

Etude comparée des structures mélodiques et harmoniques chez Grieg et Delius

L'une des plus célèbres partitions de Delius, musicien anglais né en 1867 et mort en 1934, *On Hearing the First Cuckoo in Spring* utilise, en sa partie centrale, la mélodie *I Ola Dalom*, déjà empruntée par Grieg dans la quatorzième pièce des *19 chants populaires norvégiens* opus 66. Ces deux œuvres ont toutes les deux recours à une forme de type « thème et variations » au sein de laquelle ces dernières sont de nature essentiellement harmoniques.

Après avoir étudié la mélodie et son traitement dans la pièce de Grieg, nous observerons la manière dont Delius s'approprie le même matériau mélodique. Nous en déduirons un certain nombre de conséquences quant au développement stylistique du compositeur anglais.

Origine et présentation de la mélodie

Les 19 chants populaires norvégiens ont été recueillis par Grieg pendant l'été 1896 dans le massif du Jotunheim en Norvège avec l'aide de Frants Beyer et de Julius Töntgen. Les arrangements de Grieg furent écrits pendant ce même été et le volume complet fut publié en janvier 1897. La quatorzième pièce ce recueil, *I Ola Dalom*, « Dans la vallée d'Ola », s'appuie sur la chanson populaire du même nom.

Les paroles en sont les suivantes¹ :

*Dans la vallée d'Ola, dans la vallée d'Ola,
C'est là que Oli perdit son enfant
Les cloches résonnèrent dans la vallée
Mais jamais le fils d'Oli ne revint*

Cette mélodie s'appuie sur une échelle pentatonique sur *la* (le *ré* peut être considéré comme une simple note de passage). On note les nombreuses répétitions internes Elle se divise en deux phrases, chacune étant elle-même divisible en deux membres : sa structure correspond au schéma AA₁ BA₁.

Ex. 1 : *I Ola Dalom*

Voyons dès à présent la manière avec laquelle Grieg a traité de thème.

¹ « *I Ola Dalom, i Ola-Kjinn, / der tapte ho Øli burt Guten sin. / Det dora i dalom, det ringde i Kjinn, / men aldri fekk Øli att Guten sin.* »

Structures mélodiques et harmoniques dans *In Ola Dalom* chez Grieg

Grieg ne remet jamais en cause le schéma AA₁BA₁ de la mélodie. La structure de l'œuvre est simple :

- Exposition (mes. 1-12) ;
- Premier conduit (mes. 13-16) ;
- Première variation (mes. 17-25) ;
- Second conduit (mes. 26-34) ;
- Seconde variation (mes. 35-44) ;
- Coda (mes. 44-48).

Après avoir mis en place un ostinato rythmique dans le registre grave (balancement d'accords de quinte à vide en contretemps qui peuvent constituer une allusion aux cloches des paroles de la chanson), Grieg expose la mélodie *I Ola Dalom* sur une pédale de *la*. Cette première section s'achève sur une cadence en *La* Majeur. Un conduit de quatre mesures amène la tonalité de *fa*[#] mineur. Le thème s'énonce, cette fois-ci, à la main gauche (changement de registre) avec un nouvel ostinato (toujours en contretemps) à la main droite. On décèle une légère chromatisation du discours harmonique à la mesure 21 ; cette deuxième section se finit sur une cadence en *fa*[#] mineur. Un second conduit, construit sur l'accompagnement en ostinato rythmique de la main droite, prend place. Après une pédale sur la note *si*, ce passage se stabilise sur la note *la* à la basse et une harmonie 6/4 de *RE* Majeur.

Le thème revient à la mesure 35, mélodiquement inchangé, sur une pédale de *la* ; les parties internes effectuent quelques mouvements chromatiques. Le discours parvient à un 6/4 de cadence (mes. 42) qui, après l'interpolation d'un quatrième degré minorisé, se résout par une cadence plagale mes. 43. La coda refait entendre, sur une indication *morendo*, l'ostinato associé aux cloches que nous avons entendu au début et qui, cette fois, parcourt tout le registre du clavier du grave vers l'aigu.

