure*<sup>6</sup>. Je tiens à préciser cependant que figure et motif n'apparaissent dans leur forme pure que dans certains styles musicaux. En fait, ces deux types de

*Speranța Rădulescu*

syntagmes doivent être tenus pour les termes extrêmes d'une opposition graduelle: *structuré vs informé*. Les termes intermédiaires de cette opposition, je les appelle *pseudo-motifs*. Au point de vue de la structure, le pseudo-motif se caractérise par une intensité diminuée de l'opposition N vs M.

La description du motif proposée ici est, comme je le disais, provisoire et assez imprécise. Elle ne spécifie en rien le mode dont l'accent culminatif peut être mis en relief, ni comment se définit la démarcation entre N et M — opérations effectivement laissées à la charge de l'intuition de l'analyste. De même, cette description élude un autre aspect important, celui de la délimitation en extrêmes du motif. Considérant toutefois que celui-ci ne peut constituer une apparition singulière dans le cadre d'une œuvre musicale organiquement construite j'adopte — en vue de son découpage du contexte — le critère de la répétition. Proposé par Nicolas Ruwet dans son étude *Méthodes d'analyse en musicologie*<sup>7</sup>, mais existant déjà antérieurement dans la méthodologie analytique sous une forme plus ou moins grammaticalisée, ce critère n'est cependant ni infaillible, ni suffisant<sup>8</sup>, étant donné que la répétition dans les conditions de la non-altération ou de minime altération des articulations externes du motif est rare, tout au moins dans certains styles musicaux. J'apprécie par conséquent que les démarcations du motif — approximativement tracées au commencement, en vertu de sa répétition — doivent être corrigées par la suite des opérations suivantes:

- le rangement sur l'axe paradigmatique de toutes les variantes que le motif manifeste au cours du texte musical;

- la mise en évidence du *motif-prototype*<sup>9</sup> ou de la *structure-pilote*<sup>10</sup> qui se constitue comme *base de son paradigme*<sup>11</sup>;

- la confrontation de la base avec chacune des variantes du motif contenues par le paradigme et la reconsidération des limites externes de ces dernières.

En conclusion, l'instrument dont je ferai usage pour découper le motif sera la base du paradigme dans lequel il s'encadre. D'établir ou d'abstraire la base représente une opération possible grâce à la répétition qui fonctionne en tant que principe de construction de la plus grande généralité dans le langage musical. Le même instrument me servira également — comme on le verra ci-dessous — dans l'étude de la variation et du développement du motif.

Je désigne par *variation* le processus de l'altération d'un syntagme musical dans les conditions du maintien de son identité; et

par *variante*, toute hypostase concrète d'un syntagme soumis à la variation.

La variation du motif respecte, par conséquent l'opposition binaire N vs M et la position de son, l'accent culminatif de celui-ci. Les altérations, impliquées par la variation visent soit 1) la substance même du motif (la cellule et la configuration mélodique-rythmique), soit 2) les relations de position<sup>12</sup> qui s'établissent sur l'horizontale ou sur la verticale<sup>13</sup> entre le motif et d'autres syntagmes du texte. L'étude de la variation du motif dans les Quatuors à cordes op. 22 va prendre en considération uniquement les modifications du type 1), plus exactement les modifications opérées au niveau de la substance.

J'entends par *développement* le processus de l'altération (strictement substantielle) d'un syntagme musical jusqu'à la destruction de son identité. Le développement d'un motif suppose la variation mais la transgresse du fait qu'il attaque ou anéantit les caractéristiques définissant cette unité, à savoir l'opposition N vs M et la position — voire même l'existence — de l'accent culminatif. Par développement, un motif évolue vers un autre motif, figure ou unité avec un statut structural intermédiaire (pseudo-motif).

Les variantes d'un motif apparaissent à la suite de l'exécution des *opérations de variation* au niveau de la base du paradigme qui les renferme; par conséquent, en principe, le motif ne se trouve directement modifié que dans le cas où il s'identifie à la base de son paradigme. Comportant des degrés de complexité divers, les opérations de variation appliquées à la base peuvent se réduire aux opérations élémentaires suivantes:

- a) sur le plan mélodique:

- adjonction d'un son ou groupe de sons;
- élimination d'un son ou groupe de sons;
- substitution d'un son ou groupe de sons par un autre son ou groupe de sons (élimination + adjonction);

- b) sur le plan métror-rythmique:

- adjonction d'une ou de plusieurs valeurs rythmiques;
- élimination d'une ou de plusieurs valeurs rythmiques;
- substitution d'une ou de plusieurs durées (élimination + adjonction).

*Observations:* 1) Les opérations de variation s'appliquent à l'une ou aux deux séquences constitutives du motif (N et M). 2) La déformation des intervalles (extension, compression ou modification de leur sens) est en dernière instance un aspect particulier de la substitution sur le plan mélodique. 3) La déformation rythmique — aspect particulier de la substitution — se réalise par l'augmentation et/ou la diminution

proportionnelle ou bien libre des durées. 4) La variation au niveau métrorhythmique peut affecter la condition métrique de toutes les durées du motif, à l'exception de celle attribuée au son marqué par l'accent culminatif. 5) Dans la plupart des cas, les variations effectuées sur le plan mélodique et celles appliquées au niveau métrorhythmique se conditionnent réciproquement. 6) La distribution en séquences du motif (la modification de sa position de hauteur) est, comme la répétition, une opération relationnelle et non pas substantielle; en tant que telle, la présente étude l'ignorera. 7) L'élosion, dans un motif, d'un fragment plus consistant s'appelle tronçonnement et la séquence mélodique-rhythmique retenue après l'élosion — tronçon. Le tronçon obtenu à la suite d'une (ou de plusieurs) opération(s) de variation conserve le point de l'articulation intérieure du motif dont il provient.

Les opérations élémentaires qui entrent dans la constitution des développements complexes et auxquels elles sont propres sont:

- a) sur le plan mélodique:
  - la suppression d'un ou de plusieurs sons, opérée au point vital du motif, c'est-à-dire au point de l'articulation interne;
- b) sur le plan métrorhythmique:
  - l'élosion d'une ou de plusieurs durées, effectuée au même endroit (opération directement déterminée par la précédente);
  - la substitution d'une ou de plusieurs durées par d'autres, substitution entraînant la reconsidération expresse de la condition métrique — et implicitement structurale — du motif.

*Observations:* 1) Le tronçon obtenu par l'élosion opérée sur un motif soumis au développement se transforme en figure, pseudo-motif ou — dans le cas où il subit un nouveau développement qui consiste dans l'adjonction d'une séquence accentuée d'une façon culminative ou par la pose d'un accent culminatif sur l'un des sons qui le composent — dans un autre motif. 2) Les opérations que le motif-base supporte au niveau dynamique et timbral (tout premièrement des substitutions, mais aussi des adjonctions ou suppressions) n'affectent pas sa structure; comme tel, elles doivent être tenues pour des opérations de variation.

*Le paradigme d'un motif* est la classe des syntagmes provenus de l'altération de la base par des procédures de variation ou de développement. Les facteurs déterminants du paradigme sont: I) la grandeur — donnée par le nombre des syntagmes composants et II) l'amplitude du registre de variation — donnée par la plus grande déviation par rapport à la base enregistrée dans ses limites.

Je considère que l'analyse de la variation et du développement d'un motif extrait d'un texte musical déterminé devra mettre en relief: la base du paradigme dans lequel il s'inscrit, les opérations de déviation par rapport à la base, le paradigme même ainsi que les relations qui s'établissent entre ces trois éléments.

