

Le transfert des fonctions discursives de la tonalité au motif intervallique : l'exemple des quatuors à cordes n° 1 de Benjamin Britten et n° 3 de Béla Bartók

Hugues Seress

1. Analyse syntaxique, analyse sémiotique

Depuis le tournant sémiotique survenu dans la musicologie des années 1970, l'analyse musicale est décrite comme résultant d'un double processus s'appliquant à deux composantes : l'une de la structure formelle syntaxique, et l'autre du contenu discursif et sémantique. L'un des précurseurs de ce changement de paradigme, Charles Rosen, établit ce constat rétrospectivement, en 2009 :

« Beaucoup d'écrits sur la musique publiés au XX^e siècle ont généralement essayé d'esquiver la difficulté en fermant les yeux sur l'un ou l'autre aspect important de la musique : ou bien l'auteur propose une analyse de procédés structuraux du texte musical en ignorant le contenu affectif et social, ou il n'offre de contenu qu'une interprétation qui survole rapidement les procédés techniques. Ces deux approches laissent à désirer. La seconde est particulièrement superficielle, dans la mesure où elle définit largement le contenu affectif à travers le caractère des rhèmes de l'œuvre, mais oublie de reconnaître que, dans la musique tonale, le contenu affectif est défini tout autant par l'organisation formelle de l'harmonie et du rythme à grande et à petite échelle, que par le type ou le caractère de la mélodie¹ ».

Ce que dit Rosen semble faire écho à la conception de l'articulation entre forme et contenu développée par Hjemslev dès le milieu du siècle dernier : la fonction sémiotique qui consiste en la mise en relation de la forme de l'expression et de la forme du contenu favorise l'émergence d'une sémantique structurale, c'est-à-dire d'une analyse fondée sur une isomorphie des unités découpées dans les deux niveaux de structure. L'appropriation du paradigme de Hjemslev par Greimas parvient une trentaine d'années plus tard, à définir une théorie générative de l'articulation entre syntaxe et sémantique à travers un ensemble de niveaux faisant résulter la fonction discursive de la structure fondamentale. Depuis une vingtaine d'années, les travaux de Márta Grabócz en la matière font autorité. Dans son ouvrage *Musique, narrativité, signification*, elle écrit :

« J'utiliserai les expressions « narrativité musicale » (ou « narratologie musicale ») pour parler du mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale. Autrement dit, l'analyse narrative en musique viserait l'analyse du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives (construction dans l'enchaînement des topiques ou des intonations, etc.). Ce type d'approche complètera évidemment le travail traditionnel qui convoquera les théories de la structure (forme) musicale, celles de l'analyse motivo-thématique, harmonique, de l'orchestration² ».

Un peu plus loin, l'auteur précise ce en quoi consisterait une telle analyse :

¹ ROSEN C., préface à GRABÓCZ, M., *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et Sciences de l'art », 2009, p. 9.

² *Ibid.*, p. 16.

« Si nous essayons de relier la notion de signification à la notion de narrativité musicale, nous pouvons effectivement constater qu'à l'aide des unités expressives typiques d'un style, on arrive à suivre et à mieux saisir le processus dynamique, la courbe thymique évolutive d'une pièce musicale. Ce processus possède sa propre logique d'enchaînement et de cohésion : il a un point de départ, un centre et une fin (téléologique ou en palindrome rétroactif), et sa courbe est constituée de la juxtaposition des unités euphoriques et dysphoriques bâtissant souvent un point culminant positif (ou parfois négatif) (...) les schémas empruntés à la littérature permettent donc de découvrir les règles de l'organisation thymique, affective ou indexicale (renvoi au monde extramusical). Ces modèles aussi nous aident à mieux comprendre la raison de l'éclatement, de la modification de certaines formes normatives, modification survenant sous l'impulsion d'un nouveau type d'articulation du contenu expressif, d'une nouvelle logique expressive. Autrement dit, la construction expressive (réalisée par les topiques, les affects, etc.) explique toujours les « défaillances », les déviations structurelles constatées au regard des normes stylistiques³ ».

Cette capacité du langage musical au regroupement d'unités de seconde articulation non signifiantes en unités narratives ou discursives de première articulation, repose sur l'économie du système sémiotique lui-même. La musique constituerait donc bien un langage doublement articulé, qui agit non seulement entre les différents niveaux du processus génératif, mais également entre l'unité générale syntaxique et l'énoncé particulier qui la réalise. La signification peut donc se définir comme l'aptitude à l'intégration d'un composant formel à un niveau sémantique. Dans un article récent, Jean-Pierre Bartoli décrit les trois niveaux d'articulation du langage verbal que sont les phrases, les morphèmes et les phonèmes, et distingue, dans la continuité des théories de Benveniste, que le fonctionnement de ces unités dépend du niveau auquel elles appartiennent. Il écrit :

« À partir du niveau de la phrase et au-delà, la façon dont l'énoncé signifie est fondamentalement différente. Contrairement aux niveaux inférieurs, l'énoncé discursif repose plus sur les choix du locuteur dans un répertoire infini de possibilités que sur les règles implicites du code qui combine un nombre fini de signes ou de leurs constituants. N'étant pas de ce point de vue inhérent au langage, le mode de production de sens du discours n'est pas aussi prédictible que dans les niveaux inférieurs⁴ ».

Cependant, la qualité signifiante des niveaux dits « transphrastiques » ne saurait constituer un obstacle à une analyse combinatoire : l'intégration à un niveau supérieur d'une unité isolable, pratiquée en comparant deux réalisations, peut en modifier la signification, mais celle-ci résulte toujours d'une répétition, ou d'un écart, voire d'une opposition par rapport à une expérience. « L'auditeur modèle de musique (tonale) réagit en cours d'audition en fonction de ses compétences intertextuelles⁵ », et évalue la valeur rhétorique d'une figure en fonction de la distance que celle-ci entretient avec l'isotopie. Ce sont ces choix discursifs qui permettent d'individualiser les œuvres par rapport à leurs modèles, et de donner sens, c'est-à-dire de distinguer les énoncés particuliers de leurs constituants syntaxiques.

2. Le quatuor à cordes du premier XX^e siècle : un cas emblématique du rapport entre syntaxe et sémantique

Dans la musique de la première moitié du XX^e siècle, la question du sens des structures héritées du passé se pose de manière cruciale, si l'on veut dépasser la simple description. La mutation progressive de la tonalité en une polarisation tonale moins prévisible,

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ BARTOLI J.-P., « Figures, lieux, inférences et niveaux d'articulation en musique à propos du premier mouvement de la sonate op. 57 en *fa* mineur *Appassionata* de Beethoven », L. BEDUSCHI, A.-E. CEULEMANS et A. TACAILLE (dir.), *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs*, Paris, PUPS, 2014, p. 285-286.

⁵ *Ibid.*, p. 298.

l'affaiblissement de la dimension harmonique et son remplacement, au moins partiellement, par un éclatement des différents plans constituant la polyphonie, et la recréation d'une nouvelle forme d'unité par l'équivalence vertical/horizontal au moyen de motifs intervalliques constituent les principales tendances du renouvellement du langage à l'époque. Consécutivement, l'individualisation des modes d'écriture mélodico-rythmiques à l'intérieur de chaque partie instrumentale favorise la multiplication des échelles temporelles, et l'incarnation simultanée de la ligne dans son timbre et son registre, paramètres autrefois considérés comme accessoires, secondaires et intervenant dans un deuxième temps. Cependant, si ces techniques sont assez répandues dans les œuvres composées entre 1905 et 1945, l'utilisation qu'en font les compositeurs varie de telle manière qu'il est parfois difficile de considérer les constituants comme relevant d'une organisation ou d'une syntaxe communes. À l'inverse, les ressemblances superficielles que ces énoncés manifestent parfois, tant au niveau formel que polyphonique, mélodique ou même rythmique, ne tiendraient peut-être pas si on les soumettait à un examen minutieux.

Le cas du quatuor à cordes de l'entre-deux-guerres constitue une catégorie de genre particulièrement intéressante : encore très empreint du passé glorieux qui fut le sien, il semble transgresser ou, au contraire, perpétuer des modèles qui, plus d'un siècle auparavant, avaient déjà évolué et manifesté les premiers clivages. C'est donc bien dans une analyse sémiotique, une mise en perspective avec les attentes créées par une longue pratique de la tonalité, de la forme, de la texture et de l'organisation discursive de ce genre, qu'on se livrera à l'examen comparé des évolutions techniques du *Quatuor à cordes n° 3* (BB 93) de Béla Bartók (1927), qui constitue déjà un opus de la maturité, et du *Quatuor à cordes n° 1* op. 25 de Benjamin Britten (1941), qui est, en revanche, une œuvre de jeunesse, tournée vers les grands modèles du premier XX^e siècle. On tentera de mettre en exergue les structures et parcours génériques, afin d'en saisir la signification en termes de stratégies narratives.

3. Système tonal et texture polyphonique

C'est probablement dans l'articulation entre le système tonal, hérité de la tonalité, et la texture polyphonique renouvelant l'hégémonie passée de l'harmonie que se situe l'une des clés du transfert des fonctions discursives des œuvres. C'est pourquoi nous observerons successivement l'état de ces deux évolutions techniques au sein des deux quatuors de Bartók et de Britten.

