
SUR LES MOTIFS MUSICAUX ENESCIENS: TRADITIONS EUROPÉENNES ET ORIGINALITÉ

Gheorghe Firca

Toute une tradition de la musique européenne, en commençant avec le baroque, traversant le classicisme et culminant avec le romantisme, s'est concentrée sur une donnée artistique fondamentale: continuer et accentuer l'idée musicale. Sans être soumises à ce processus, deux des formes caractéristiques de cette culture, la fugue et la sonate, n'auraient pas connu leur propulsion historique dans et en dehors des époques de leur grand épanouissement. Ainsi, le thème, ce donné morphologique obligatoire – remplissant des fonctions sans doute différentes par rapport à chacune des formes, fonctions en égale mesure constructives et psychologiques-dynamisantes pour l'architecture – a constitué le terrain sur lequel s'est manifesté le talent (une construction du contrepoint, respectivement, du motif homophone, aussi savante qu'elle soit, serait un non-sens), d'une part, et qui, d'autre part, a conduit vers la personnalisation graduelle de l'idée, du discours dans son tout. Le processus historique est bien connu.

Dans le romantisme, cette thématique a finalement évolué dans deux directions: a) par l'amplification du thématisme jusqu'à la dissociation même de l'idée de thème (comme dans la mélodie wagnérienne infinie) et b) par la concentration du thématisme dans une entité morphologique du type du motif ou de la cellule (l'extrême se constituant, peut-être, dans la réduplication variationnelle de telles entités dans le discours webernien). Mais, il faut retenir que dans les deux cas le motif est le matériel de construction, seules, ses dispositions connaissant des modalités différentes.

Agissant soit dans le cadre du thème, soit en tant qu'entités intonationnelles autonomes face à une thématique largement déroulée (réduites, donc, à elles-mêmes), ces cellules-motifs possèdent une telle charge émotionnelle et, sans doute, idéatique-musicale qu'on a pu les grouper dans une

catégorie distincte. Leur propriété majeure est celle d'un «concentré» d'expression, d'une sémantique en quelque sorte circonscrite, où la logique musicale semble établir, au-delà du couple antithétique le plus simple, antécédent–conséquent, l'existence dans le motif même d'un élan brisé, d'une interrogation sans réponse. C'est pourquoi on les a nommés «motifs de l'interrogation»¹.

La preuve que ces motifs ont un potentiel émotionnel hors du commun est leur *exposition à l'unisson*, pour qu'ils n'épuisent pas ce donné aux possibilités de virtualisation sur le parcours d'une forme ample; le plus souvent, cette forme sera une fugue². Le chiffrage sémantique ne tient pas *stricto sensu* de la matière musicale, d'où la relation entre ces motifs – toujours des thèmes de fugue – et les figures musicales-rhétoriques du baroque. Voici un cas où le pathétique, par exemple, s'identifie à l'une de ces figures, c'est-à-dire, au *saltus duriusculus* (Ex. 1).

D'autres fois, et justement dans le classicisme, lorsque ces figures étaient sorties de l'usage, l'allusion de tels motifs à un texte «verbal» surajouté attire l'attention sur l'idée (Ex. 2).

Alla breve, Moderato (Händel - Messias)

Durch sei - ne wun - der

Allegro (Mozart - Requiem)

Ky - ri - e e - le - i - son

Ex. 1

Andante (Mozart - Symphonie 41)

(Ich fühl es, ich fühl es)
-Zauberflöte-

Grave Allegro (Beethoven - Quartet op.135)

Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!

Ex. 2

Il est, donc, naturel qu'à l'avenir, le romantisme et les écoles nationales, ainsi que certains courants modernes exploitent au maximum les motifs de cette nature, même lorsque, pour des raisons esthétiques, on affiche le refus du programmatisme ou même de l'expressivité. Les rapprochements (parfois, les filiations) entre ces motifs sont possibles sur de vastes étendues stylistiques. Trop pédante, et surtout dans ce cadre, l'entreprise se limite de soi-même et se contente de mentionner dans le tableau suivant seulement quelques types de motifs, avec leurs relations structurelles, même si elles ne sont pas philogénétiques (Ex. 3).