Avant d'aborder effectivement les motifs des Quatuors à cordes op. 22, il convient de faire les remarques suivantes:

a) Les précisions théoriques antérieures ont un caractère provisoire; elles n'ont été formulées qu'en vertu d'une nécessité, celle d'asseoir la démonstration sur un appareil d'instruments opérationnels grammaticalisé et d'une certaine rigueur;

b) Les Quatuors à cordes d'Enesco ont été examinés à maintes reprises depuis des perspectives différentes. Dans la démarche qui suit je me servirai largement des résultats obtenus jusqu'à présent, spécialement de ceux concernant la technique énesquienne de construction, de variation et de développement du motif, en indiquant dans les notes les études musicologiques où ils ont été formulés.

c) L'aspect inédit de ma démarche consiste dans l'essai de surprendre et de révéler certains sens évolutifs de la technique de variation et de développement chez Enesco. A ce point de vue, les deux ouvrages se prêtent fort bien à l'étude; premièrement parce qu'ils utilisent le même ensemble instrumental (sachant que l'on tient pour indiscutable l'influence de la technique instrumentale sur la technique de variation et de développement); secondement parce qu'ils ont été composés à un intervalle de temps suffisamment grand pour la précision de tels sens; enfin, parce qu'ils renferment tout un monde de motifs divers sous de multiples aspects.



Examinant les plans mélodiques des Quatuors à cordes op. 22, j'ai constaté leur articulation en motifs, pseudo-motifs et figures; j'ai remarqué également que les pseudo-motifs et les figures présentent dans le texte du moins une hypostasie nettement structurée sur la base de l'opposition binaire N vs M, ce qui m'a fait supposer qu'ils représentent le résultat du développement de certains motifs.

Afin de démontrer ces observations empiriques, d'une part, et d'atteindre le principal objectif de ma démarche, d'autre part, je vais tout d'abord procéder à la sélection de six motifs — trois pour chaque quatuor — et à l'élaboration de leurs paradigmes par le *grouperment en classes des syntagmes qui, au niveau de la configuration mélodique-rhythmique, présen-*

tent des similitudes évidentes. Au terme de ces opérations, je serai en mesure de mettre en lumière les processus de variation et de développement qui déterminent ces paradigmes ainsi que les modalités techniques employées au cours de ces processus.

Les motifs ont été sélectionnés en vertu des qualités suivantes:

I) leur structure est fondée sur des oppositions binaires suffisamment prégnantes;

II) leurs articulations externes sont si évidentes qu'elles n'exigent plus de corrections ultérieures;

III) par eux-mêmes ou par leurs hypostases, ces motifs ont un certain poids dans les textes d'où ils ont été extraits;

IV) ils diffèrent sensiblement par la configuration mélodique-rythmique, la fonction syntaxique et expressive, le degré d'adéquation au modèle structural du motif proposé et le degré de variabilité.

Le motif (1) est une séquence thématique — diatonique et tonale — provenant de la seconde idée du premier mouvement (*Allegro moderato*) du Quatuor en Mi majeur. Sa structure est conforme au modèle proposé, révélant une opposition binaire relativement intense. Le terme non marqué de ce motif se caractérise par une ligne mélodique graduellement ascendante, pro-

pulsée par une formule *cambiata* et achevée par un saut de tierce mineure de même sens. Le son marqué par l'accent culminatif, qui constitue d'ailleurs le terme marqué du motif, est atteint par une chute de tierce mineure et souligné par sa position métrique (sur le temps fort de la mesure) et sa condition rythmique (durée longue par rapport aux durées des autres sons). Le pas descendant de tierce mineure conduisant vers l'accent culminatif représente le noyau du motif tout entier; il exprime dans une forme concentrée l'opposition sur le plan mélodique (ascendant vs descendant), rythmique (dynamique vs statique) et métrique (non accentué vs accentué) entre les termes N et M. Les articulations externes sont résolues par respiration et respectivement répétition.

Le motif (1) se présente sous deux hypostases distinctes dans le texte: (1a) et (1b). Le motif (1b) dérive de (1a) par une légère modification (a substitution d'un bref fragment mélodique-rythmique par un autre), opérée à l'endroit très significatif de l'articulation interne. En dernière instance, le motif (1a) engendre le paradigme (1) tout entier; mais les opérations de variation et de développement sont appliquées soit sur (1a), soit sur (1b); par conséquent, l'un comme l'autre sont des motifs-prototypes, revendiquant également la fonction de base<sup>14</sup> (ex. (1a) et (1b)).

Dans le but de relever les différences manifestées par les syntagmes du paradigme (1) au niveau de la structure et de la configuration, j'ai procédé à la distribution par classes de ce paradigme, sur le critère du degré de complexité relative des opérations supposées, autrement dit, sur le critère du degré de déviation par rapport à la base enregistrée par les syntagmes composants<sup>15</sup>. Ainsi:

I) la classe des variantes du motif (1), dans le cadre de laquelle j'ai distingué:

Ia) la sous-classe des variantes de (1a) et Ib) la sous-classe des variantes de (1b);

II) la classe des tronçons de motifs et des variantes de tronçons provenus de (1) (avec

statut structural de motifs *in nuce*, pseudo-motifs ou figures), dans le cadre de laquelle j'ai établi les subdivisions suivantes:

IIa) la sous-classe des syntagmes provenus de (1a),

IIb) la sous-classe des syntagmes provenus de (1b) et

IIc) la sous-classe des syntagmes provenus de (1a) et/ou de (1b);

III) la classe des motifs qui diffèrent de (1a) et de (1b), mais qui s'apparentent à ceux-ci par un tronçon ou une variante de tronçon commune.

De la formulation même du critère de classification, il résulte que a) les groupes de syntagmes délimités dans le cadre du paradigme (1)

se trouvent dans un rapport d'opposition graduée. b) L'application du critère avec conséquence devrait conduire à l'établissement d'un nombre beaucoup plus grand de classes (tendant vers le nombre des syntagmes contenus par le paradigme); aussi bien, mes délimitations sont-elles quelques peu conventionnelles. c) Enfin, il est évident que les syntagmes de la dernière classe peuvent se réclamer légitimement d'autres paradigmes; en d'autres mots, *la mobilité des tronçons, leur capacité de se recombinaison librement*<sup>16</sup>, se reflètent dans l'intersection de paradigmes.

Je viens de dire que l'opération de variation qui engendre l'hypostase (1b) est une substitution; elle a comme effet sur le plan mélodique un agrandissement figuré du pas ascendant qui anticipe l'accent culminatif aussi bien que du saut descendant par lequel il est atteint, alors que sur le plan rythmique elle cause une légère dynamisation.

Les opérations de variation par lesquelles prend naissance la classe de syntagmes I — la classe des variantes des motifs (1a) et (1b) — sont, sur le plan mélodique:

A) l'élimination de la formule *cambiata* de l'*initium* des motifs-prototypes, ou bien d'un fragment de leur marche graduellement ascendante;

B) l'adjonction, au moyen de:

- la répétition, au même niveau de hauteur ou bien à l'octave inférieure, d'un ou de plusieurs sons;
- l'amplification de la formule *cambiata* par l'intercalation de certaines notes d'échange;
- l'extension et l'enrichissement chromatique de la ligne graduellement ascendante;
- l'ornementation des sons par des trilles ou fioritures, etc.;

C) la substitution, laquelle se manifeste tout spécialement par la déformation (extension ou compression) et/ou le changement de sens d'un ou de plusieurs intervalles et s'opère de préférence aux extrêmes des motifs, mais aussi aux sections centrales.

En ce qui concerne les opérations effectuées sur le rythme — suppressions, adjonctions, substitutions des durées ou de groupes de durées — elles sont, dans la plupart des cas, déterminées par les opérations correspondantes effectuées au niveau mélodique; il existe cependant des situations où elles n'affectent que le rythme, sans comporter des conséquences sur le plan de l'intonation, ainsi que dans les exemples ci-dessous (ex. 2 et 3).