3.1. La mutation progressive de la tonalité

Le critère qui focalise le plus l'attention de l'analyste de la musique d'un premier XX^e siècle est probablement le rapport que son système tonal entretient avec la tonalité traditionnelle. Celle du *Quatuor à cordes n° 3* de Bartók est déjà une tonalité chromatique (« *twelvetone tonality* »), c'est-à-dire une tonalité dont l'extension est manifestement réalisée jusqu'au total chromatique. Il est intéressant de noter que, dès le motif générateur X (mesures 1-6) introduisant le matériau thématique du mouvement 1 (*prima parte*), ce total est atteint progressivement en contrôlant minutieusement les intervalles, sans s'interdire la répétition de sons déjà donnés. Il s'agit donc d'un dodécaphonisme non sériel, dont l'exploration des hauteurs est guidée par le déploiement physique d'un ensemble générateur X de motifs, lui-même résultant d'une horizontalisation d'une trame harmonique de 4 sons (*do#-ré-mi-ré#*), que l'on nommera x_0 .

x_1	x_2	x_3	x_4
motif en arche	motif en créneau	motif en expansion	motif de chute
(2,3)	(3,2,3)	(2,3,3,2,5)	(7,1,2)

trame harmonique
 x_0

Fig. 1 : ensemble générateur X, Bartók, *Quatuor à cordes n° 3* BB 93, Prima Parte, mes. 1-6

Chacun des motifs x_1 à x_4 réalise une mise en mouvement en quatre phases de la cellule initiale x_0 . La structure intervallique des motifs, écrite entre parenthèses en nombre de demi-tons, montre la nature micro-intervallique, symétrique, puis expansive du matériau, avant que ne survienne la désinence finale qui entraîne le retour au resserrement initial. La hiérarchie tonale s'établit de manière complexe, aucune des articulations de X, qu'elle soit verticale ou horizontale, ne s'appuie sur les notes d'aucune triade. La primauté du son initial $do\#_1$, même comme valeur longue dans la partie de violoncelle, n'a qu'un caractère théorique, et ne semble confirmée comme tonique par aucun élément immédiat. Le total chromatique, même s'il s'effectue sous contrôle des intervalles, contribue au caractère peu polarisé du système.

Trame harmonique Motifs en arche et créneau Motifs d'expansion et de chute

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

1 2 4 3 11 12 8 9 7 5 10 6

Trame Expansion et chute Construction et tâtonnement

Fig. 2 : gestion du total chromatique, Bartók, *Quatuor à cordes n° 3* BB 93, Prima Parte, mes. 1-6

La première incarnation du matériau générateur X, que l'on pourrait appeler premier thème (PP pour *prima (parte) primary material*), et qui s'effectue des mesures 6 à 12, n'apporte pas davantage de certitude tonale. On y reconnaît bien le profil des motifs générateurs, mais leur retour s'anime dans une texture se composant de trois plans sonores : la phrase thématique (violon 1), une imitation très libre la contrepuntant (violon 2), et une ligne de basse descendant par paliers depuis *do#₂*. Cette animation du matériau générateur modifie l'ordre des motifs correspondants de X : l'expansion en arche et en créneau est manifeste dès le début (PP₁ : mesures 6 à 8), puis survient rapidement la chute (PP₂ : mesures 8 à 9), que relance immédiatement une désinence (PP'₁ : mesures 9 à 12), construite sur une inversion en miroir et diatonisée de PP₁.

PP₁-----PP₂-----PP'₁-----

motif en expansion motif de chute motif PP₁ en miroir

arche et créneau

Fig. 3 : 1^{re} incarnation du matériau générateur, Bartók, *Quatuor à cordes n° 3* BB 93, Prima Parte, mes. 6-12

La tonalité de la *seconda parte* n'est pas moins ambiguë, si on évalue le phénomène de la hiérarchie de manière traditionnelle. Initiée dès la mesure 110 de la *prima parte*, le deuxième mouvement enchaîne directement après la dernière quinte *do#sol#* jouée au violoncelle (mesure 108) sur une quinte *ré-la* au-dessus de laquelle l'alto reprend les motifs x_1 et x_2 du matériau générateur. La double arrivée sur *ré₂* (violons 1 et 2) et *mib₂* (alto et violoncelle) semble dessiner, dès le début de la *seconda parte*, une double polarisation, par ailleurs inversée si l'on se réfère aux mesures 113 à 117 qui introduisent la nouvelle trame harmonique de ce mouvement. Il existe une superposition alternée, puis simultanée de courtes préfigurations thématiques, l'une en *mib* pour le violon 1 (mesure 123), qui finit par voir le jour comme partie mélodique à la mesure 138, et l'autre en *ré* pour les deux cordes graves (respectivement mesure 117, puis 128 au violoncelle, et mesure 127 à l'alto), dont le profil mélodico-rythmique caractéristique – déplacements parallèles de trois lignes ascendantes en croches –, constituera la ligne de basse du thème de la *seconda parte* (SP : *seconda parte primary material*).



Fig. 4 : éléments thématiques de la *seconda parte*

Si l'on élargit le parcours des tonalités à l'œuvre complète, qui se compose de quatre mouvements⁶, on voit se dérouler une arche *do#* (I) - *ré/mib* (II) – *ré#* (III) – *ré#/ré/do#* (IV), d'ambitus très restreint, correspondant aux quatre premières notes du matériau générateur (x_0). Ce procédé de concentration des hauteurs autour d'une cellule génératrice, qui lie l'expansion tonale à celle des motifs sur lesquels sont bâtis les éléments thématiques, confère à la hiérarchie tonale une cohésion particulièrement rigoureuse et déterminée. Comme dans le dodécaphonisme sériel, le caractère arbitraire de la surprise semble évité par le recours à la réflexivité qu'entretiennent le noyau et l'oeuvre. D'autre part, en tant que déterminée par l'interaction entre microstructure intervallique et macrostructure tonale, la tonalité de ce troisième quatuor de Bartók ne constitue plus une catégorie précompositionnelle, c'est à dire prééxistante à l'œuvre elle-même : elle accède au statut de tonalité au terme du processus qui la lie au matériau lui-même. C'est ce que Schönberg nomme l'idée, ce qui préside à l'oeuvre, mais prend forme avec elle.

La tonalité du premier quatuor de Britten est manifestement d'un tout autre type. L'œuvre, composée de quatre mouvements, est globalement en *ré* majeur, et les tonalités qui s'enchaînent dessinent un double mouvement de tierce de part et d'autre du pôle tonal de *ré*, situé aux mouvements I et IV. On observe *ré* majeur (I) – *fa* majeur (II) – *sib* majeur (III) – *ré* majeur (IV). À propos de cette *Terzverwandtschaft*, il est intéressant de noter que la distance entre mouvements I et II consiste en une tierce mineure, à laquelle se greffe un changement de mode. En revanche, la distance entre mouvements I et III, quoique théorique, réalise le

⁶ Que Bartók considère comme quatre parties enchaînées d'un tout (*prima parte, seconda parte, ricapitulazione della prima parte, coda*).

mouvement contraire : tierce majeure et changement de mode. En effet, la couleur de ce quatuor est majoritairement majeure.

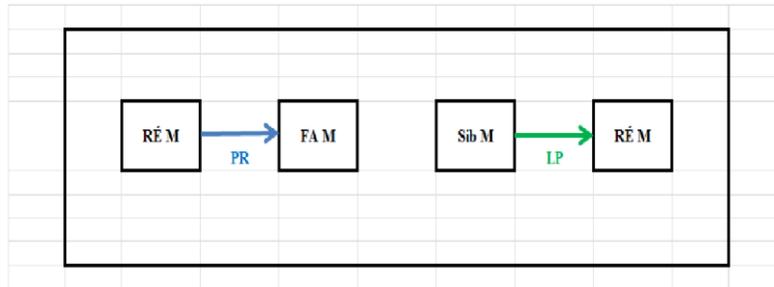


Fig. 5 : parcours des tonalités dans le *Quatuor à cordes* op. 25 de Britten

La réflexion sur le système tonal ne se pose pas ici dans les mêmes termes que chez Bartók : malgré l’extension qu’elle subit consécutivement à l’usage d’altérations, d’accords non strictement classés, d’un affaiblissement de la dimension verticale et de la fonction harmonique, et de présentations polyphoniques non conformes à la conduite traditionnelle des voix, la tonalité reste parfaitement identifiable. Cependant, on ne peut pas non plus dire que les conceptions de la tonalité présentes dans les deux œuvres soient complètement rétives l’une à l’autre.

