

## **Fonctions de la polytonalité dans la musique instrumentale de Frederick Delius**

Si l'on rencontre les premiers essais de langage polytonal dès le traité d'harmonie de Koechlin, c'est l'article de Milhaud qui en pose les fondements théoriques en 1923. A cette date, Delius, qui ressent de plus en plus les troubles visuels et moteurs liés à sa syphilis, termine la dernière composition écrite de sa main, une musique de scène pour *Hassan*, une pièce du poète James Elroy. Les dernières œuvres (*A Song of Summer*, *Songs of Farewell*) seront écrites avec l'aide de Eric Fenby.

Le concept de polytonalité est donc postérieur à son utilisation dans l'idiome compositionnel de Delius ; c'est pourquoi la polytonalité peut être considérée, chez le compositeur anglais, non comme la conséquence de l'application d'un système, mais comme la manifestation d'une impérieuse nécessité artistique. Rappelons ici l'attitude du compositeur à propos de la notion de système<sup>1</sup> :

*« Je ne crois pas à la musique construite sciemment d'après un système harmonique quel qu'il soit. Tous les gens qui écrivent à propos du système harmonique ou essaient d'inventer d'autres systèmes, par exemple les quarts de tons, paraissent n'avoir rien à dire en musique. Les systèmes sont inséparables des compositions des musiciens inspirés. L'harmonie est seulement un moyen d'expression qui se développe progressivement. »*

Aussi ne faudra-t-il pas chercher, dans l'ensemble des écrits de Delius, la moindre trace d'une théorisation de la musique polytonale.

D'autant que la polytonalité ne semble pas, *a priori*, un concept adéquat pour décrire la musique de Delius. Très influencée par Wagner, l'harmonie du compositeur anglais tend plutôt vers une écriture chromatique ; toutefois - et c'est en cela que réside une partie de la spécificité de la musique de Delius - les lignes mélodiques sont, en majorité, de nature profondément diatonique ; et c'est précisément ce diatonisme mélodique (puisque la musique polytonale est, selon la formule - pertinente quoique discutable - de Milhaud, « d'origine essentiellement diatonique »<sup>2</sup>) qui ouvre la possibilité d'une polytonalité qui, bien que ponctuelle, n'en est pas moins constitutive du langage du compositeur.

---

<sup>1</sup> CARLEY, Lionel , *A Life in Letters* (1908-1934), Oxford, Scolar Press, 1988, p. 79. Lettre adressée à Philip Heseltine, datée du 4 décembre 1911 : « *I do not believe in any music constructed knowingly on any Harmonic Scheme whatsoever. All the people who write about the Harmonic system or try to invent other systems quarter tons etc. Don't seem to have anything to say on Music – Systems are put together from the compositions of inspired musicians. Harmony is only a means of expression which is gradually developing.* »

<sup>2</sup> MILHAUD, Darius, « Polytonalité et atonalité », *Notes sur la musique, essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Flammarion, 1982, p. 185.

Avant d'examiner les exemples de polytonalité chez Delius, il faut nous interroger sur ce que l'on entend par l'emploi de ce terme.

Rappelons qu'il existe, à notre sens, trois formes de polytonalité :

- une polytonalité de nature harmonique : c'est la superposition de deux accords ou plus ;
- une polytonalité de nature contrapuntique : selon les termes de Milhaud, il s'agit de « mélodies écrites en plusieurs tons et qui se superposent par un jeu de contrepoint »<sup>3</sup> ;
- une polytonalité de nature « mélodie accompagnée » : la mélodie et son accompagnement ne sont pas écrit dans le même ton ou le même mode.

D'un point de vue terminologique, le terme de « polytonalité » pose problème. Dans une texture contrapuntique, il est particulièrement difficile de parler de polytonalité alors que la plupart des voix (en particulier chez Delius à partir de 1907) suivent une logique modale : on utilisera de préférence, dans ce cas de figure, le terme de « polymodalité » qui permet une plus grande souplesse dans la description. Nous considérerons également, avec Jeremy Drake, que « le terme polymodalité peut s'appliquer aux combinaisons d'un même mode à différentes hauteurs »<sup>4</sup>. Selon ce dernier point, on pourra donc parler de polymodalité dans le cas, par exemple, d'une superposition d'un mode de *la* sur *la* et d'un mode de *la* sur *ré*.

Dans le domaine harmonique, il vaut mieux conserver le terme de polytonalité pour décrire les combinaisons d'accords ; rappelons qu'il s'agit alors plus d'une convention de description (venant remplacer celle du chiffrage harmonique, jugée obsolète par Milhaud) que d'une réalité : les accords polytonaux s'inscrivent rarement dans une logique syntaxique tonale.