Ex. 2 Vni I

Ex. 3 Vlc.

Le premier exemple ci-dessus illustre la substitution de certaines parties des valeurs rythmiques par des silences. Le second — la diminution de la durée du son qui précède le son pourvu de l'accent culminatif et son attraction dans la sphère du terme marqué<sup>17</sup>.

Dans les grandes lignes, les altérations rythmiques respectent les relations de durées établies par les motifs — base (1a) et (1b); elles dynamisent ou, au contraire, décongestionnent du point de vue rythmique les variantes de motifs, en créant parfois l'impression d'un déroulement *rubato* de celles-ci.

Les opérations de variation sur le plan des nuances et des timbres — qui sont, en général,

des substitutions des valeurs initiales par d'autres valeurs — semblent fort peu dépendre des autres opérations de variation, n'étant plutôt que l'effet d'une série de facteurs imposés par le contexte; de plus, elles n'affectent pas la (structure ou bien la) configuration des motifs-prototypes<sup>18</sup>. Aussi, ai-je décidé de les exclure — tout au moins provisoirement — de mon analyse; je précise seulement que la variabilité aux paramètres dynamique et timbral est manifestement très large par rapport aux virtualités de l'ensemble instrumental utilisé par le compositeur.

La seconde classe de syntagmes (II) prend naissance à la suite d'opérations similaires à

celles déjà mises en lumière pour la I<sup>re</sup> classe; s'y ajoute toutefois le tronçonnement — un type particulier d'élision offrant deux aspects:

A) le tronçonnement à variation — qui respecte l'opposition binaire des motifs et, par conséquent, leur identité, et

B) le tronçonnement à développement — qui attaque les motifs ou même les anéantit, en les transformant en pseudo-motifs ou figures.



Ex. (4a)

Les syntagmes de la III<sup>e</sup> classe s'obtiennent par des opérations similaires à celles que je viens d'exposer pour les deux précédentes, auxquelles s'ajoutent:

A) la juxtaposition d'un tronçon de motif provenu de (1a) ou de (1b) à côté d'un ou même deux fragments mélodiques-rythmiques,

Entre un tronçon de motif résultant de l'opération A) et une variante de motif atteinte par élision il existe une différence quantitative, non pas une qualitative, qui s'exprime par les dimensions — plus grandes ou plus réduites — du fragment retenu. Une fois de plus, la dose d'arbitraire que suppose toute division en classes du paradigme (1) devient manifeste (ex. (4a) et (4b)).



Ex. (4b)

figures, tronçons ou simplement successions d'intervalles nouveaux (adjonction) et

B) l'attribution d'une nouvelle valeur métrique au syntagme obtenu, afin de le transformer dans un motif inédit (substitution complexe sur le plan des durées) (Ex. 5). A) et B) sont des opérations de développement.



*Observations:* 1. Le paradigme (1) contient 79 syntagmes, dont les déviations par rapport à la base sont généralement modérées. 2. Les opérations par lesquelles prend naissance une classe de syntagmes sont partiellement propres à celle-ci, partiellement similaires à celles qui engendrent la classe de syntagmes d'ordre immédiatement inférieur. 3. Les opérations de variation et de développement exposées sont exécutées successivement (en des points différents du motif-prototype) ou simultanément (dans le même point du motif-prototype); la simultanéité ne vise jamais plus de 3 (4 au maximum) opérations élémentaires. 4. Un seul syntagme ne témoigne jamais de plus de 4 ou 5 opérations élémentaires, mélodiques et/ou rythmiques. 5. L'ordre dans lequel des opérations subies par les motifs-prototypes (1) sont présentées ici — du simple au complexe — ne coïncide pas avec l'ordre de leur effectuation dans le texte.

Les observations 2., 3., 4. et 5. sont, pour une bonne part, valables pour tous les autres motifs qui seront examinés.

Le motif (2) — découpé du thème second du rondo final du Quatuor en Mi majeur — est un motif de type classique; tout d'abord par sa prégnance métrique-rythmique, déterminante pour la force de l'opposition binaire N vs M; ensuite, par la précision de ses articulations externes; enfin, par les particularités des processus de variation et de développement auxquels il est soumis. Le terme non marqué exprime — par la ligne mélodique anguleuse, accusant de nombreux sauts, ainsi que par son rythme pointillé — une accumulation d'énergie qui culmine et s'achève dans la séquence marquée. Le motif (2) est la base en même temps que la première manifestation dans le texte du paradigme (2) (ex. 6).



La division du paradigme (2), dans le même but et à partir des mêmes critères que celle du paradigme (1), a fait valoir les classes suivantes:

- I) la classe des variantes du motif (2);
- II) la classe des variantes de tronçons provenus du motif (2) et
- III) la classe des motifs différents de (2) mais lui étant apparentés par un tronçon ou une variante de tronçon.

La classe I présente les transformations mélodiques-rythmiques suivantes:



Ex. (7a)

L'opération de développement spécifique à la II<sup>e</sup> classe — qui est restreinte, dénombrant à peine trois syntagmes, en fait une figure et deux pseudo-motifs — consiste dans la suppression d'un fragment substantiel du motif-base, plus exactement de sa séquence marquée, plus

A) adjonction, à l'une des extrémités du motif-prototype, d'un fragment provenant de soi-même;

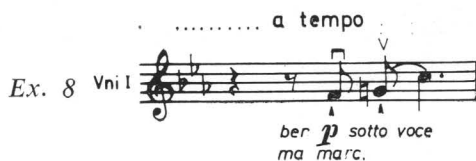
B) élision d'un ou deux sons de l'extrême droite du terme M, impliquant une série de modifications rythmiques (suppressions et/ou substitutions);

C) substitution, réalisée par la déformation et/ou le changement de sens de certains intervalles et par l'altération non essentielle de quelques rapports de durées (ex. (7a), (7b).



Ex. (7b)

variable et moins caractéristique. A l'encontre des variantes de motif, les tronçons tenant de la classe de syntagmes II dénotent des altérations rythmiques plus fortes par rapport à la base du paradigme (ex. 8).



La III<sup>e</sup> classe se distingue par des opérations de développement propres:

A) l'addition, qui s'exprime par la juxtaposition d'un tronçon provenu du motif (2) et d'un fragment mélodique-rythmique d'origine partiellement ou totalement différente, doublée par

B) la transformation en motif du syntagme obtenu, par la pose d'un accent culminatif sur un son, donc par l'établissement de l'opposition N vs M. Dans la structure des motifs de la classe III, les tronçons du motif (2) fonctionnent comme des séquences non marquées (ex. 9).



**Observations:** 1. Le paradigme (2) contient 20 syntagmes. 2. Entre ses limites, la variabilité est relativement réduite, c'est-à-dire que les opérations de variation et de développement — celles qui s'effectuent sur le plan métro-rythmique notamment — ne produisent que des déviations modérées par rapport à la base du paradigme. Je considère la technique de variation et de développement de ce motif comme proche de celle classique, beethovenienne.

Le motif (3) — détaché du mouvement lent (*Andante penseroso*) du *Quatuor en Mi majeur* — a été formulé pour la première fois par le compositeur en 1897, dans son *Trio avec piano* en la mineur. Il a une structure binaire facilement décelable. Le terme N, beaucoup plus ample que le terme M, trace une ascension de quatre augmentée — au moyen d'une succession d'intervalles très goûtée par Enesco: seconde-tierce<sup>18</sup> — et une partie du trajet de retour à la position



de hauteur initiale. Le demi-cercle imaginaire est fermé par le son marqué de l'accent culminatif, qui s'identifie au terme M. Dans cette hypostase — qui constitue la base du para-

digme (3), mais non la première manifestation de celui-ci dans le texte — le motif se présente sous un aspect modal-diatonique (ex. 10).