Le premier élément commun qu’il semble utile de souligner consiste en l’incarnation particulière de l’élément tonal de *ré* majeur chez Britten. Comme chez Bartók, une trame harmonique statique, composée d’intervalles de seconde est exposée, dès le début du mouvement I, par les violons et l’alto dans le registre aigu. La partie de violoncelle assume en *pizzicato*, le rôle de basse, avant de se fragmenter en arpèges ascendants et descendants. Une ligne de basse descendante s’amorce progressivement depuis *ré* en direction de *fa*. Cette note sera atteinte la troisième fois : *ré-do#* (mesure 3), *ré-do#-si* (mesure 7), *ré-do#-si-la-sol-fa* (mesures 10-13). L’harmonie de *fa* majeur, qui s’étend durant deux mesures (mesures 13-14), prépare au niveau local la cadence [Nap-V-I], qui clôt la première partie (A) du premier mouvement, et préfigure ce qui semble être la tonalité de la partie centrale (A’) du mouvement I, ainsi que celle du deuxième mouvement.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 1 through 5 of the first movement of Britten's 'Quatuor à cordes op. 25 (I)'. The score is arranged in four staves, labeled from top to bottom as Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features intricate rhythmic patterns, including triplets and complex phrasing. The tempo changes are indicated by the time signatures: 4/4 for measures 1-2, 3/4 for measure 3, and 4/4 for measures 4-5. The Violoncelle part is notably more active in the later measures, while the other parts have more sustained or complex melodic lines.

Fig. 6 : *Quatuor à cordes op. 25 (I)*, mesures 1-5

Cependant, l'alternance du *tempo primo* et du *tempo secundo* à l'intérieur du mouvement I ne modifie pas fondamentalement la tonalité de *ré* majeur, y compris même à partir de la mesure 82, lorsque la première partie (A) est reprise une tierce mineure au-dessus. Ce qui paraît être une modulation en *fa* majeur, n'est en réalité qu'une simple transposition pour des raisons de registre et de timbre, qui n'établit pas véritablement de relation dialectique entre sections formelles différentes. C'est un peu comme si la tonalité opérait toujours, mais dans une couche plus profonde et non apparente de la structure, et qu'elle s'effaçait derrière une couleur tonale transitoire et hiérarchiquement moins forte, pour permettre l'expression des parties instrumentales dans un registre approprié. D'une certaine manière, la tonalité ce premier quatuor de Britten ne constitue pas non plus une catégorie abstraite précompositionnelle. Comme pour Bartók, elle accède au statut de tonalité au terme d'un processus physique qui la lie au timbre et à la tessiture. Dans cet oeuvre de Britten, le son ne constitue plus une hauteur nominale conceptuelle et syntaxique, mais semble être explorée pour ses simples vertus de sonorité, entraînant l'affaiblissement des fonctions tonales, et leur remplacement par la hauteur absolue *stricto sensu*.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 82-85 of the first movement of 'Quatuor à cordes op. 25 (I)'. The score is arranged in two systems. The first system contains the parts for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The second system contains the parts for VI. 1, VI. 2, Alt., and Vlc. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. A 'seventh inversion' (8va) is indicated by a dashed line above the staves. The Violoncelle part is particularly prominent, playing a broken chord motif that is described in the text as 'brisé et pesante'. The other instruments provide harmonic support and counterpoint.

Fig. 7 : *Quatuor à cordes* op. 25 (I), mesures 82-85

À l'issue de la partie centrale (A'), reprise de la section initiale une tierce au-dessus, la ligne de basse *fa-mi-ré-do-sib*, parvient sur le « renversement » d'un accord de septième mineure de *mib* (mesures 92 à 95) dans une nuance *forte*, et qui semble provoquer une rupture tant dans la dynamique, que dans l'enchaînement des harmonies. L'accord, défini notamment par la rencontre des trois instruments aigus en valeurs longues, évolue sur une ligne arpégée de la voix de basse qui évite la fondamentale sur les temps forts. Il est davantage déterminé par la sonorité du motif brisé et *pesante*, donné au violoncelle, que par sa fondamentale *mib*. Son pouvoir rhétorique est accentué par la couleur des intervalles qui le composent (tierce et septième mineures), ainsi que par l'accentuation et le mode de jeu différencié *pizz. / arco*. Par ailleurs, il prépare la seule section, pour laquelle la tonalité n'est pas clairement définie. Nous y reviendrons plus tard durant l'examen des motifs.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 92-95. It consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *ff* (fortissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sfz* (sforzando), and *dim.* (diminuendo). There are also triplets indicated by a '3' over the notes. The score shows a complex interplay of dynamics and articulation across the four instruments.

Fig. 8 : *Quatuor à cordes* op. 25 (I), mesures 92-95

Le cas du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* op. 25 est très différent : c'est un *scherzo* qui commence clairement en *fa* majeur. Cependant, cette tonalité est très fugace : après avoir martelé six mesures de triades de *fa* dans différentes positions, il abandonne la tonalité durant 126 mesures. Le retour à *fa* majeur ne s'effectue que pour les dix-neuf dernières mesures, qui sont également composées uniquement de la même triade. Ainsi, non seulement la tonalité dite « principale » est très peu présente tout au long du mouvement (25 mesures sur 150), mais lorsqu'elle l'est, elle ne le doit qu'à l'expression d'une seule harmonie : celle de tonique. La tonalité constitue un système fonctionnel, fondé sur une dialectique interactive entre degrés différents. Ainsi que l'écrit Nicolas Meeùs :

« Il est évident en effet que les fonctions tonales ne sont pas autonomes, un accord isolé n'a pas et ne peut avoir de fonction tonale. La signification tonale naît d'une mise en relation réciproque des accords. Du point de vue tonal, tout accord est nécessairement incomplet en lui-même, il appelle une complémentation par d'autres d'accords qui le détermineront. Ce qui fixe la fonction d'un accord, c'est sa relation aux accords environnants dans l'ordre de succession. C'est la définition même de la transitivité en linguistique⁷ ».

Nicolas Meeùs souligne dans ce texte un aspect fondamental de la tonalité, et, par extension, de tout système hiérarchique : son caractère signifiant et discursif. Même si l'on était tenté de croire qu'en présence d'un seul accord, la valeur de tonique lui reviendrait de fait, comme par défaut, il n'en est rien. La tonalité de *fa* majeur du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* op. 25 de Britten est complètement fictive. Par ailleurs, les mesures 7 à 131 le confirment bien : les quelques agrégats verticaux, dont le rapport avec *fa* majeur ne peut être clairement établi, servent de texture à l'émergence d'un motif mélodico-rythmique en triolet qui prolifère et investit progressivement l'ensemble d'une polyphonie très instable du point de vue tonal.

7 MEEÛS, N., « Transitivité, rection, fonctions tonales : une approche cognitive de la tonalité », *Analyse Musicale*, n° 26, 1992, p. 26.

Fig. 9 : *Quatuor à cordes op. 25 (II)*, mesures 1-8

La tonalité du mouvement III indiquée par l'armure est *sib* majeur. Les deux violons entonnent une pédale de tierce majeure (*sib-ré*) dans une métrique non isochrone à cinq temps, sur laquelle se greffe une ligne double elle-même en tierces parallèles à l'alto et au violoncelle (mesures 1 à 13). Cette longue phrase composée de deux voix parallèles sur double bourdon se termine par une gamme ascendante *ré-mib-fa-sol-lab-sib-do-ré*, dont la chute en écho se déroule sur quatre mesures depuis le registre aigu jusqu'au registre grave, où le bicinium violoncelle / alto reprend le bourdon en tierce majeure (*sib-ré*) du bicinium violon 1 / violon 2, une octave en-dessous. Cette large introduction est écrite dans une dimension essentiellement horizontale, y compris même pour le bourdon, dont la composition en deux voix parallèles ne parvient jamais à l'harmonie. Si, grâce à la pédale (*sib-ré*) la tonalité semble incontestable, il n'en n'est pas de même lorsque l'on observe la structure des lignes parallèles. De profil conjoint ascendant, montant par palier, ces lignes s'inversent durant les mesures 7 à 8, avant le retour (mesure 9) des formules en arpèges, puis en gammes montantes. Le total chromatique est atteint dès la mesure 9 (alto et violoncelle), conférant à cette double ligne une liberté à l'intérieur du cadre statique offert par la pédale. Les articulations mélodiques ne sont absolument pas caractéristiques d'une structure interne à la tonalité de *sib* majeur, ce qui procure une sensation d'ambiguïté tonale. Ce n'est de nouveau pas la tonalité qui semble guider le discours, mais bien une structure intervallique qui découpe des unités de trois hauteurs (mesures 3-12) délimitant des tierces et des quarts mélodiques. Aux tierces horizontales répondent systématiquement les tierces verticales, et cela durant toute la longueur de l'introduction.

The image shows a musical score for a string quartet. The first system (measures 1-15) features Violon I and II playing a rhythmic pattern of eighth notes, while the Alto and Violoncelle play a more melodic line. Dynamics are marked *pp*. The second system (measures 16-25) shows a dynamic increase from *pp* to *f* and then *ff*, with a *cresc.* marking. The time signature changes from 5/4 to 7/4 and back to 5/4. The score is for Violon 1, Violon 2, Alto, and Violoncelle.