Ce qu'on peut constater à propos de ces motifs, c'est leur économie intervallique, d'une part, et la distribution de ces intervalles en fonction d'un «pilier» sûr – un intervalle stable, la quarte et la tierce, et un autre,

instable, le demi-ton; en plus, une tension toujours «irrésolue» apparaît, constituant le statut d'«interrogation ouverte» du motif.

En revenant aux notations du tableau, nous allons mentionner que les groupes A et B s'encadrent en mineur, en amplifiant les effets de ce mode. Seuls, les motifs du groupe C s'attachent au majeur, plus neutre au point de vue des tensions des intervalles, mais laissant quand-même des portes ouvertes à l'infiltration du modal³. Tandis que, comme nous l'avons déjà mentionné, le demi-ton du motif de Bach provient d'un sous-ton, qui devient un *subsemitonium modi*, le demi-ton de Beethoven est – certainement – directement une sensible (*Leitton*), même si le motif de Franck (celui des *Variations...*) a les mêmes intervalles que celui de Beethoven, leur sens descendant réduit le rôle de la sensible, conduisant également à la situation

A (minor)
 (Bach - Fuge IV)
 (Franck - Symphonie)

B (minor)
 (Beethoven - Quartet op.131)
 (Franck - Variationen für Klavier und Orchester)

(Mussorgski - Bilder einer Ausstellung)
 (Franck - Symphonie)

(Bartók - Sonate für 2 Klaviere und Schmalzzeug)
 (Schostakowitsch - X^e Symphonie)

C (major)
 Adagio
 (Weber - Freishütz)
 (Liszt - Präludien)

Ex. 3

spécifique de celle-ci dans le mineur harmonique (le thème du cor anglais de la partie lente de la *Symphonie* du même Franck).

Ici se trouve le point central et délicat de l'exégèse, parce que rien dans les motifs respectifs (restreints à des intervalles peu nombreux, paradoxalement soustraits de la cohésion tonale) ne paraît plus se passer par «ses propres forces»⁴, mais par une sorte de fatalité de leur participation à un jeu sur-ordonnateur (giré par les forces évansionnistes et stables en même temps du triton). Dans ces conditions, un facteur relativiste intervient immédiatement dans la structure et la dynamique des motifs, qui s'explique par un mécanisme de permutations des intervalles, de telle manière que les motifs puissent facilement dériver les uns des autres⁵, et non seule-

ment au sein du même groupe (surtout en A et B); tous les motifs peuvent se comporter en tant que variantes d'un modèle imaginaire⁶. Ce fait a une signification particulière pour la généralité (voir l'unité) du système, pour son potentiel de développement. Il ne faut pas oublier que de telles formulations des motifs musicaux sont propices à un travail de nature cyclique (propre à presque tous les compositeurs cités), travail fortement dominé par la variété dans l'unité du discours.

Héritier du romantisme, se revendiquant plus ou moins ouvertement de Bach, de Beethoven et, également de Franck, Georges Enesco fera appel aux motifs «de l'interrogation». Le modèle franckien surtout (groupe B) semble avoir «irrigué» les unissons par lesquels débutent quelques créations:

Assez mouvementé (♩.=72) (Zweite Sonate für Klavier und Violine)

Allegro molto moderato e grave (♩.=92-100) (Erste Sonate für Klavier)

Ex. 4

(Oedip)

(3^e Symphonie)

Ex. 5

Et les exemples peuvent continuer. Les unissons servent ici à donner une impulsion à la forme et à cyclicité, en amplifiant le potentiel variationnel⁷. En dehors de la structure des motifs musicaux, avec la cellule en petit tiercet qui a eu le nom de «x» dans la musicologie roumaine⁸, il faut remarquer chez Enesco l'amplification considérable du motif, ainsi que sa séparation de la tonalité et, en même temps, son orientation vers des modes chromatiques du type «synthétique»⁹ (l'hexatonal, le mode S-T, le soi-disant «accoustique I», etc.).