Le paradigme (3) peut être analysé, selon le critère du degré de complexité relative des opérations engendrant des syntagmes supportées par la base du paradigme, dans les classes suivantes:

- I) la classe des variantes du motif (3);
- II) la classe des tronçons découpés du motif (3);
- III) la classe des motifs différents de (3), mais apparentés à celui-ci par un tronçon ou variante de tronçon.

Les opérations ci-dessous — de variation sur le plan mélodique — caractérisent la première classe:

A) l'adjonction, dans la plupart des cas au niveau du terme N, concrétisée par:

- l'augmentation graduelle, chromatique, du pas de seconde majeure;

— l'amplification de la séquence N par la reprise, au même niveau ou bien à un niveau supérieur de hauteur — d'un de ses fragments;

B) la substitution exprimée par:

- la déformation de certains intervalles, particulièrement de celui qui sépare N de M (opération qui accentue les disponibilités additives du motif);
- le remplacement du son ayant le rôle de terme marqué par un groupe de sons ayant la même fonction.

Les additions et les substitutions sur le plan mélodique entraînent des opérations de même type sur le plan rythmique, lesquelles engendrent des déviations fort accentuées par rapport au schéma rythmique proposé par la base du paradigme — le motif (3) (ex. 11).



*Observations:* 1. L'élosion est absente des opérations de variation imposées au motif (3). 2. Les variantes du motif tributaires de transformations au niveau du terme M témoignent de plus fortes déviations par rapport à la base du paradigme; les déviations se manifestent, entre autres, par la dissimulation de l'opposition N vs M (comme une conséquence de l'amoindrissement de son intensité), ce qui se répercute sur la tendance vers des pseudo-motifs ou même

d'autres motifs de ces variantes. Les opérations complexes qui leur donnent naissance présentent une particularité: elles sont appliquées soit à même le motif-prototype, soit sur des tronçons de ce dernier. Le phénomène reconfirme, dans un contexte nouveau, la validité de certaines observations antérieures<sup>20</sup>.

Pour la II<sup>e</sup> classe de syntagmes on remarque, comme opération spécifique, la suppression du terme M du motif-base (ex. 12). Enġn, la





III<sup>e</sup> classe (comportant un seul membre) fait valoir la capacité — peu exploitée d'ailleurs — du tronçon retenu de s'associer à d'autres

fragments mélodiques-rythmiques, en l'espèce, avec un tronçon découpé d'un motif du troisième mouvement du quatuor (ex. 13).



*Observations:* 1. Le paradigme (3) renferme seulement 24 syntagmes; 2. cependant, l'amplitude de son registre de variation est grande, notamment au niveau du rythme, où s'enregistre la variabilité maximale. Les transformations opérées au niveau de ce paramètre ont pour effet la création d'un certain *parlando rubato*, dû à la juxtaposition de durées différentes qualitativement, mais proches en valeur absolue.

Le motif (4) — élément significatif du thème principal du premier mouvement (*Molto allegro*) du *Quatuor en sol majeur*<sup>21</sup> — est exposé par le violon au début de l'ouvrage. L'opposition binaire N vs M et les articulations — interne et externes — sont fermement configurées. La

cellule diatonique sous-jacente se convertit en motif par l'adoption de chromatismes suspendus (do dièse) ou résolus avec retard dans un autre registre (la dièse, ré dièse). La ligne mélodique à profil ondulé, avec un sens généralement ascendant, est réalisée par des sons placés à l'intérieur d'un ambitus relativement large, de treizième majeure. L'accent culminatif, placé à l'endroit de la plus grande hauteur, est longuement préparé par la marche mélodique ondulée et résolu par un pas de quatre descendante. Le motif (4), expression d'une tension romantique d'intériorité, se distingue par le contenu émotionnel autant que par sa configuration des syntagmes similaires du quatuor en mi majeur (ex. 14).



Le paradigme (4), dont la base s'identifie avec le motif (4), comprend les deux classes ci-dessous:

- I) la classe des variantes du motif (4) et
- II) la classe des variantes de tronçons à partir de (4).

La I<sup>e</sup> classe présente une variabilité considérable. Les opérations complexes imposées au motif-prototype cumulent plusieurs opérations élémentaires (adjonctions, suppressions, substitutions) visant le plan mélodique et/ou rythmique. Au niveau mélodique, l'addition consiste dans la juxtaposition ou intercalation de sons ou de groupes de sons (d'habitude des fragments provenus du même motif) dans le cadre du terme N (rarement M), ayant comme effet l'amplification du motif; l'élosion affecte un ou deux sons se trouvant d'habitude en position centrale et détermine une réduction de celui-ci; enfin, la substitution se manifeste

par la déformation des intervalles jusqu'à l'altération (voire même la destruction) de la cellule et des contours mélodiques du motif. La substitution est prépondérante parmi les opérations qui y sont effectuées. Pratiquement, tous les intervalles peuvent être déformés en même temps, à condition de respecter l'aspect ondoyant — si caractéristique — de la configuration mélodique et de conserver certains rapports de hauteur, encore qu'approximatifs, entre les sons composants. Au niveau du rythme, les adjonctions, les éliminations ou les substitutions de valeurs (déterminées ou non par les opérations correspondantes au niveau mélodique) engendrent des diminutions et/ou des augmentations inégales de certaines durées ou groupes de durées du motif-prototype; comme suite, ce dernier subit des compressions et/ou des dilatations temporelles, effectuées dans un esprit de grande liberté agogique. La plasticité métro-

rythmique exceptionnelle du motif (4) permet son encadrement dans des mesures quantitativement et/ou qualitativement différentes (4/4, 3/4, 6/4 + 7/4, 9/8, 9/8 + 12/8, 12/8 + 9/8, 8/8(5 + 3)). La capacité du motif-prototype de supporter — sans perte d'identité — des alté-

rations prononcées sur le plan métrorhythmique suggère, à mon avis, l'intention du compositeur d'exprimer (de manière conventionnelle) par le truchement du système rythmique divisionnaire une réalité tenant plutôt de la sphère du *parlando rubato* (ex. 15).

Ex. 15 Vni I





La II<sup>e</sup> classe de syntagmes se constitue par des opérations spécifiques: tronçonnement à variation et tronçonnement à développement. Le premier fait du terme N du motif (4) un simple geste ascendant et du terme M —

parfois — un seul son. Le second amène la complète élimination de la séquence marquée et la constitution d'un pseudo-motif ou figure à partir de la séquence non marquée (éventuellement fragmentée) (ex. 16).

Ex. 16 Vla

*Observations:* 1. 36 syntagmes sont compris dans le paradigme (4). 2. Celui-ci ne témoigne pas d'une classe de syntagme obtenue explicitement par l'amplification et la reconsidération structurale de certains tronçons du motif (cl. III). 3. Certaines variantes du motif (4) tendent à évoluer vers des pseudo-motifs par la dilution considérable de l'intensité de l'opposition binaire N vs M. 4. Entre les variantes de motif résultées d'une opération complexe comportant aussi l'élimination et les syntagmes nés par le tronçonnement à variation appartenant à la II<sup>e</sup> classe il n'est pas possible de tracer une nette démarcation; les deux sous-classes se trouvent dans une relation d'opposition graduelle.

Le motif (5) — tiré de la seconde idée du premier mouvement du Quatuor en sol majeur — se présente dans le texte sous deux hypotases: (5a) et (5b), les deux diatoniques et

solidement ancrées dans la tonalité. Ce qui les distingue est la configuration rythmique du terme marqué. Ainsi que je vais le montrer ci-après, la différence est, en elle-même, peu importante, mais significative par le fait qu'elle est soulignée au moyen de la répétition. Les syntagmes (5a) et (5b) ont un statut structural bien précisé grâce à l'opposition N vs M, manifestée sur le plan mélodique (marche ascendante graduelle vs marche descendante en arpège), métrique (position sur un temps non accentué vs position sur un temps accentué) et rythmique (  vs  ou  vs  ).