Fig. 10 : *Quatuor à cordes* op. 25 (III), mesures 1-15

C'est alors (mesure 18) que commence, au violon 1, le thème principal, dont on perçoit, de manière globale, que son matériau emprunte à celui exposé durant l'introduction (mesures 1-17). Cependant, à l'instar de l'ensemble mélodique précédemment décrit, le thème ne présente pas non plus d'articulation caractéristique de *sib* majeur : le total chromatique est également atteint rapidement, dès la septième mesure (mes. 24), et la structure intervallique constitue une manipulation de celle exposée dans l'introduction. De profil conjoint descendant, montant par palier, ces lignes se brisent à partir de la mesure 22, et font entendre des intervalles disjoints, avant le retour de l'élément conjoint et ascendant annonçant la fin de la section (mesure 25). La structure intervallique découpe des unités de trois hauteurs (mesures 18-21) délimitant des tierces mélodiques, puis de deux hauteurs (mesures 22-24) à distance d'intervalles en expansion (quarte, quinte, sixte), au sein desquels la sixte, comme renversement de la tierce, occupe une place privilégiée. Les tierces et les sixtes sont encore davantage soulignées par le découpage en cellules mélodiques du thème que dans l'introduction. La polyphonie est réduite à trois voix : le thème mélodique au violon 1 et la pédale en tierce à l'alto et au violoncelle.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 18 to 26. It includes staves for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. Violon I plays a melodic line with various intervals and accidentals. Violon II is mostly silent. Alto and Violoncelle play a steady eighth-note accompaniment. The second system shows a close-up of Violon I (VI. 1) and Violon II (VI. 2) from measure 27 onwards, showing their interaction.

Fig. 11 : *Quatuor à cordes op. 25 (III)*, mesures 18-26

À la mesure 27, le violon 2 reprend le thème, que la partie de violon 1 contrepoincte au moyen d'une combinaison de motifs issus de la section ascendante de la phrase d'introduction (mesures 9-10) et des lignes brisées extraites du matériau thématique lui-même (mesures 22-24). Ce thème subit une modification dès sa cinquième mesure : les deux lignes semblent évoluer librement, en se cherchant l'une et l'autre, dans le souhait réciproque de se rencontrer le plus possible sur une tierce ou une sixte verticale. Dans cette phrase qui se termine à la mesure 36, la tonalité constitue également un cadre théorique assez lointain, dans lequel le motif intervallique horizontal et vertical prévaut sur la syntaxe tonale.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 27-36. The score is divided into two systems. The first system includes Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The second system includes VI. 1, VI. 2, Alt., and Vlc. The music is in 5/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The Alto part in the first system features a prominent melodic line with slurs and ties.

Fig. 12 : *Quatuor à cordes op. 25 (III), mesures 27-36*

Lorsque le thème effectue son dernier retour en réexposant par trois fois sa cellule initiale de tierce descendante (mesures 37, 39 et 41) pour clore la première section du mouvement, c'est sur trois harmonies lointaines qu'il se résout : une première ayant pour basse *sol* et tierce *si* (*sol-si-fa-lab* ; mesure 38), une deuxième ayant pour basse *fa#* et tierce *la* (*fa#-la-ré-sol#* ; mesure 40), et une troisième très nettement de *do* majeur (mesure 43). Ces trois accords, qui contredisent la « tonalité » installée de manière ambiguë depuis le début du mouvement, procède par mouvement chromatique de l'une des voix de la triade de *sib* majeur des mesures précédentes : *sib-si* (mesures 37-38) ; *fa-fa#* (mesures 39-40) ; *fa-mi* (mesures 41-43).

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

The image shows a musical score for a string quartet, measures 37-43. It consists of four staves: Violon I (Violin I), Violon II (Violin II), Alto (Alto), and Violoncelle (Cello). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 5/4. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 37-43. It consists of four staves: VI. 1 (Violin I), VI. 2 (Violin II), Alt. (Alto), and Vlc. (Cello). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 5/4. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

Fig. 13 : *Quatuor à cordes op. 25 (III)*, mesures 37-43

La section suivante (*poco animato*) s'ouvre par une alternance d'arpèges brisés de triades majeures et mineures et d'accords de septième au violoncelle, à l'alto, puis par l'ensemble du quatuor, et d'accords verticaux (*do* majeur, *mi* mineur, *la* mineur, *fa#-la-do-mi* ; mesures 45 à 55). Cette alternance parvient sur un arpège de *ré* majeur sur lequel évolue librement un nouvel élément thématique, doublé à l'alto et au violoncelle, et dont les hauteurs n'ont à nouveau rien de commun avec les notes principales de la tonalité. L'accord de *ré* majeur, statique (mesures 55 à 62) finit par glisser sur un accord de *fa* majeur, qui se poursuit sur une transition enchaînant les harmonies de *fa* majeur, *sol* majeur, *la* majeur, *sol* mineur, *do* majeur, *ré* majeur, pour terminer sur *fa* majeur, préparant le retour du thème initial en *sib* majeur (mesure 82).

La dernière section du mouvement III (mesures 82-120) reprend la tonalité de *sib* majeur dans des configurations relativement similaires à celles utilisées dans la première section. Le thème est donné successivement trois fois à l'alto (mesure 82), au violoncelle (mesure 91), puis au violon 1 (mesure 102). Il est superposé à l'élément de désinence de

l'introduction, reconnaissable à son profil mélodique ascendant, contraire à celui du début du thème (mesures 82 à 88, violons 1 et 2). Ce motif, déjà entendu dans la transition de la section centrale (mesure 69, violons 1 et 2), qui succédait alors à la tête du thème (mesures 65 à 68, alto) préparait la réexposition de l'élément thématique initial. De la même manière, afin de favoriser la perméabilité des sections formelles, Britten réutilise dans la coda finale (mesures 108 à 120), l'alternance qui ouvrait la section centrale : celle des arpèges et des accords verticaux.

Le mouvement IV est fondamentalement différent des trois autres, en ce qui concerne la tonalité : *ré* majeur y est clairement établie, que ce soit dans les passages contrapuntiques en imitation du début (mesures 2 à 29), dans le thème accompagné par la ligne de basse issue du fugato initial (mesures 29 à 56), ou dans la superposition des deux types d'écriture lors de la réexposition (mesures 141 à 174), ainsi que dans la section finale (mesures 190 à 201). Les transitions sont plus chromatiques, mais ne semblent pas remettre en cause la tonalité générale : celle qui termine la première section et mène à la section centrale (mesures 56 à 83) fait progressivement entendre *la* comme quinte de *ré* majeur et tierce de *fa* majeur (tonalité centrale de la mesure 84 à la mesure 103). La seconde partie de la section centrale (104 à 141) est tonalement plus ambiguë, parce qu'elle a pour objet de ramener la tonalité initiale. Enfin, un court passage, reprenant le matériau de la section centrale, s'interpole en *fa* majeur, entre la réexposition et la coda finale (mesures 175 à 189).

Ainsi, si l'on excepte le mouvement IV de l'opus 25, la tonalité, utilisée dans les quatuors de Bartók et de Britten, ne semble pas préexister, pour des raisons différentes, aux œuvres qui la réalisent : elle naît avec elles, respectivement dans le travail sur les motifs et la recherche sur les timbres. Si l'on considère la tonalité dans le sens large, comme système hiérarchique organisant la succession ou l'alternance des événements formels, harmoniques, motiviques en termes de tension et de résolution, on ne peut qu'admettre que cette tonalité porte en elle une signification fondamentalement différente d'un exemple à l'autre, et que son action en tant que composant structurel n'a rien de commun d'une utilisation à l'autre. En d'autres termes, la tonalité intervient à différents niveaux plus ou moins abstraits de la structure, comme principe générateur de discours ou comme simple habillage de l'unité expressive. Il semblerait que pour Britten, et dans une moindre mesure pour Bartók, ce n'est pas le système hiérarchique qui constitue le principe générant le discours. Bien au contraire, il n'en constitue qu'une résultante, le sens de l'œuvre devant être recherché ailleurs, dans l'élaboration d'un autre principe assumant les fonctions rhétoriques à la place de la tonalité. Ici, c'est la mise en perspective avec une utilisation classique de ce phénomène, via l'intertextualité, qui permettrait d'en préciser la signification : le sens de la stabilité tonale, de la modulation, du rapport entre catégories tonales s'en trouve modifié. Les réalités tonales ne se résument pas à des objets structurels, mais possèdent un contenu sémantique qui permet de saisir ce qui, réellement, est assumé par une catégorie tonale comme l'est, par exemple, *fa* majeur dans le premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 1* de Britten.

3.2. La réunification par le travail motivique

Si la tonalité ne constitue plus le système sous-jacent pré-compositionnel à l'œuvre, cela signifie que la fonction qui lui fait désormais défaut est assumée par un autre topique. Corollaire de la perte de cette hégémonie du système comme principe structurant du discours, l'affaiblissement de la dimension harmonique et son remplacement, au moins partiellement, par un éclatement des différents plans constituant la polyphonie, modifie profondément la partition, tant dans l'organisation spatiale de ses hauteurs, que dans celle, temporelle, de ses

durées et de ses groupements métriques et formels. La place laissée vacante par le retrait de la tonalité mobilise d'autres forces qui s'expriment dans un autre type de travail. Manifeste depuis le retour du contrepoint au XIX^e siècle, le travail motivique, sous-tendu par l'idée de cohérence et de nécessité artistique, participe à la recreation d'une nouvelle forme d'unité par l'équivalence vertical/horizontal au moyen de cellules intervalliques. La théorie du noyau, qui s'étend à une grande partie de la production artistique à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, constitue non seulement une manière de lier les différentes strates sonores au sein d'une polyphonie non strictement tonale, mais aussi de faire naître la tonalité de l'œuvre elle-même. L'émergence de la hiérarchie devient un processus inhérent au façonnement du matériau lui-même.