Il nous reste encore un point à mentionner. Dans un discours musical où les consonances de type classiques prédominent, la polytonalité acquiert un fort relief par sa forte densité en dissonances. Si l'on retient le concept d'isotopie sémantique proposé par Jean-Pierre Bartoli<sup>5</sup>, la polytonalité apparaît, dans les œuvres de Delius étudiées ci-dessous, comme un élément allochtone par rapport à un contexte encore largement tonal, ce qui lui confère une forte saillance sonore. Aisément perceptible à l'audition, la polytonalité peut se voir dotée d'un signifié (elle est alors au service d'une idée poétique, d'un programme) ou être utilisée comme un élément structurant.

### **La polytonalité au service du « programme »**

Comme nous allons le voir, ce recours (très ponctuel) à la polytonalité s'effectue dans un but précis d'évocation d'un style (le jazz, la musique populaire) ou d'une imagerie (représentations surnaturelles).

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>4</sup> DRAKE, Jeremy, *The Operas of Darius Milhaud*, New York and London, Garland Press, 1989, p. 221.

<sup>5</sup> BARTOLI, Jean-Pierre, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, VII, n° 2, 2000, p. 61-71.

## 1) Le jazz

Dès *Florida Suite*, l'une des premières œuvres de Delius, composée en 1887, on trouve un passage bitonal qui superpose le ton de fa majeur à celui de ré mineur (IX<sup>e</sup> combinaison<sup>6</sup>) :



Ex. 1 : la IX<sup>e</sup> combinaison

On ne peut voir là qu'une harmonie de sixte ajoutée, mais l'instrumentation elle-même vient renforcer une lecture bitonale de type « mélodie accompagnée » : l'harmonie est en *fa* majeur, tandis que les *ré* de la mélodie, joués sur les temps forts, font plutôt penser à une harmonie de *ré* mineur.

Ex. 2 : « Sunset », *Florida Suite*, mes. 68-77.

Le titre du mouvement, « Sunset » renvoie aux longues veillées pendant lesquelles Delius, alors propriétaire d'une plantation d'orangers en Floride, écoutait psalmodier et chanter ses travailleurs noirs-américains, dont la plupart étaient d'anciens esclaves.

La polytonalité est donc utilisée ici à une fin signifiante, plus précisément, dans le but d'évoquer le style du gospel. Cette lecture se trouve renforcée par deux éléments :

- le jeu en ostinato rythmique des parties accompagnantes ;
- la présence de la note mobile *sol* (*blue note*) qui est parfois haussée d'un demi-ton.

On ne peut ici éviter de signaler le parallèle avec Darius Milhaud, champion de la polytonalité, qui fut également séduit par le jazz (*La création du monde*).

<sup>6</sup> Nous faisons référence ici (et par la suite) à la classification de Milhaud telle qu'il l'a exprimée dans MILHAUD, « Polytonalité et atonalité », *Notes sur la musique, essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Flammarion, 1982, p. 176.

## 2) L'aspect populaire

En 1907, on trouve un autre exemple de polytonalité signifiante dans *Brigg Fair*. Il s'agit de plusieurs variations sur une mélodie populaire du Lincolnshire transcrite par Percy Grainger en 1905. La mélodie est écrite originellement en mode de *ré* sur *sol*.

L'exemple suivant est une réduction des mesures 289-295, à l'occasion de la treizième variation : il s'agit du seul moment dans la pièce à présenter un exemple de polytonalité. La mélodie populaire, jouée à la clarinette, figure sur la portée du haut en deuxième position (elle commence sur un *ré*) : elle est en mode de *ré* sur *sol*<sup>7</sup>. Cette ligne est contrepoincée à l'aiguë (flûte) par un contrechant, lui, en mode de *la* sur *la*. L'ensemble est énoncé sur une basse de *sol* :

The image shows a musical score for measures 289-295 of 'Brigg Fair'. It features four staves: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) on the top staff, Horns (Corns) on the middle staff, and Bass (Bs.) on the bottom staff. The music is in 3/8 time and features a polytonal texture. The flute/clarinet line is in a higher mode (re sur sol), while the bass line is in a lower mode (la sur la). The horns provide harmonic support.

Ex. 3 : *Brigg Fair*, mes. 289-295.

En plus d'une superposition contrapuntique de deux modes aux bois (mode de *ré* et mode de *la*), on obtient verticalement la combinaison de deux accords parfaits (voir, par exemple, les accords des mesures 4, 5 et 6), correspondant, dans la classification de Milhaud, à la X<sup>e</sup> superposition :

The image shows a musical notation for the Xth superposition of two perfect chords. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a perfect chord (C major) and the bass staff contains a perfect chord (F major), illustrating the vertical combination of two modes.