L'accent culminatif affecte le son le plus haut, la pointe de l'arpège descendant déployé en valeurs égales, constituant en même temps l'élément mélodique-rythmique le plus caractéristique des motifs. Les articulations externes sont dépourvues de tout équivoque (ex. (17a) et (17b)).

Ex. (17a)

Ex. (17b)

J'ai sectionné le paradigme (5) sur la base du même critère — celui de la complexité relative des opérations de variation et de développement au moyen desquelles les syntagmes

composants sont engendrés — ainsi:

I) la classe des variantes du motif (5), plus précisément des variantes des motifs (5a) et (5b), élevées au rang de motifs-prototypes;

II) la classe des syntagmes (au statut de pseudo-motifs et figures) obtenus par le tronçonnement des motifs—prototypes, et

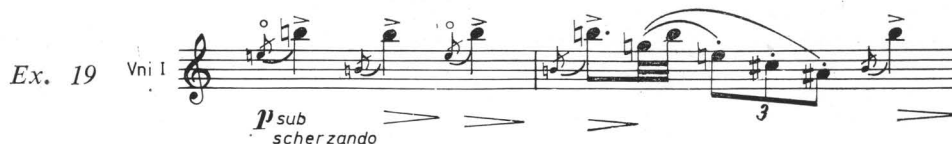
III) la classe des motifs différents de (5a) et (5b), mais structurés autour d'un tronçon ou d'une variante de tronçon qui proviennent de ceux-ci.

Le motif (5b) dérive de (5a) par une modification rythmique consistant dans l'intercalation de silences entre les sons composants du terme M. Dans les limites de la première classe de syntagmes (I), les opérations appliquées à la base sont généralement peu complexes; elles altèrent — par de légères amplifications et/ou déformations intervalles et rythmiques — tout particulièrement le terme N des motifs-prototypes.



La III<sup>e</sup> classe de syntagmes est faite de motifs et pseudo-motifs se constituant autour d'une variante de tronçon provenant du motif (5), en espèce autour de l'arpège descendant. Des transformations complexes se produisent à l'intérieur de cette classe, pouvant être décelées à travers des opérations élémentaires similaires à celles déjà relevées dans le cadre des classes I et II, ou bien à travers d'autres opérations spécifiques, de variation:

A) l'addition de notes de passage diatoniques entre les sons de l'arpège;



*Observations:* 1. Le paradigme (5) contient 41 syntagmes. 2. Les délimitations tracées à l'intérieur de ce paradigme sont, plus que jamais, sujettes à discussions, étant donné que certains syntagmes composants se prêtent à une double — ou même multiple — interprétation. 3. Attendu que l'unique tronçon de motif utilisé dans le développement a des dimensions réduites, que sa spécificité est presque inexistante au point de vue mélodique-rythmique et que les variations qu'il subit le rendent à peu près méconnaissable, cette troisième classe de syntagmes ne justifie pas dans une mesure

La deuxième classe de syntagmes (II) se caractérise par une variabilité étonnamment grande, compte tenu des dimensions restreintes des syntagmes constitutifs. Les opérations de variation exécutées seulement dans cette classe sont:

A) la modification de l'ordre de succession des sons (aspect particulier de la substitution) et

B) la figuration de la marche descendante en arpège (aspect de l'adjonction sur le plan mélodique), et les opérations de développement sont:

C) la suppression du terme N du motif-prototype (5a) ou (5b) et

D) la reconsidération sur le plan métrorhythmique du tronçon retenu (une substitution complexe au niveau des durées) (ex. (18a) et (5)).

B) le changement du sens de ce dernier;

C) la juxtaposition de deux tronçons identiques (provenus de (5)), disposés à un autre niveau de hauteur et, par conséquent, l'amplification de la marche en arpège; et opérations de développement:

D) l'adjonction de sons ou de groupes de sons d'une part et d'autre de la variante de tronçon et

E) la structuration binaire, en motifs, des syntagmes obtenus par l'opération antérieure par valorisation rythmique et placement en mesure (ex. 19).

assez grande son appartenance au paradigme (5); ses composantes pourraient être considérées plutôt comme des motifs apparentés par un fragment de configuration mélodique-rythmique avec le motif (ou les motifs) (5), mais encadrées dans des paradigmes différents<sup>22</sup>.

Le motif (6) — renfermé par le plus ample et plus intéressant paradigme — a été découpé du premier mouvement du *Quatuor en sol majeur* op. 22. A plus juste titre il pourrait être considéré comme un pseudo-motif, attendu que

l'opposition binaire dont il témoigne est faible, non convaincante. Sa condition tonale est

assez ambiguë et les articulations extérieures estompées (ex. 20). Par contre, la configuration



mélodique du syntagme (6) — de fait une marche ondoyante autour d'une droite imaginaire, marquant des boucles progressivement augmentées d'un semi-ton (diatonique ou chromatique) dans chaque sens — est fortement individualisée. Son dessin caractéristique — que j'ai appelé «extension chromatique» — constitue le trait distinctif du paradigme (6), qui se décompose dans les classes suivantes:

I) la classe des motifs, pseudo-motifs et figures modelés exclusivement à partir de l'extension chromatique, et

II) la classe des motifs, pseudo-motifs et figures modelés seulement en partie à partir

de l'extension chromatique.

Pour sectionner le paradigme (6), j'ai renoncé à tenir compte de la structure des syntagmes composants, l'abandon de ce second critère de classification se justifiant par le fait que la base du paradigme (6) n'est pas un motif-prototype, mais une structure-pilote constituée de l'extension chromatique même.

J'ai disposé les syntagmes de la I<sup>re</sup> classe suivant l'amplitude de l'extension chromatique qu'ils manifestent — une amplitude allant de la tierce diminuée à la neuvième majeure (ex. 21a) et (21b)); l'ordonnance ne tient pas



compte de leur succession dans le texte. J'ai également mis en évidence l'existence d'une

sous-classe constituée d'un motif mieux individualisé (6') et de ses variantes (ex. 22). Les



déviation des syntagmes à l'égard de la structure-pilote sont dues aux opérations suivantes:

A) l'élimination de quelques sons, entraînant la suppression de certaines phases de l'extension chromatique, d'où la précipitation de celle-ci;

B) l'adjonction de quelques sons (généralement, répétition de certains sons déjà exposés), produisant l'arrêt ou le ralentissement du processus d'extension chromatique. L'opération A) est propre aux amplitudes extensions, alors que B) caractérise les extensions réduites.

La dimension métrorhythmique de la classe I est très mobile. Ayant essayé d'en détacher quelques-unes de ses notes spécifiques, j'ai constaté le dynamisme — que je tiens à souligner ici — du rythme, exprimé par la succession de durées relativement brèves, ainsi qu'une tendance évolutive vers le *parlando rubato*, réalisée par la juxtaposition de valeurs différant par la qualité, mais proches du point de vue quantitatif.

Par le motif (6') (ex. 22) et par ses variantes, l'extension chromatique s'exprime plus clairement et témoigne de plus de stabilité. Au niveau de la sous-classe engendrée par celui-ci, la variation se manifeste par des additions et/ou des substitutions sur le plan métro-rythmique opérées dans l'*initium* du motif-prototype (6').