Dans le *Quatuor à cordes n° 3* de Béla Bartók, on a pu entrevoir que la tonalité chromatique entretenait des liens directs et à grande échelle avec la cellule génératrice, et qu'elle consistait à ce titre en un ensemble en expansion, s'incarnant au fur et à mesure de son expérience d'existant, et non une donnée conceptuelle préexistante à cette expérience. Seul, le total chromatique pourrait être rapproché d'un système, s'il était, comme dans le dodécaphonisme sériel, systématiquement utilisé dans son exhaustivité. Ce n'est manifestement pas ce que fait Bartók, qui, même s'il contrôle minutieusement l'échelle chromatique pour ses vertus symétriques et potentiellement récurrentes, laisse toujours un espace de liberté à l'imitation du geste.

Pour exemple, le matériau secondaire de la *prima parte* (PS pour *prima (parte) secondary material*) qui est exposé la première fois à la mesure 33, puis de la mesure 35 à la mesure 42, se compose de deux plans sonores de deux voix chacun. L'un, à l'alto et au violoncelle, utilise la cellule de structure intervallique (5, 3, 2) en imitation à distance de triton {*do#-fa#-ré#*} et {*sol-do-la*}, tournant en boucle avec un décalage d'une croche. On note que cette cellule provient du motif en arche et en créneau, duquel on aurait soustrait la note ornementale *ré#* (PP₁), ou d'une rotation de PP'₁ du matériau du thème principal, lui-même issu des premières cellules x_1 et x_2 de l'ensemble générateur. C'est une première constatation importante : le motif qui constitue le matériau secondaire préexiste, sous forme de motif, au thème principal lui-même. L'autre plan sonore, aux deux violons, se répartit symétriquement de part et d'autre d'un axe constitué d'un demi-ton, et se compose de sons à distance de micro-intervalles, reprenant le début de la phrase introductive (x_1). Le matériau thématique secondaire est par conséquent directement rattaché au matériau principal par l'intermédiaire de ses deux motifs principaux.

Fig. 14 : *Quatuor à cordes* BB 93, Prima Parte, mesures 35-37

Une seconde constatation s'impose : les liens qui unissent motifs par-delà leurs réutilisations ne sont pas fixes. Non seulement, ces motifs subissent des variantes d'une formulation à l'autre, mais de plus, leurs formulations sont elles-mêmes soumises à des continuations en expansion ou en rétractation, conférant au matériau thématique une respiration qui le fait vivre. Par exemple, les mesures 43 à 46 développent le motif symétrique issu de x_1 , en imitations libres, dont le seul point commun reste le demi-ton entre deux notes successives et groupées. Les demi-tons ascendants et descendants, qui étaient initialement présents dans une voix, sont désormais séparés, répartis entre les quatre parties instrumentales, et superposés à distance verticale de demi-ton entre directions contraires, et de quarte juste entre directions similaires. On peut observer les mutations progressives de la cellule PP_1 à travers les différentes sections de continuation, de transition et de développement de la *prima parte*, avant qu'elle ne réintègre sa forme originale en se coulant dans une longue phrase diatonique sur double pédale de quintes (*do#sol#/ré-la*), à la mesure 87.



Fig. 15 : *Quatuor à cordes BB 93, Prima Parte, motifs initiaux, PP_1 , et variantes*⁸

Il existe cependant une seconde cellule génératrice très différente de celles exposées dans l'ensemble générateur X : en arche, en créneau, en expansion, et de chute. Elle semble se présenter pour la première fois aux mesures 58 et 59, caractérisée par son profil unidirectionnel, descendant puis ascendant sur quatre notes conjointes à l'intérieur d'une quarte juste, accompagnée de déplacements parallèles sur trois voix. C'est cet élément qui sert de matériau à la triple ligne de basse du début de la *seconda parte* de la mesure 117 à la mesure 123, dont l'ambitus dépasse la quarte initiale, et qui se découpe en trois paliers, de *fa* à *do*, puis de *ré* à *la*, et enfin de *sol* à *ré*.

⁸ Successivement : x_1 et x_2 (mes. 2-3) ; PP_1 (mes. 6-8) ; $PS < PP_1$ (mes. 35) ; mes. 28-29 ; mes. 47-51 ; mes. 54-57 ; mes. 86-90.

Fig. 16 : *Quatuor à cordes* BB 93, *Seconda Parte*, mesures 58-59

En réalité, cet élément tétracordal, que nous appellerons SP (SP pour *seconda (parte) primary material*), était déjà présent dans le développement en deux *bicinia*, violon 1 / violon 2 contre alto / violoncelle (mesures 43-46), mais sous une forme ramassée et chromatique (*si-do-ré-mib*) à la place de (*mi-fa-sol-la*). Lui-même était issu de X, autant dans la trame harmonique x_0 (*do#-ré-mi-ré#*) que dans le premier motif de l'introduction x_1 (*la#-si#-la-sol#*), ce qui, une nouvelle fois nous ramène au matériau générateur. Il en est de même pour le second élément thématique qui se superpose presque immédiatement au premier à la suite d'une période de germination et d'émergence progressive. Nous l'appellerons SS (SS pour *seconda parte secondary material*). Il apparaît dans toutes les parties, excepté au violon 2, aux mesures 116, 123, 126, avant d'éclater en plein jour, telle une mélodie de danse à la mesure 138. Ce thème, écrit dans un registre populaire, se fonde sur le même élément tétracordal que SP, dans le ton de *mib*. Dès le début de la *seconda parte*, il y joue le rôle de l'élément mélodique prépondérant, reléguant le premier élément dans un rôle de ligne de basse. C'est à partir de cet élément qu'est construit l'essentiel du matériau présent dans la *seconda parte*, alternant ou se superposant à l'autre motif, avec lequel il peut entrer en conflit rythmique, comme à la fin de la fugue.

Fig. 17 : *Quatuor à cordes* BB 93, *Seconda Parte*, mesures 138-141

Ce n'est plus tant le thème, ni le motif lui-même qui, dans cette œuvre, semble constituer l'unité de base de la forme et porter le sens du discours, mais bien une entité générique située en amont : le profil physique lisse ou crénelé, la direction ascendante ou descendante, incluant un nombre de notes. Cette définition volontairement vague des éléments motiviques favorise leur plasticité, sans pour autant créer d'ambiguïté dans leur perception, leur reconnaissance ou leur identification. Avec Beethoven, l'effondrement de la frontière arbitraire entre groupes thématiques était devenu un corollaire à celui de la frontière entre mouvements d'une même œuvre. On peut dire qu'après le *Quatuor à cordes n° 3* de Bartók, la continuité discursive à travers un matériau générateur prend toute sa dimension. Elle est menée jusqu'à l'effacement même de la distinction entre thèmes, transitions et développements. La fragmentation motivique de l'œuvre s'accompagne par compensation d'une ouverture de la forme. Chez Bartók, le monomotivisme parvient à l'étape ultime de la condensation du discours et à celle de l'intégration de la forme sonate traditionnelle au sein d'un univers en expansion-rétractation, unitaire, et symétrique, mais non architecturale et statique. Les *ricapitulazione della prima parte* et *coda* (troisième et quatrième parties) font respectivement écho aux *prima et seconda parte* initiales, mais les frontières qui les séparent ne constituent plus des frontières de tempo *stricto sensu* (même si une alternance lent-vif-lent-vif est visible), mais de type d'écriture via l'incarnation différenciée des motifs reliés à la trame génératrice.

Dans le *Quatuor à cordes n° 1* de Britten, la forme est découpée de manière traditionnelle en quatre mouvements : vif-scherzo-lent-vif. Le premier d'entre eux constitue, à l'instar du *Quatuor à cordes n° 3* de Bartók, une alternance entre mouvement lent (*prima parte*) et mouvement vif (*seconda parte*) en six parties ABABAB. Les sections formelles semblent étanches l'une à l'autre, que l'on observe le rapport entre les mouvements ou celui entre les différentes parties qui les composent. Ainsi, il n'émerge pas de la *prima parte*, en dehors de la voix de basse, de réelle ligne. Le matériau (I, P pour I^{er} mouvement, *primary material*) est constitué de strates sonores parallèles dont le timbre particulier provient de son exposition dans l'extrême registre aigu. En revanche, de la matière verticale toute bartokienne de la *seconda parte* (I, S₁), se détache au violon 1, une voix mélodique d'une durée de sept temps, successivement transposée deux fois à la quinte inférieure, commençant sur les notes *do#*, *fa#*, *si*. La structure métrique de ce thème (I, S₂) se décale à chaque transposition d'un temps : mesure 28, 2^e temps ; mesure 30, 1^e temps ; mesure 31, 4^e temps. La structure intervallique (1, 4, 2, 5, 2, 7) s'inscrit dans la tonalité de *ré* majeur.