La plus fameuse des cellules-motif enesciennes est, sans doute, ce véritable sigle dans l'écriture musicale de l'auteur: l'association dans le cadre d'un quatuor-quinze du tiercet. La cellule s'est entièrement manifestée dans le *Prélude à l'unisson*. Mais non seulement ici. Exclusivement confrontée à un calcul intervallique, la cellule apparaît comme une autre facette du motif antérieur – dans la même tierce mineure – y compris, la subcellule «x»¹⁰. La réalité phénoménale est tout à fait autre. Ce motif a, dans sa version «mineure» (avec petite tierce majeure à la base), tous les intervalles constitutifs du système modal: la tierce, la seconde, la quarte, la quinte, donc, tous les pentatonismes, ainsi que tout le substrat harmonique adéquat¹¹. Quoique mineur, il ne s'attache pas pourtant aux groupes A et B, mais, grâce à sa parfaite diatonie, au groupe C surtout (à l'exception du caractère majeur, donc, «la pandiatonie» qui le dirige vers le majeur également, vers ce *do* de base de l'œuvre¹²). Libéré des intervalles petits et réduits, il n'a plus la même charge interrogative, pénétré par un fonds modal dans lequel son équilibre, presque statique, le place au-delà de la thèse et de l'antithèse. Les ponts vers un autre type d'entité intonationnelle, comportant d'autres fonctions, entité qui est la *formule*¹³, sont toujours à la portée de la main.

Quant à ses relations avec le modal, une observation de Brailoiu en est le témoignage: il trouve que le même cadre de quatuor

ré-sol est «un bicord ajouté à un pyén-mobil»¹⁴.



Ex. 6

Cette mobilité du pyén peut être immédiatement prouvée, dans la même *Suite pour orchestre op. 9* où, déjà dans la deuxième partie, *Menuet lent*, on crée un bicord rempli d'une tierce majeure (dans le sens mélodique) et un trisson majeur (dans le sens harmonique). Il est tourné vers soi-même, par rapport aux motifs des groupes A et B, en précisant, dans un autre sens, un sentiment de la tonalité. Une analyse des intonations de facture modale met en évidence la grande circulation du motif avec la mutation du plan supérieur de la quinte vers le plan inférieur, en passant par le demi-ton conjoint avec le premier pilier. Il est présent dans la musique des écoles nationales et dans les créations d'inspiration folklorique (chez Grieg, Borodin, Prokofieff, Ravel, Janáček, Bartók et beaucoup d'autres), ce qui montre, une fois de plus, son origine modale.

Cette mobilité du pyén a conduit à la bien connue tierce enescienne oscillante, si commentée dans notre musicologie. La présence du motif, sous les deux formes venues de la mobilité du pyén, sur le parcours de la création enescienne («en gardant un air de famille»¹⁵ et en prouvant «...l'unité du microcosmos intonationnel chez Enesco»¹⁶) ne se résume pas seulement à ces manifestations et, en vertu d'une pensée créatrice toujours active, le motif est soumis à de permanents devenir. Rappelons ici la fusion de la cellule «x» avec le motif diatonique (de la *Sonate n° III pour piano et violon* jusqu'à la *Suite n° III «Săteasca»*, et d'*Œdipe* jusqu'à *Vox Maris*), ainsi que l'aspect novateur de l'intégration du motif purement diatonique sur une ligne particulièrement chromatique, comme dans la *Symphonie de chambre*, grâce aux micromutations

de demi-ton par lesquelles ses cellules sont sans cesse enlacées.

Comme dans toutes ses initiatives artistiques significatives, Georges Enesco réalise également dans la sphère des motifs

musicaux un droit équilibre entre ce que lui a offert sa formation de compositeur européen et les réverbérations profondes d'un fonds mélodique qui, grâce à une ancienne originalité, ont été finalement victorieuses.

Notes

¹ «Thèses des grandes interrogations», comme les nommait Tudor Ciortea, dans son livre *Cvartetele de Beethoven* (Quatuors de Beethoven), Bucarest, 1968, p. 66. Voir aussi: Andrei Benkö, *Tipuri melodice în lucrările lui Dima* (Types mélodiques dans les créations de Dima), in *Lucrări de muzicologie* (Travaux de musicologie), Cluj-Napoca, 15, 1984.