Les syntagmes de la II<sup>e</sup> classe renferment dans leur configuration une, tout au plus deux, séquences issues de l'extension chromatique. Celles-ci ressemblent — sans s'identifier — aux tronçons de motif relevés dans les paradigmes

précédemment examinés; car, pour être en principe illimitée aux extrêmes, l'extension chromatique ne peut toutefois engendrer de véritables tronçons. Les autres éléments qui rentrent dans la composition des syntagmes de la II<sup>e</sup> classe ont des origines multiples, ainsi que des configurations mélodiques-rythmiques diverses. Je tiens à souligner comme significatif le fait qu'à l'exception du pseudo-motif ci-dessous — qui offre trois variantes dans le texte — les syntagmes de la II<sup>e</sup> classe ne manifestent pas de rapprochements structuraux sensibles (ex. 23).



Le plan métro-rythmique des syntagmes de la II<sup>e</sup> classe est très divers et présente les mêmes caractéristiques générales que celui des syntagmes de la I<sup>re</sup> classe.

*Observations:* 1. Le paradigme (6) contient 51 syntagmes. 2. L'amplitude de son registre de variation est exceptionnellement grande, la variabilité se manifestant surtout au niveau de la structure, de la configuration rythmique et de la condition métrique des syntagmes composants. Presque chacun d'eux exprime un autre degré de déviation par rapport au schéma invariant abstrait qu'il concrétise. Dans ces conditions, la division en classes du paradigme se fonde sur l'appréciation un peu grossière d'un matériel mélodique complexe, varié et non homogène à bien des points de vue; opérant toutefois cette division, on obtient des possibilités d'étude comparée des paradigmes (1)–(6); car, en fin de compte, les classes de syntagmes I et II du paradigme (6) sont, jusqu'à un certain point, homologues des classes I, II et respectivement III des autres paradigmes analysés.

Entre les motifs, les syntagmes du même niveau (pseudo-motifs, figures) et les syntagmes d'ordre immédiatement inférieur d'un quatuor éneskien, de multiples relations de parenté s'établissent, lesquelles se manifestent par:

- I) des similitudes au niveau de
  - a) la structure et la configuration mélodique-rythmique, on seulement de
  - b) la configuration mélodique-rythmique, considérée
    - b<sup>1</sup>) dans l'ensemble ou
    - b<sup>2</sup>) par fragments; et par

## II) l'existence

- a) des intervalles ou des successions d'intervalles communes, ou
- b) des formules mélodiques sous-jacentes — en partie ou totalement — aux syntagmes impliqués dans la relation.

Chaque modalité de manifestation institue un certain type et degré de parenté. Ainsi, les similitudes au niveau de la structure et de la configuration des motifs déterminent les parentés les plus proches, à savoir celles du type I a), existant dans le cadre des classes I de syntagmes. Les similitudes au niveau de la configuration mélodique-rythmique des motifs, seule, déterminent aussi d'étroites parentés mais, pourtant, d'un degré plus lointain, à savoir les parentés du type I b), qui s'instituent entre tous les syntagmes d'un paradigme, et sur la base desquelles j'ai fondé la démarche de mise en évidence des paradigmes.

Les parentés de type I (a et b), établies seulement dans les limites d'un paradigme de motif, sont en général explicites, facilement saisissables, alors que celles du type II (a et b) ne sont que subtiles, voilées, reconnaissables au prix d'un effort analytique; elles affectent néanmoins le subconscient de l'auditeurs en lui donnant l'impression d'un «déjà connu»<sup>23</sup>. Les parentés du type II a) et II b) sont significatives pour l'unité de construction sur le plan micro-structural des ouvrages.

Les motifs (1), (2) et (3) sont reliés par un dense réseau de relations de parenté — immédiate ou médiée, d'un type ou d'un autre type — avec tous les syntagmes du même niveau ou de niveau inférieur du *Quatuor en Mi majeur*. Les relations prédominantes — les plus étroites en même temps que les plus frappantes — sont

celles du type I (a et b). Etant déjà mises en évidence à l'occasion de l'analyse des paradigmes (1)–(3), je ne reviens sur elles que pour préciser:

A) la prépondérance des relations de parenté entre les variantes de motif (type I a), exprimées par les classes de syntagmes I;

B) la prégnance des parentés issues des similitudes au niveau de la configuration mélodique-

rythmique (type I b<sup>1</sup>), décelables surtout dans les classes II des paradigmes (1), (2) et (3). Certains syntagmes entraînés à de telles relations présentent la particularité de pouvoir être interprétés comme résultant de l'altération d'une base paradigmatisque ou d'une autre; seul le contexte permet de tirer au clair leur origine exacte (ex. 24 a, 24 b).



C) la signification particulière des relations de parenté contractées à partir des similitudes des fragments constitutifs (type I b<sup>2</sup>), exprimés dans les classes de syntagmes III; en effet, tout comme les relations du type I b<sup>2</sup>, celles-ci ménagent les possibilités de parenté entre plusieurs paradigmes distincts.

Les motifs (1), (2) et (3) établissent des relations de parenté aussi avec les syntagmes qui tiennent de paradigmes différents, notamment au moyen de successions internalliques communes (type II a): seconde  $\approx$  tierce, seconde  $\approx$  quarte et (avec une fréquence moins grande)

seconde en association avec n'importe quel intervalle ascendant ou descendant<sup>24</sup>. Parmi celles-ci, la succession tierce (majeure ou mineure)  $\approx$  seconde (majeure ou mineure) est, sans aucun doute, la plus importante, étant aussi la plus implantée dans les lignes mélodiques du quatuor et dans la pensée mélodique énesquienne en général. Se manifestant sous différentes hypostases métro-rythmiques, cette succession crée des contigüités encore perceptibles même entre syntagmes divergents sous les autres aspects (ex. 25).





Pareillement, les motifs (4), (5) et (6) sont entraînés dans une tissure de rapports de parenté de tous les types et tous les degrés avec les syntagmes de même niveau ou de niveau inférieur du Quatuor en sol majeur. Les relations du type I (instituées entre les limites d'un paradigme), les plus étroites et facilement observables, ont déjà été mises en évidence. J'entends seulement souligner le fait que les parentés fondées sur des tronçons ou variantes de tronçons (type I b<sup>2</sup>) ont moins d'importance et qu'il n'existe pas dans le texte des syntagmes dont l'origine puisse prêter à une interprétation à double sens. La réduction des rapports de parenté du type I b<sup>1</sup> et surtout I b<sup>2</sup> est largement compensée sur un autre plan, celui des parentés

déterminées par l'existence de certaines formules d'intonation sous-jacentes aux syntagmes communes. A mon avis, il existe pratiquement trois semblables formules, sur lesquelles est fondée l'entière évolution mélodique de l'œuvre:

- l'arpège (x)
- l'extension chromatique (y) et
- la marche diatonique graduelle (z).

Dans une forme ascendante ou descendante, ample ou restreint, déformé, figuré, enrichi de notes mélodiques ou ornementales, etc., l'arpège (x) se laisse reconnaître dans les cellules ou les configurations de certains motifs, pseudo-motifs ou figures très différents à d'autres points de vue (ex. 26).

Ex. (26a) Vni I

Molto moderato (♩ = 92)

*mp dolce tranq. cantando*

Ex. (26b) Vna I

Ex. (26c) Vlc.

pizz.

*p*

Ex. (26d) Vna I

*p leggiero*

Ex. (26e) Vna I

L'extension chromatique (y) — comme telle ou bien transformée en ce que j'appelle ici «réduction chromatique», en marche chromatique

simple (ascendante ou descendante) ou ornementée, etc. — sert d'appui au contour mélodique d'autres syntagmes (ex. 27).

Ex. (27a) Vlc.

*mp bp poco bp cresc.*

Ex. (27b) Vla

*mp p cresc. pf*

Ex. (27b)



La marche diatonique graduelle (z) représente la colonne vertébrale du motif ci-dessous, mais

elle s'infiltre dans la configuration mélodique de la plupart des syntagmes de l'ouvrage (ex. 23).