Fig. 18 : *Quatuor à cordes* op. 25 (I), I, S₂, mesures 28-34

À la mesure 37, la phrase est traitée en imitation entre le violon 1 et l'alto, et se chromatise. Le contrepoint se densifie à partir de la mesure 47, le violon 2 s'ajoute au tissu

polyphonique, alors que le violoncelle maintient une pédale. Cette seconde section en imitation se termine par la même formule syncopée (mesures 59-60), de laquelle avait émergé le matériau (I, S₁) au début de la *seconda parte*. Une longue phrase d'ambitus de deux octaves prend alors son envol au violon I, à laquelle répondent le violoncelle par une longue phrase descendante, puis les trois instruments aigus. Cette section, qui clôt la première exposition de la *seconda parte*, fait successivement entendre les notes *ré* (mesure 62), *solb* (mesure 66), *mib* (mesure 70), puis *mib, réb, fa* (mesures 73-75), sonnante comme deux motifs de trois hauteurs apparentés. Ces motifs constituent, comme chez Bartók, une horizontalisation de la trame harmonique de I, P, présente dès le début verticalement entre les trois voix aiguës (*ré-mi-fa#*), puis horizontalement dans la voix de violon I (*fa#-la*). Pour cette raison, nous les appellerons I, P₁, celui du début, et I, P'₁, celui des mesures 62 et suivantes.

The image shows a musical score for four string instruments: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The score is in 4/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure shows a whole note chord of F#3, C#4, and F#4. The variants show the same chord with different rhythmic patterns: a dotted half note in the first measure followed by a quarter note in the second, and a half note in the first measure followed by a quarter note in the second.

Fig. 19 : *Quatuor à cordes op. 25 (I)*, trame I, P₁ (mes. 1) et variantes I, P'₁ (mes. 62, 66, 70 et mes. 13, 14, 15)

Mais ce n'est pas tout : I, S₂ est également construit sur une extension du même motif déjà présent dès le début. En effet, sa structure intervallique constitue déjà en soi, un développement du motif initial. Ainsi, si le langage de Britten dans ce quatuor, semble de facture juxtaposée, il existe, à un niveau plus profond, des liens qui font résulter telle section a priori indépendante, de la transformation d'une autre qui l'aurait précédée. C'est d'ailleurs ce même motif qui revient dans les deuxième (119-143), troisième (144-159), et quatrième sections (160-178) de la *seconda parte*, chaque fois transformé ou traité de manière différente. Il est réparti entre les voix d'alto et de violoncelle, superposé à une pédale d'une triade de *ré* majeur en broderies qui rappelle clairement la *prima parte*. Le thème est fragmenté en deux segments. Seul le premier est textuellement repris, le second segment subissant soit une extension de ses intervalles (mesures 122-123), soit un renversement en miroir (mesures 128-129), soit un réel développement en augmentation des valeurs rythmiques (mesures 132-140). Il est, par ailleurs, intéressant de noter que les cellules rythmiques dans lesquelles s'exprime le motif sont empruntées à la matière verticale bartókienne (IS₁, mesures 25 et ssq.). Ceci ajoute encore au sentiment de tissage motivique, et participe à la logique d'imbrication et de pénétration des éléments thématiques pourtant contraire aux premières impressions formelles de juxtaposition. À la mesure 144 (deuxième section), c'est une nouvelle superposition qui lie IS₁ et IS₂, présentés de manière successive lors de la première *seconda parte*. Le quatuor se divise en deux parties : les instruments aigus font jaillir le thème IS₂ dans une nuance *fortissimo*, alors que les graves martèlent la cellule syncopée de IS₁ en quintes et sixtes

verticales. La troisième fois, ce n'est que la tête du thème qui est reprise en imitation à travers les voix de violon et d'alto, alors que la formule rythmique ne se limite qu'à une pédale en broderie syncopée.



Fig. 20 : *Quatuor à cordes* op. 25 (I), mesures 96 sqq.

Le début de la deuxième reprise de la *seconda parte* (mesure 96) est de toute autre facture : le thème est développé dès le début par le violoncelle, conférant à cette section, le rôle d'une partie centrale. Les valeurs sont longues, les intervalles qui composent le thème, apparaissent dilatés et lyriques, comme jamais auparavant. La sensation de tonalité que l'on pouvait avoir dans les parties précédentes a disparu ici, parce que le violoncelle, qui développe le thème, et les autres instruments, qui reprennent le motif rythmique syncopé, semblent évoluer dans des échelles différentes : la ligne du premier est construite sur l'intervalle de quarte et de quinte, lui donnant une couleur néo-modale assez proche du caractère du thème central du violoncelle du premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 1* BB51 de Béla Bartók (mesures 45-50).



Fig. 21 : *Quatuor à cordes n° 1* BB 51 (I), mesures 45-50

Le début du deuxième mouvement, le scherzo (A) se distingue par ses ruptures rythmiques provoquées par l'émergence progressive d'une cellule en triolet, qui ponctue le martèlement d'entités verticales aux changements d'harmonie, dont la fondamentale progresse selon une ligne ascendante *fa-sol-lab...* Cette cellule mélodico-rythmique ne semble pas stable, même si l'on peut y reconnaître un profil globalement similaire : trois intervalles séparant quatre sons, dont les premier et troisième sont en général supérieurs à la tierce majeure (>4 demi-tons), et celui du milieu inférieur à la tierce majeure (<4 demi-tons). On note néanmoins cinq profils différents, provenant tous, par travail motivique, d'un profil générique (descendant-ascendant-ascendant) que nous appellerons y. Les variantes de cette

cellule doivent être considérées comme non strictement imitatives du point de vue de leurs hauteurs, mais uniquement comme des variantes directionnelles. Elles sont néanmoins porteuses de signification du simple fait de leur récurrence.

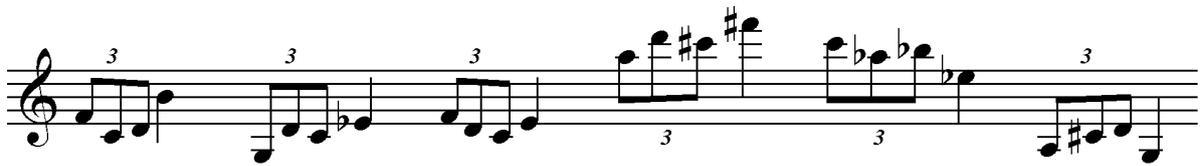


Fig. 22 : *Quatuor à cordes op. 25 (II)*, cellule y et variantes (successivement : $y_c, y_{re}, y_i, y_{ci}, y_{ro}$)

La deuxième incarnation commence comme l'inverse de y, mais retourne le dernier intervalle (y_c). La troisième constitue un rétrograde (y_{re}), la quatrième est réellement inversée (y_i), la douzième résulte d'une inversion de la deuxième (y_{ci}), et la dix-septième effectue une rotation de celle de départ (y_{ro}). Cette prolifération progressive du motif gagne tout le tissu polyphonique quelques mesures avant la fin de la première partie de ce troisième mouvement (mesure 36), et aboutit sur un continuum de triolets parvenant sur une cadence. C'est à la place traditionnelle du trio, que débutera la partie contrastant avec le scherzo. Toute cette première section (mesures 1 à 39) se compose de blocs verticaux, pas réellement harmoniques comme en témoignent les renversements nombreux ne résultant pas d'intentions de mener une logique vocale. La polyphonie constitue ici une organisation de hauteurs et de timbres qui ne semblent pas être des unités signifiantes de première catégorie (hauteurs nominales), mais intervenir à un autre niveau, pour préparer l'effet cumulatif d'énergie provoqué par les transferts de registre, le resserrement motivique dans le temps et l'unification dans l'organisation des hauteurs.

The image displays a musical score for a string quartet, labeled 'Fig. 23 : Quatuor à cordes op. 25 (II), mesures 1-36'. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The second system includes VI. 1, VI. 2, Alt., and Vlc. The third system includes VI. 1, VI. 2, Alt., and Vlc. The music features various triplet patterns across the instruments, with some measures containing rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Fig. 23 : *Quatuor à cordes op. 25 (II)*, mesures 1-36

Ainsi que le montre la figure ci-dessus, les imitations sont libres, tant dans leur structure intervallique, que dans leur profil ou même leur place dans la mesure. Dans une première section qui mène de la mesure 1 à la mesure 24, chaque motif parvient sur un changement d'harmonie, alors que la progression des entités verticales est stoppée durant deux mesures pour reprendre à la mesure 27 jusqu'à la fin de la mesure 35. Les incarnations

des motifs se répartissent entre les différentes variantes, majoritairement en faveur de la formulation en créneau. Lorsque revient le scherzo (A'), seules quelques variantes sont sélectionnées, toutes provenant d'une rotation de y, et à distance de triton, au violoncelle (mesure 59 sur *ré#*), au violon 2 (mesure 67 sur *sol*), à l'alto (mesure 79 sur *réb*). Elles sont superposées à une pédale, résidu des entités verticales, située à l'alto, puis au violon 2, et alternent avec des grappes de triolets du profil en créneau (y_c), rappelant la phrase de conclusion de A. Le nouveau retour du scherzo (A'') à la mesure 96 est à mettre en perspective avec le début du mouvement II. Les deux sections se ressemblent : une prolifération du motif y et de ses variantes à l'intérieur de la polyphonie contribue à l'effet de cumul et d'accélération qui mènera au trio suivant, mais alors que le profil en créneau (y_c) était prédominant dans les deux premières sections (A et A'), c'est y qui est majoritaire pour A''. L'ultime retour du scherzo (mesure 132 à la fin) se fixe sur une seule entité verticale, celle de *fa* majeur, et sur une seule cellule, de profil crénelé, celle avec laquelle avait commencé le mouvement.