Ex. 4 : la X<sup>e</sup> combinaison

Est-ce la mélodie qui confère à la polymodalité un aspect populaire ou le contraire ? En tous les cas, c'est bien le côté joyeux et festif de la foire (*Brigg Fair* est le nom de la foire qui se déroule chaque année à Brigg en Angleterre) qui se trouve précisément évoqué, renforcé par une rythmique en ostinato et l'utilisation du triangle.

<sup>7</sup> Pour déterminer la finale de ces modes, nous avons choisi la note la plus récurrente et autour de laquelle la mélodie semble s'accrocher. S'il semble bien que la flûte soit incontestablement en mode de *la* sur *la* (le *la* est à fois la note la plus récurrente et celle sur laquelle se finit le segment), le mode joué à la clarinette est plus ambigu : nous avons décidé d'un mode de *ré* sur *ré*, mais on aurait pu également voir un mode de *ré* sur *sol* (note sur laquelle se finit le segment). Cela, de toute façon, ne remet pas l'exemple en cause.

### 3) Représentations surnaturelles

Dans *Eventyr*, l'une des dernières œuvres de Delius, écrite en 1917, on trouve de nombreux complexes polytonaux. Cette œuvre, qui s'attache à évoquer les contes et légendes de Norvège tels qu'ils ont été compilés par Asbjørnsen, est considérée, avec les *North Country Sketches*, comme l'une des pièces les plus audacieuses de Delius, tant sur le plan harmonique qu'orchestral (nombreuses percussions, présence d'un glockenspiel, d'un célesta, de deux harpes, d'un sarrusophone). D'un point de vue formel, les première et troisième parties de l'œuvre font alterner, principalement, deux groupes thématiques : l'un représente les gens du peuple, l'autre le monde fantastique des trolls, des fées et des lutins. C'est pour donner plus de caractère et d'âpreté à ce dernier que Delius va avoir recours à la polytonalité.

L'exemple suivant, qui montre une succession d'accords classables et d'accords bitonaux, donne une illustration de l'emploi de cette polytonalité :

The image shows a musical score for 12 measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The chords are numbered (1) through (12) above the staff. The chords are: (1) C major triad; (2) C major triad with a flat on the second degree; (3) C major triad with a sharp on the second degree; (4) C major triad with a flat on the second degree; (5) C major triad with a flat on the second degree; (6) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (7) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (8) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (9) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (10) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (11) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (12) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree.

Ex. 5 : *Eventyr*, mes. 76-87

Nous ne mentionnons ci-après que les superpositions d'accords donnant lieu à des complexes non chiffrables dans l'harmonie tonale [les accords (1), (3), (4) et (8) sont des accords parfaits ; l'accord (6) est une septième et quinte diminuée ; le (10) est une septième de dominante en position de second renversement ; le (12) est un accord de septième majeure dont la septième est préparée et résolue sur un accord de septième de dominante] :

- (2) : accords de *do* sans tierce exprimée (*do-sol*) et de *si<sup>b</sup>* majeur (*si<sup>b</sup> - ré - fa*) ;
- (5) : accords de *la* sans tierce exprimée (*la - mi*) et de *si<sup>b</sup>* majeur sans quinte (*si<sup>b</sup> - ré*) ;
- (7) : accords de *sol* sans tierce exprimée (*sol-ré*) et de *fa* mineur (*fa - la<sup>b</sup> - do*) ;
- (9) : accords de *si<sup>b</sup>* mineur (*si<sup>b</sup> - ré<sup>b</sup> - fa*) et de *sol<sup>b</sup>* majeur (*sol<sup>b</sup> - si<sup>b</sup> - ré<sup>b</sup>*) ;
- (11) : accords de *ré* mineur (*ré - fa - la*) et de *mi* sans tierce exprimée (*mi - si*).

Si la polytonalité étudiée ci-dessus est de nature harmonique, on trouve également des moments où elle se présente sous une forme contrapuntique.

Sur le premier temps de la mesure 164, nous trouvons l'accord ci-dessous :

The image shows a musical score for a single measure. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The chords are numbered (1) through (12) above the staff. The chords are: (1) C major triad; (2) C major triad with a flat on the second degree; (3) C major triad with a sharp on the second degree; (4) C major triad with a flat on the second degree; (5) C major triad with a flat on the second degree; (6) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (7) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (8) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (9) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (10) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (11) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree; (12) C major triad with a flat on the second degree and a flat on the fifth degree.

Ex. 6 : *Eventyr*, mes. 164

On peut analyser cet accord comme la superposition de trois accords :

- accord de *fa*<sup>#</sup> majeur (*fa*<sup>#</sup> - *la*<sup>#</sup>/*si*<sup>b</sup> - *do*<sup>#</sup>) ;
- accord de *sol* mineur (*sol* - *si*<sup>b</sup> - *rê*) ;
- accord de *do* sans tierce exprimée (*do* - *sol*)

Cet accord, d'abord énoncé verticalement, se trouve prolongé horizontalement, comme le montrent les parties de violon et d'alto suivantes :

Ex. 7 : *Eventyr*, mes. 164.