Ex. 28

Les formules d'intonation x, y, z s'interfèrent parfois en engendrant des successions d'intervalles, des configurations mélodiques et, en

dernière instance, des lignes mélodiques à profil mixte<sup>25</sup> (ex. 29).

Les relations de parenté du type II (a et b) sont loin de limiter leur action au deuxième quatuor à cordes; elles prennent naissance dans la sphère très large de la pensée mélodique d'Enesco, au-delà des marges initiales ou finales de ses œuvres, indépendamment de l'étape de création, du genre ou de la forme musicale adoptée<sup>26</sup>.

D'avoir ainsi parcouru les résultats des analyses entreprises sur les motifs et les paradigmes correspondants des *Quatuor à cordes op. 22*, cela m'a amenée à constater la diversité d'aspects sous lesquels se manifestent la variation et le développement. La diversité s'exprime:

A) au niveau de la base des paradigmes, qui peut être constituée par

- I a) un motif-prototype (paradigme (2), (3) et (4)) ou

b) deux hypostases du même motif-prototype, bien individualisées et capables d'engendrer des variantes propres (paradigmes (1) et (5));

II) une structure-pilote — une construction mentale sublimant les invariants de paradigme — laquelle peut être abstraite des variantes (paradigme (6));

B) au niveau des opérations de variation et de développement appliquées à la base du paradigme, opérations se distinguant par:

- a) structure (nombre, type et combinaison des opérations élémentaires constitutives) et
- b) point d'application et dimension de la base affectée;

C) au niveau de l'amplitude du registre de variation du paradigme, amplitude donnée par la plus grande déviation par rapport à la base;

D) au niveau de la grandeur du paradigme, plus exactement dit au niveau du nombre de syntagmes que ce paradigme renferme.

Il est possible que la variabilité du motif soit en quelque mesure conditionnée par sa structure et configuration; en d'autres mots, il est possible qu'entre le type structural et de configuration que le motif incarne, entre le type et la complexité des opérations qui lui sont appliquées et la grandeur du paradigme, certaines relations

de dépendance s'établissent. J'ai transformé cette supposition en une hypothèse de travail que je me suis proposé de démontrer. A cette fin, j'ai groupé et hiérarchisé les motifs (1)–(6) suivant l'amplitude du registre de variation qu'ils manifestent; ensuite, je les ai placés dans une grille capable de mettre en évidence leurs traits essentiels de même que ceux des paradigmes afférents.

Le motif	La condition a) tonale et b) structurale du motif	La base du paradigme du motif	Opérations dérivantes prépondérantes	La grandeur du paradigme du motif et la répartition en classes des syntagmes composants	Types de relations de parenté contractées par le motif (présentées dans l'ordre de l'importance)	L'amplitude du registre à variations du paradigme du motif
(2)	a) subordination tonale convaincante, profil mélodique mixte (diatonique-chromatique), b) opposition binaire très intense	un motif-prototype	de variation	I <sup>e</sup> classe 14 syntagmes II <sup>e</sup> classe 3 syn. III <sup>e</sup> classe 3 syn. 20 syn.	I a, I b, II a, II b	petite
(1)	a) subordination tonale accentuée, profil mélodique purement diatonique, b) opposition binaire relativement intense	deux hypostases distinctes du même motif-prototype	de variation et de développement	I <sup>e</sup> classe 33 syn. II <sup>e</sup> classe 39 syn. III <sup>e</sup> classe 7 syn. 79 syn.	I a, I b, II a, II b	modérée
(5)	a) subordination tonale forte, profil mélodique avec prépondérance diatonique, b) opposition binaire relativement intense			I <sup>e</sup> classe 14 syn. II <sup>e</sup> classe 21 syn. III <sup>e</sup> classe 6 syn. 41 syn.	I b, Ia, II b, II a	
(3)	a) subordination tonale convaincante, profil mélodique avec prépondérance diatonique et coloration modale, b) opposition binaire modérée	un motif-prototype	de variation et de développement	I <sup>e</sup> classe 16 syn. II <sup>e</sup> classe 7 syn. III <sup>e</sup> classe 1 syn. 24 syn.	I a, I b, II b, II a	grande
(4)	a) subordination tonale relativement faible, profil mélodique mixte (diatonique-chromatique) b) opposition binaire modérée			I <sup>e</sup> classe 16 syn. II <sup>e</sup> classe 20 syn. III <sup>e</sup> classe 0 syn. 36 syn.	I a, I b, II b, II a	
(6)	a) subordination tonale faible, profil mélodique chromatique, b) opposition binaire faible	une structure-pilote	de développement	I <sup>e</sup> classe 37 syn. II <sup>e</sup> classe 14 syn. III <sup>e</sup> classe 0 syn. 51 syn.	I b, II b, IIa, I a	très grande

À déchiffrer cette grille, je suis arrivée aux remarques ci-dessous <sup>27</sup>:

1. Les motifs d'un profil prépondéramment diatonique, bien ancrés en tonalité et manifestant une puissante opposition binaire (détermi-

minée par la prégnance au niveau métrorhythmique) tiennent de paradigmes dont la base se constitue à partir d'un motif-prototype ou de deux hypostases distinctes du même motif-prototype; les opérations de variation et de

développement s'exercent sur la base du paradigme dans une mesure presque égale (les premières ayant un certain ascendant) et affectent tout particulièrement le paramètre mélodique. L'amplitude du registre de variation du paradigme est modérée.

2. Les motifs prépondéramment chromatiques, subordonnés à une tonalité plus large ou plus émancipés par rapport à la fonctionnalité tonale, dénotant une opposition binaire moins intense, tiennent de paradigmes dont la base est constituée par un motif-prototype ou une structure-pilote. La base du paradigme est sujette à des opérations de variation et de développement (ces dernières marquant une certaine prépondérance), opérations qui affectent tout spécialement le paramètre métrorhythmique et accentuent la désagrégation structurale. Enfin, on y observe une grande amplitude du registre de variation.

3. Les observations ci-dessus relèvent un rapport s'établissant avec certaine constance entre les dimensions des motifs et celles des paradigmes afférents; en un mot, elles surprennent une loi statistique pouvant être exprimée ainsi: *la variabilité d'un motif énescien (qui s'approche ou s'identifie avec la base de son paradigme) est inversement proportionnelle avec la pureté diatonique de sa configuration mélodique et avec la prégnance de l'opposition binaire N vs M.*

Mais les dimensions du motif et celles du paradigme correspondant sont également conditionnées par une série d'autres facteurs, que la présente recherche a ignorés; comme suite, la loi statistique formulée ci-dessus doit être envisagée avec circonspection, attendu qu'elle simplifie et rend approximatifs les rapports qu'elle concerne.

De la sorte, en disposant à nouveau les motifs (1)–(6) suivant leur provenance et en les envisageant à la lumière des données fournies par l'interprétation de la grille, je me trouve en mesure d'affirmer que:

A) le second quatuor témoigne d'une variabilité plus prononcée, ce qui s'explique en partie par

B) le contour chromatique accentué des motifs ainsi que par la tendance vers l'émancipation tonale et la dissolution des articulations internes et externes de ceux-ci (reflétée dans la fluidité du discours mélodique); quant à

C) la cyclicité des tronçons<sup>16</sup>, elle se manifeste avec plus de force, mais de manière plus subtile, sous une forme plus dissimulée; en conséquence, l'unité, l'homogénéité structurale de l'œuvre augmente sans ostentation.

Les observations 1., 2., 3., A), B) et C) peuvent être vérifiées en introduisant dans la grille proposée de nouveaux motifs découpés dans les deux ouvrages. La confirmation qu'ils ne manqueront pas d'apporter équivalra à une validation de la grille comme instrument opérationnel efficace dans l'examen de l'évolution de la technique de variation et de développement du motif dans les *Quatuors à cordes op. 22*. On peut ensuite essayer, avec prudence, d'appliquer cet instrument à l'étude du langage mélodique énescien, envisagé dans l'ensemble.