Les trios (B, B', B''), qui s'insèrent entre les scherzos de cette forme ABA'B'A''B''A''', liquident, comme les parties A, un matériau thématique qui s'épuise, provoquant leur extinction progressive : les parties A passent de 39 à 30, puis à 26, et enfin à 19 mesures, alors que les parties B diminuent plus rapidement de 18 à 9 ou 10 mesures. La polyphonie sur laquelle reposent ces dernières, se compose de deux niveaux. Le premier est constitué de deux lignes conjointes, l'une descendante (*la-sol-fa-mib-fa-mib-réb-do-sib-lab...*) au violon 2, et l'autre ascendante (*do-ré-mib-fa-mib-réb-do-réb-mib-fa-sol-lab*) au violon 1, dissimulée par l'utilisation des variantes de y, trois des autres profils déjà exposés dans le scherzo précédent (y , y_c , y_{ci}). Le second niveau est également constitué de deux lignes, mais de pédales en batteries, dont l'une restera fixe durant toute la section sur *fa* et *do*.

Fig. 24 : *Quatuor à cordes op. 25 (II)*, mesures 40 sqq.

Lorsque B' survient, c'est un ton au-dessus en *sol*. Cependant, la polyphonie n'est pas strictement transposée : si la ligne ascendante utilise la cellule y et ses variantes, en imitant globalement leur profil, ce n'est pas le cas de la ligne descendante conjointe, ni même des lignes de pédale, qui semblent ainsi revendiquer leur totale liberté au regard du système tonal. Il en est de même pour B'' (mesure 121) : la pédale *sib-fa* au violon 2 et la triade augmentée

réb-fa-la au violoncelle accompagnent la ligne *sib-do-ré-mib-fa-réb-do-ré-mib-fa-sol-lab-sib-si-do*, dont le profil conjoint est brouillé par les variantes de la cellule y, qui dynamisent la direction en l'incarnant au sein de motifs.

La forme à juxtaposition de ce mouvement est traditionnellement celle adoptée par le menuet, le scherzo ou d'autres types de danse que l'on peut parfois rencontrer dans les quatuors à cordes de traditions nationales autres que celle des pays germaniques. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la liaison, par le travail motivique, des différentes sections de cette forme, lui confère une cohérence qui tend à en faire l'égale des autres mouvements de forme à développement. Parallèlement, on observe la tendance exactement inverse qui consiste à réduire l'attraction harmonique et tonale dans les périodes de transition, ce qui a pour effet de créer une alternance entre des sections plus ou moins étanches l'une à l'autre. Chez Britten, on assiste, d'une certaine manière, à la convergence des deux phénomènes : la tonalité, en tant que système, ayant abandonné son rôle structurant, au moins à grande échelle, la tension créée n'est plus apte à assurer la cohésion entre les parties. Le transfert des attributs discursifs, qui s'effectue en direction du motif, permet de redonner une cohérence plus souple à l'œuvre que celle provenant d'un système centralisé comme la tonalité. Cette structure est d'autant plus souple que le motif constitue, comme dans le *Quatuor à cordes n° 3* de Bartók, une unité physique en mouvement permanent, dont les incarnations successives, en expansion ou en rétractation, ne sont pas des éléments situés dans la forme, mais participant à son émergence, la créant en quelque sorte.

Le mouvement III est encore probablement encore plus caractéristique de la pensée du noyau proche des préoccupations de Schönberg et de l'École de Vienne, et, dans une certaine mesure de Bartók. Ainsi que l'on a pu l'entrevoir dans le paragraphe traitant de la tonalité du mouvement III de l'opus 25, le motif de tierce est extrêmement présent. Il peut être rattaché à une cellule que l'on peut considérer comme génératrice, parce que située dès la *prima parte* du mouvement I : la tierce initiale *ré-mi-fa#*, située entre les trois voix aiguës. C'est d'elle qu'émerge tout le matériau du mouvement lent. Le déroulement des deux voix en tierces parallèles de l'introduction sur double pédale de tierce n'est pas sans rappeler le rapport existant entre élément statique (bourdon) et élément dynamique du début du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes n° 14* « *Der Tod und das Mädchen* » D. 810 de Franz Schubert. C'est cependant en direction du mouvement I du *Quatuor à cordes n° 1* BB 51 de Béla Bartók, et de la première époque du compositeur hongrois que semblent dirigées les interactions entre conduite linéaire, construction polyphonique et hiérarchie tonale. Ainsi, les « harmonies » émergentes naissent d'une tendance à l'organicité des thèmes provenant d'une cellule intervallique génératrice (la tierce chez Britten, la sixte chez Bartók). Par exemple, l'arrivée par mouvements contraires sur des tierces verticales (mesures 38, 40, 43, 77, 103, 105, et 108) crée des harmonies résultantes, qui mettent en mouvement des couleurs tonales qui ne préexistent pas à leur déploiement, de la même manière que lorsque survenaient chez Bartók les harmonies de *la* majeur/mineur (mesure 15), *lab* majeur/mineur (mesure 16), *fa* majeur/mineur (mesure 23), *mib* majeur/mineur (mesure 25), *fa#* majeur/mineur (mesure 27), *la* majeur/mineur (mesure 29), elles ne constituaient qu'une verticalisation jaillissante du motif de Stefi Geyer de sixte majeure et mineure, présent dès l'émergence du matériau, et non l'expression d'une tonalité centrale. Cependant, le langage de Britten est, au moins en partie, débarrassé de la tension d'un chromatisme bartókien encore emprunt de postromantisme : les sons lointains de la mélodie étrange qui se déroule dans la partie de violon 1 (mesures 18 et suivantes), semblent évoluer librement, sans contrainte, ni résolution particulières. Un peu plus loin, les grands blocs verticaux qui se répondent en écho (mesures 74 et suivantes)

préparent déjà davantage la future organisation polyphonique caractéristique d'une œuvre d'Arvo Pärt⁹, qu'ils ne sont tournés vers les références des années d'apprentissage de Britten.

Le mouvement III de l'opus 25 de Britten participe à l'architecture générale de l'œuvre en empruntant ses motifs à la trame présente dès le début du mouvement I, non seulement par le motif de tierce qui constitue strictement et directement l'exploitation de la tierce initiale, mais aussi par la capacité qu'il manifeste à utiliser des variantes de ce motif, par ailleurs déjà exposés dans les mouvements précédents. Ainsi, la double ligne de tierces parallèles de l'introduction commence globalement de la même manière que le thème IS₂ du mouvement I, si l'on excepte la répartition des intervalles à l'intérieur de la quarte juste. Pour l'introduction du mouvement III, la structure intervallique est (2,3) : décomposition selon seconde majeure et tierce mineure, alors que pour le thème secondaire du mouvement I, la seconde est mineure et la tierce majeure (1,4).



Fig. 25 : *Quatuor à cordes op. 25 (III)*, comparaison entre introduction et IS₂, respectivement d'intervalles 2, 3 et 1, 4

En revanche, c'est bien le rétrograde, dans le sens générique, de ce motif qui constitue le début du thème (mesure 18), et qui lui sera superposé à partir de la mesure 82 (partie A' de la forme ternaire ABA' du mouvement III). D'autre part, la fragmentation de la ligne du thème principal de l'andante, qui survient aux mesures 22 et 23, et en bien d'autres endroits, n'est pas sans rappeler les grands intervalles de la cellule y et de ses variantes du mouvement II. Utilisées depuis trois décennies par l'École de Vienne à des fins d'expressionnisme et d'atonalité, ils prennent ici une toute autre couleur, apaisée par la tenue d'une double pédale de tierce.

La forme ternaire du *molto vivace* (IV) est également assurée par la cohésion interne des motifs, tant au niveau partiel du mouvement, qu'à celui entier du quatuor. Dans la première section, elle-même tripartite (A₁ : 1-29 ; A₂ : 29-56 ; A'₁ : 56-83), les deux éléments thématiques que nous nommerons respectivement IV, P₁ (mesures 1-3) et IV, P₂ (mesures 30-41) sont reliés entre eux par le motif de tierce descendante pour l'un (IV, P₁) et ascendante pour l'autre (IV, P₂), tous deux issus de la tierce initiale de l'œuvre. Le premier motif de IV, P₁ provient également d'une autre cellule déjà présente dès le mouvement I : il s'agit de la cellule de quarte et seconde, manipulation de la tierce conjointe initiale, et qui constitue la tête de I, S2. Nous déciderons de la nommer x.

⁹ Ici, je pense particulièrement à l'œuvre *Silouans Songs* pour orchestre à cordes (1991).