² Nous avons analysé cette possibilité répandue par la mise en parallèle d'un thème bachien et un thème beethovénien: Thème de la *Fugue n° 4 en ut dièse mineur*; dans *Wohltemperierte Klavier* et la Fugue libre de la première partie du *Quatuor à cordes en ut dièse mineur op 131* de Beethoven (cf. Gheorghe Firca, *Werkanalyse und Möglichkeiten einer neuen Lesart von Beethovens Schaffen*, in *Bericht Über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin*. Herausgegeben von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig, 1978, pp. 323–327). Voir également: Mircea Voicana, *The Unity and Continuity of Enescu's Work*, in *Enesciana*, vol. II–III, Bucarest, 1981, pp. 161–167.

³ Brailoiu voyait dans le thème lisztien des *Préludes* une première affirmation du pentatonique dans le symphonisme occidental (Constantin Brailoiu, *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales*, Université Radiophonique Internationale, Paris, 13 Mars 1954; traduit en roumain par Emilia Comișel, dans *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 230).

⁴ Gheorghe Firca, *op. cit.*, p. 324.

⁵ *Ibidem*, p. 325.

⁶ Clemansa Firca, l'article *Variante*, in *Dictionar de termeni muzicali* (Dictionnaire de termes musicaux), Bucarest, 1984, pp. 512–513.

⁷ Clemansa Firca et Gheorghe Firca, *Caractéristique et fonction de l'unisson chez Georges Enesco*, in *Enesciana II–III*, Bucarest, 1981, pp. 57–61.

⁸ Ștefan Niculescu, *Aspecte ale folklorului în opera lui George Enescu* (Aspects du folklore dans la création de G. Enesco), in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 2, 1961; Romeo Ghircioașiu, *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu* (Traits stylistiques dans l'évolution créatrice de G. Enesco), in *Muzica*, 5/1965; Adrian Rațiu, *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară «în caracter popular*

românesc» (Le modalisme de la Sonate n° III pour piano et violon «en caractère populaire roumain»), in *Centenarul George Enescu 1881–1981* (Centenaire Georges Enesco), Bucarest, 1981, pp. 122–167.

⁹ Wilhelm Berger, *Moduri și proporții* (Modes et proportions), in *Dimensiuni modelate* (Dimensions modales), Bucarest, 1979, p. 15.

¹⁰ Adrian Rațiu, *op. cit.*, p. 152.

¹¹ «A la figuration de certains accords et relations harmoniques fonctionnels qui génèrent la mélodique des préludes bachiens, Enesco opposera, ici et là, au sein du discours, une conduite mélodique, en circonscrivant des harmonies modales ou de substrat modal spécifiques à notre pensée musicale» (Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Bucarest, 1977, p. 55).

¹² Gheorghe Firca, *Gibt es bei Enescu eine spezifische c-Dur Tonart?*, in *Enesciana*, II–III, Bucarest, 1981, pp. 63–73.

¹³ Robert Lach, *Studien zur Entwicklung der ornamentalen Melopöe*, Leipzig, 1913; Armand Machabey, *L'histoire et l'évolution des formules musicales en Occident*, Paris, 1928. Chez nous, Gheorghe Ciobanu a fréquemment insisté sur l'importance des formules modales (voir, entre autres: *Criteriul istoric în studierea modurilor populare* (Le critère historique dans l'étude des modes populaires) et *Muzica bisericească la români* (La musique religieuse chez les Roumains), in *Studii de Etnomuzicologie și bizantinologie* (Études d'ethnomusicologie et de byzantinologie), Bucarest, 1974, pp. 65–73; 329–401).

¹⁴ Constantin Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in *Musique russe. Etudes réunies par Pierre Souvtchinsky*, II, Paris, 1953, p. 386. Traduit en roum. par Emilia Comișel, in Constantin Brailoiu, *Opere I*, Bucarest, 1967, p. 393.

¹⁵ Adrian Rațiu, chap. *Les années de formation*, dans la monographie *George Enescu* (auteurs: Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, en collaboration avec Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu; coordonnateur: Mircea Voicana), Bucarest, 1971, I, p. 232.

¹⁶ Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene* (Chefs-d'œuvre enesciens), Bucarest, 1984, p. 66.