Les constatations que je viens de faire — synthèse des résultats obtenus de la démarche analytique entreprise ci-avant — ont une valeur informative assez restreinte; elles ont toutefois la qualité de pouvoir être démontrées, ce qui leur confère le droit de se constituer en prémisses pour une recherche future, plus approfondie et raffinée.

## Notes

<sup>1</sup> C'est tout au moins la constatation à laquelle arrive le linguiste et musicologue français N. RUWET dans son étude *Méthodes d'analyse en musicologie*, in *Langage, musique et poésie*, Paris, 1972, p. 110–174.

<sup>2</sup> Théorie exposée dans *Katechismus der Kompositionslehre* (1889) et reprise dans *Präludien und Studien*, vol. I, 1895, chap. «Was ist ein Motiv».

<sup>3</sup> Voir surtout les recherches entreprises par L. PRIETO, concrétisées dans l'étude *Traits oppositionnels et traits contrastifs*, in *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Genève-Paris, 1975.

<sup>4</sup> Je reprends ici l'expression «accent culminatif» — introduite par le linguiste tchèque N. S. TROUBETZKOY (*Principes de phonologie*, Paris, 1949) — par la filière de L. PRIETO (*Traits oppositionnels*..., p. 10). Conformément à ces deux auteurs, l'accent culminatif est bien le trait dont l'existence permet de caractériser phonologiquement une unité syntagmatique.

<sup>5</sup> J'envisage ici le modèle structural linguistique (et la terminologie qui y correspond) élaborés par L. HJELM-

SLEV (*Preliminarii la o teorie a limbii*. Traduit de l'anglais par D. Copceag, Bucarest, Centre des recherches phonétiques et dialectales, 1967, 293 p.) et adoptés par l'école glossématique danoise, suivant lesquels tout langage s'articule en fonction de deux catégories dichotomiques fondamentales: expression vs contenu et forme vs substance.

<sup>6</sup> Étant donné que les dimensions temporelles de la figure sont généralement proches de celles du motif, je considère que les deux types de syntagmes sont, en principe, du même niveau.

<sup>7</sup> Voir note 1 ci-dessus.

<sup>8</sup> Dans l'article *Langage musical, langage poétique*, in *Revue roumaine de linguistique. Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Tome XXI, 1976, BOGDAN CAZIMIR examine d'un point de vue critique le système analytique proposé par Ruwet, en relevant ses manques et son applicabilité limitée.

<sup>9</sup> Je dénomme ici, provisoirement, par motif-prototype le syntagme concret par l'altération duquel on

obtient tous les syntagmes tenant du même paradigme de motif.

<sup>10</sup> Dans la terminologie de Hjelmslev, une structure-pilote est le schéma abstrait mental d'une (ou de plusieurs) unité(s) qui sera (seront) réalisée(s) concrètement.

<sup>11</sup> Je désigne par «base du paradigme» le syntagme concret (motif-prototype) ou schéma abstrait (structure-pilote) qui engendre, par transformations, tous les syntagmes tenant du même paradigme de motif.

<sup>12</sup> La distinction entre transformations substantielles et transformations relationnelles a été établie dans l'ouvrage *Retorică generală*, Bucarest, 1974, p. 57, rédigé par J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, PH. MINGUET, F. PIRE et H. TRINON (équipe d'auteurs connue sous le nom de «Groupe µ»); conformément à ceux-ci, les premières affectent la substance des unités sur lesquelles elles s'exercent, alors que les secondes se bornent à modifier les rapports de position qui existent entre ces unités. (On précise que le terme de «substantiel» ne doit pas être pris dans le sens de la glossématique danoise.)

<sup>13</sup> En succession et respectivement simultanément.

<sup>14</sup> Dans le chapitre «Synthèses et perspectives» de la monographie *George Enescu* (auteurs: M. VOICANA, E. ZOTTOVICANU, A. HOFFMAN, CL. FIRCA, en collaboration avec M. MARBÉ, ST. NICULESCU et A. RAȚIU), Bucarest, 1971, Clemansa Firca relève comme une caractéristique des évolutions mélodiques enesciennes le fait que «les transformations d'un motif deviennent à leur tour des points de départ pour de toujours nouvelles étapes de développement» (in vol. II, p. 940).

<sup>15</sup> La classification tient également compte d'un critère secondaire, en mesure d'élucider le problème de l'appartenance de certains syntagmes susceptibles d'une double ou multiple interprétation, à savoir le critère de la structure des unités composantes du paradigme.

<sup>16</sup> MYRIAM MARBÉ dénomme par „cyclicité tronçonnale” la capacité des fragments de motifs de s'intégrer d'une manière différente dans chaque thème (n.n.: dans chaque unité syntagmatique) (cf. *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*, in *Muzica*, n° 5, 1965).

<sup>17</sup> Par esprit de conséquence à l'égard des jalons théoriques posés dans la première partie de cette recherche, il faudrait considérer ce syntagme comme un motif différent de (1) et non pas comme une de ses variantes;

une semblable interprétation serait toutefois forcée, compte tenu des similitudes évidentes qu'ils manifestent au niveau des autres paramètres.

<sup>18</sup> Dans la première partie de cette étude j'ai précisé le fait que les dimensions dynamique et timbrale du motif sont non pertinentes tant pour la structure que pour sa configuration.

<sup>19</sup> La signification toute particulière de la succession d'intervalles seconde (mineure ou majeure) — tierce (mineure ou majeure) a été plusieurs fois déjà soulignée par R. GHIRCOIAȘU (*Trăsăturile stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu*, in *Muzica*, 15, n° 5, mai 1965), ST. NICULESCU (*Aspecte ale folclorului în opera lui G. Enescu*, in *Studii și cercetări de istoria artei*, T. VIII, 1961, n° 2), M. MARBÉ (*Varietatea tematică...*), GH. FIRCA (*Bazele modale ale cromatismului diatonic* București, 1965), etc.

<sup>20</sup> Voir note 14 ici-même.

<sup>21</sup> J'envisage la variante reconstituée par Titus Moiescu d'après les projets autographes conservés au Musée «George Enescu» de Bucarest.

<sup>22</sup> Cette affirmation se trouvera clarifié par la lecture de la partie consacrée exclusivement aux relations de parenté qui s'établissent à l'intérieur d'un ouvrage d'Enesco entre les motifs ou entre les motifs et les syntagmes d'un niveau inférieur (p. 59—62 du présent texte).

<sup>23</sup> Dans son étude *Varietatea tematică...*, M. MARBÉ relève dans la pensée mélodique de George Enescu une particularité constante, celle d'offrir à l'auditeur «l'aide d'un „déjà connu”, et cela lors même des moments les plus nouveaux en tant qu'expression».

<sup>24</sup> D'après l'opinion de R. Ghircoiașu, ces successions d'intervalles sont caractéristiques pour l'expression mélodique d'Enesco (*op. cit.*). Voir ici note 19.

<sup>25</sup> Avec une finesse et acuité toutes spéciales, cet aspect a été mis en lumière par M. MARBÉ dans *Cvartetul de coarde no. 2 de George Enescu* (in *Muzica*, 1961, n° 8) et *Varietatea tematică...*; il convient de souligner ici que nombre des observations contenues dans le présent texte sont tributaires aux ouvrages suscités.

<sup>26</sup> Voir, dans ce sens, l'étude de M. MARBÉ *Varietatea tematică...*

<sup>27</sup> Je ne consigne dans cette recherche que les observations pouvant être justifiées dans une mesure assez grande.