Fig. 26 : *Quatuor à cordes* op. 25 (IV), IVP₁ (mes. 1-2) et IVP₂ (mes. 30-41)

Le premier thème de ce mouvement est traité à la manière d'un fugato classique, avec une densification progressive des imitations que commencent toutes les hauteurs de la tonalité de *ré* majeur. Ce sont uniquement le corps, donc la tête du thème secondaire du mouvement I, et la désinence de ce sujet, qui constituent le matériau principal de la coda (A'₁) fermant la première section tripartite. La seconde section, que nous appellerons B (mesures 84 à 141), est en revanche bipartite. Ainsi qu'on a pu l'entrevoir, elle contraste autant par sa « tonalité » (*fa* majeur au lieu de *ré* majeur), que par son écriture : une alternance d'enchaînements de deux ou trois accords avec dissonances (mesures 84, 88, 92) et d'un rappel des triolets du scherzo (mesures 86, 90, 95).

Fig. 27 : *Quatuor à cordes* op. 25, thème IVS (mes. 84-87)

La cohésion est de nouveau assurée par la récurrence des motifs : l'élément en triolet résulte d'une manipulation contrapuntique des cellules y présentes dans le mouvement II, elles-mêmes rattachées à la tête du thème secondaire du mouvement I (x), dont (y) constitue également une variante. L'élément vertical n'est qu'un raccourci de la formule en triolet : elle en appuie les première et troisième notes. Ces deux éléments composent le thème secondaire (IVS).

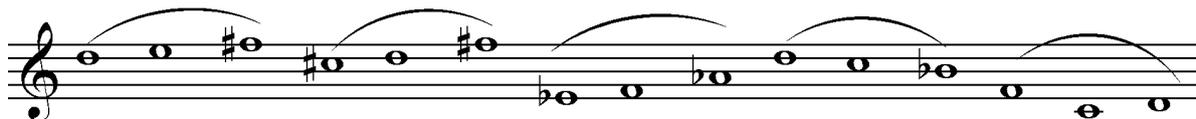


Fig. 28 : *Quatuor à cordes op. 25*, variantes des cellules x et y ; successivement : cellule x ; I,S₂ ; III, intro. ; III,P₁ ; cellule y

Comme dans le scherzo, cette cellule ternaire s'anime et se développe, accompagnée parallèlement par une ou deux lignes à distance de tierce, puis évoluant vers la seconde, de l'élément thématique IVS. Même dans leur dimension verticale, les thèmes semblent s'inscrire dans la structure intervallique générale de l'œuvre et de ses deux cellules fondamentales, elles-mêmes issues l'une de l'autre, x et y. C'est le matériau essentiel de la seconde partie de B (104-141). Le retour de la première section (A') s'accompagne du retour du sujet IVP₁ et du thème IVP₂ (mesure 141), mais également du thème secondaire IVS qui vient s'intercaler à la mesure 175 entre la réexposition du matériau principal et la coda finale (mesure 190). La figure ci-dessous montre également l'emprunt d'une partie du matériau des sections extrêmes au thème secondaire du mouvement I.



Fig. 29 : *Quatuor à cordes op. 25*, thèmes IS₂ et IVP

Ainsi, si l'on observe et décrit la forme du *Quatuor à cordes n° 3* BB93 de Béla Bartók et celle du *Quatuor à cordes n° 1* op. 25 de Benjamin Britten, l'unification du discours par le travail des motifs comme cellules génératrices d'un matériau semble constituer un point de convergence évident entre les deux œuvres. La non-préexistence de la tonalité a nécessité le transfert des fonctions que celle-ci assurait dans le langage classique et romantique. Comme on a pu le voir, le motif, c'est à dire la variante du noyau générateur, s'est progressivement substitué au plan tonal, réorganisant le discours et l'unité de l'œuvre. Chez Bartók, ce motif se comporte encore de manière réflexive, rappelant sans cesse le noyau, dont le rôle est l'exact correspondant du système tonal classique. Diluées dans le contrepoint, les entités harmoniques disparaissent au profit d'intervalles générateurs, dont le lien avec la tonalité originelle est encore très présent (*Quatuor à cordes n° 1* BB51). Puis, ces intervalles s'insèrent dans le cadre offert par le chromatisme dodécaphonique (*Quatuor à cordes n° 3* BB93), pour lequel chaque symétrie et chaque récurrence sont étudiées minutieusement. Certes les variantes de ce noyau existent, mais précisément comme des variantes. Chez Britten, ces motifs semblent plus libres, et même s'il semble aisé d'en retracer la genèse et d'en accepter l'économie, le renvoi aux cellules n'est pas si directement effectué par l'œuvre. C'est un peu comme si le discours tentait de faire oublier la cohérence, tout en convenant qu'elle constitue une qualité indispensable de la composition.

Mais ce n'est pas tout : cette incarnation physique, vivante et mobile au sein de motifs a fait naître, à son tour, une tonalité non arbitrairement fixée, mais motivée, et dont l'exploitation se définit en fonction du matériau chaque fois renouvelé. C'est probablement le

sens de tout système hiérarchique, quelle que soit l'époque, mais que l'usage avait ramené durant plus de deux siècles, à une pratique universelle, parce que considérée comme naturelle. Entre 1660 et 1910, la tonalité était intégrée de telle manière au discours que son rôle n'était plus tant l'objet de questionnements. Chez Bartók, cette tonalité apparaît profondément renouvelée, tant par la nature même des cellules génératrices choisies, que par le cadre potentiel dans lequel elles peuvent s'intégrer. En résultent des liens profonds, aptes à faire émerger un nouveau type de tonalité, entre matériau (signifiant) et système (signifié). Chez Britten, la tonalité reste, dans son contenant, traditionnelle. La remise en cause s'effectue sur un autre plan, qui n'affecte pas la composition du système, mais uniquement les relations qu'entretiennent ses composants. C'est davantage son contenu, sa signification, qui semble altérée : alors que la tonalité chez Britten est encore traditionnelle, elle n'en paraît néanmoins bien complexe et parfois bien plus difficile à percevoir que chez Bartók, parce que plus imprévisible.

4. Éléments de conclusion

L'affaiblissement, voire la perte de l'identité tonale et de la dimension harmonique, et leur remplacement par une nouvelle forme d'unité systémique pratiquant l'équivalence vertical/horizontal au moyen de motifs intervalliques, constituent les deux principales évolutions techniques observées par cet article dans les deux quatuors à cordes respectifs de Bartók et de Britten. Ces évolutions techniques transfèrent la signification assurée par un composant structurel en un autre lieu du matériau. De ce point de vue, ces composants sont capables de créer autant d'allotropes potentielles qu'il peut exister de matériaux possibles, et leur valeur signifiante apparaît, si on les compare aux fonctions discursives traditionnelles. C'est de cette comparaison avec le modèle syntaxique que prend corps l'œuvre et que celle-ci livre une partie de sa signification.

À l'analyse des catégories syntaxiques, tonalité et système, correspond l'analyse des catégories expressives sémantiques qui les incarnent et leur donnent sens. Les unités structurelles mises en exergue par le premier type d'analyse manifestent, chez Bartók, comme chez Britten, des déviations qui individualisent les langages respectifs des compositeurs à ce moment de leur vie créatrice. Trame harmonique verticale, matériau générateur, cellules mélodiques directionnelles, entités harmoniques choisies pour leur pouvoir sonore, motifs et variantes, sont autant de composants nouveaux incarnant, d'une manière renouvelée, les fonctions systémiques et formelles au sein du discours. Dans le *Quatuor à cordes n° 3* de Béla Bartók, l'œuvre commence par présenter ce qui sous-tend le processus de sa création, sous la forme d'un ensemble générateur composé d'une trame et de cellules, puis l'incarne au sein d'un matériau multiforme, dont l'exposition résulte autant du développement que l'inverse, et le réexpose rapidement, mais partiellement, dès la *prima parte*. La *seconda parte* renvoie le discours à sa genèse, lui faisant effectuer un retour dans son histoire, et provoque l'émergence d'un nouveau matériau, qui alterne, à son tour, expositions et développements. Enfin, la *ricapitolazione de la prima parte* et la coda résolvent la tension provoquée par les événements thématiques des deux mouvements précédents. Dans le *Quatuor à cordes n° 1* de Benjamin Britten, l'œuvre énonce ce qui constitue déjà une incarnation de la cellule génératrice ne préexistant pas au discours, et n'aura de cesse de la représenter, au travers des éléments thématiques, sous de multiples formulations (mouvement I, thème secondaire ; mouvement II, thème secondaire ; mouvement III, thème principal ; mouvement IV, thèmes 1 et 2 du groupe principal), et même à la fragmenter davantage et à la recomposer en lui faisant subir un travail motivique libre et à la fois complexe. Cependant, au-delà des divergences qu'ils manifestent dans leur rapport avec leur propre genèse, ces deux quatuors possèdent un point commun

discursif évident : les contours entre exposition et développement des éléments thématiques d'une part, et sections de transition ou de clôture d'autre part, sont tellement effacés que leurs narrativités respectives consistent en un univers quasi pictural, toujours mobile, successivement en expansion et en rétractation.

D'une certaine manière, on pourrait souscrire à l'idée que, si Bartók et Britten bouleversent l'organisation traditionnelle entre éléments prédicatifs et transitionnels, ils ne le réalisent pas de la même manière : le premier, en disciple direct de l'École austro-allemande, pense la forme et la réalise dans le discours, alors que le second, en disciple anglo-saxon indirect de Berg, accomplit un acte performatif qui crée la pensée au travers de l'expérience.