La polytonalité est utilisée ici au service d'une imagerie pour renforcer la dualité entre les hommes et les êtres surnaturels : l'auditeur, à qui le langage classique romantique est familier, comprendra l'opposition en confrontant celui-ci avec la musique violente et dissonante des trolls et autres créatures.

### **La polytonalité et la notion d' « harmonie-timbre »**

La polytonalité permet d'enrichir une texture orchestrale en créant des complexes harmonie-timbre : ces deux paramètres se trouvent intrinsèquement mêlés pour former un objet sonore « en lui-même » utilisé en dehors de toute logique tonale.

*Summer Night on the River* (1911) présente un exemple remarquable de ce type de polytonalité. Sur une pédale des violoncelles et des contrebasses, les premiers violons et les alti jouent des quintes parallèles descendantes sur chaque temps pendant que les seconds violons et les bois, en contretemps, modifient la résonance de l'accord en plaquant, à contretemps, un autre accord à deux sons (quarte juste ou quarte augmentée).

Ex. 8 : *Summer Night on the River*, mes. 63-64

Harmoniquement, on peut parler ici de polytonalité, puisque chaque accord, même s'il n'a que deux sons, se trouve superposé, sur la seconde moitié du temps, à un autre qui lui est totalement étranger, formant un complexe polytonal :

Ex. 9 : *Summer Night on the River*, mes. 63

Cet exemple montre, pour la première fois dans l'œuvre de Delius, une incursion dans le domaine du son, avec une recherche sur la résonance. Si l'on excepte les derniers échos de la mélodie qui viennent ponctuellement se superposer à l'ensemble, l'intérêt principal de ces mesures de coda, loin d'être thématique, réside tout entier dans le complexe timbre-harmonie. Nous verrons que de tels complexes peuvent devenir structurants dans les *North Country Sketches*.



Very quietly

Ex. 11 : *In a Summer Garden*, mes. 268-276.

L'œuvre s'achève sur cette harmonie qui n'est pas sans rappeler la fin du *Chant de la Terre* de Mahler (qui date de 1908 également).

Avec les *North Country Sketches*, Delius considère clairement la polytonalité comme un moyen d'expression lui permettant à la fois de servir son projet poétique avec le plus de justesse possible et comme un agent structurant efficace. Dans le second mouvement « Winter Landscape », sorte de paysage sonore que l'on peut rapprocher des tableaux de Sisley (*Misty Morning* par exemple), l'homme est absent ; seule règne la nature, souveraine.

Des combinaisons polytonales glacées posent le « paysage » :

Ex. 12 : *North Country Sketches*, mes. 46

Cette superposition peut être considérée comme la combinaison des trois accords suivants :

Ex. 13 : *North Country Sketches*, mes. 46 (combinaison)

On notera les frottements entre *si* et *si<sup>b</sup>*, *sol* et *la<sup>b</sup>*, ainsi que *ré* et *ré<sup>b</sup>*. Ajoutons que, dans le registre suraigu, les violons I et II tiennent la tierce *mi-sol* en harmoniques.

Cet accord est structurellement important car il régit totalement la construction harmonique de l'introduction et celle de la coda. La polytonalité joue alors un rôle de premier plan car c'est son étrange sonorité (par rapport au contexte) qui, marquant la mémoire de l'auditeur dès l'introduction, permet, bien mieux que le retour du thème de variation de quatre mesures, de faire ressentir auditivement la coda comme une réexposition. Nous sommes bel et bien devant une « harmonie-timbre » structurante.

Comme nous l'explique Eric Fenby, qui fut l'assistant de Delius pendant ses dernières années, le compositeur restait des heures à chercher des accords au piano afin d'en apprécier la pleine sonorité<sup>8</sup>. C'est donc, à l'évidence, de manière empirique que Delius en est venu à utiliser les ressources de la polytonalité sans chercher, d'ailleurs, à toutes les épuiser. En magicien des sons, le compositeur a trouvé dans la polytonalité juste ce qu'il lui fallait : un matériau dont la richesse lui permis d'élaborer des textures orchestrales à la fois poétiques et complexes, tout en s'intégrant naturellement à son langage.

Jérôme Rossi  
Professeur agrégé d'éducation musicale  
Allocataire-moniteur à l'université de Paris-Sorbonne

---

<sup>8</sup> FENBY, Eric, *Delius as I knew him*, Londres, Icon Books, 1936, p. 206 : « He composed every note of his work at the piano ».