Cette rapide lecture analytique de la pièce de Grieg nous permet de mesurer avec quel respect le compositeur s'attache à mettre en valeur la mélodie. Ici, Grieg ne touche pas à la *I Ola Dalom*, qu'il cite toujours textuellement dans son intégrité. Les conduits prennent place une fois que la mélodie a été entièrement citée. De plus, chaque variation se termine par une cadence claire.

Ici, nous sommes donc en présence d'une harmonie qui reste au service du chant en en soulignant les articulations mélodiques. Il n'y a pas de dichotomie en les structures mélodique et harmonique qui se confondent.

Analyse de la structure mélodique de *I Ola Dalom* chez Delius

Étudions, à présent, la pièce *On Hearing the First Cuckoo in Spring* de Delius. Cette œuvre a été composée en 1911 pour un petit ensemble orchestral.

Dans sa version, qui compte deux fois plus de mesures que celle de Grieg, Delius a introduit un nouveau thème que nous avons appelé thème 1, la mélodie *I Ola Dalom* recevant le nom de thème 2.

Le thème 1 est caractérisé rythmiquement par une grande régularité fondée sur la répétition d'une figure trochaïque ; cette sensation se trouve renforcée par l'accompagnement en homorythmie.

L'harmonie de Delius dans *On Hearing the First Cuckoo in Spring*

Avant de poursuivre notre étude, il est utile de faire le point sur le langage employé par Delius dans *On Hearing the First Cuckoo in Spring*.

Chez Delius, l'harmonie peut être considérée comme « hybride ». Nous avons en effet déterminé deux types de structuration du discours : la syntaxe tonale et la syntaxe des notes voisines. Dans les exemples qui suivent, nous avons indiqué, de haut en bas, la réduction du texte sur deux portées, la structure mélodique (« ligne mélodique »), les lignes conjointes (présentes pendant toute l'œuvre) et le chiffrage tonal quand celui-ci s'avérait être pertinent.

L'harmonie de Delius s'appuie en grande partie sur le « cycle fonctionnel »³. Cette harmonie tonale est enrichie par divers procédés comme de retards ou des appogiature non résolus les notes ajoutés ou diverses substitutions. Parmi ces dernières, on remarquera la substitution tritonique (que j'ai indiqué entre crochets) qui consiste par remplacer un accord de septième de dominante par un autre accord de septième partageant le même triton ; de même, un accord V, sera souvent remplacé par un accord III, ce qui est conforme à la théorie riemannienne qui postule l'équivalence de certaines fonctions harmoniques).

La syntaxe des notes voisines est une technique qui consiste à faire glisser une ou plusieurs voix de la polyphonie vers une note voisine, proche d'un demi-ton ou d'un ton : c'est l'application de ce que Jean-Pierre Bartoli nomme la « loi du plus court chemin »⁴.

Ce type de syntaxe s'inscrit avant tout dans un cadre tonal puisque cette loi est inhérente à ce système. Toutefois, il arrive que la polyphonie, par le jeu de glissements, se libère momentanément du contrôle de la basse fondamentale et du diatonisme d'une tonalité donnée. Le passage devient alors non plus harmonique, mais bien contrapuntique, puisqu'il dépend alors du mouvement des voix.

Dans notre graphique, cette syntaxe des notes voisines se trouve représentée sur les deux parties du bas ; elle est matérialisée, tout au long de l'œuvre, par des lignes conjointes indiquées entre crochets. Chaque ligne se constitue de notes évoluant dans une même direction, séparées par une distance inférieure ou égale à un ton. Les mouvements peuvent être indifféremment ascendants ou descendants ; toutefois, ces derniers prédominent largement. Nous n'avons représenté que des lignes dont la durée était supérieure ou égale à une mesure. Plus une ligne sera longue, plus elle sera pertinente d'un point de vue structurel. Ajoutons que plusieurs lignes conjointes peuvent se superposer en formant des tuilages.

♪ mes. 23-26

Les deux types de syntaxe – syntaxe tonale et syntaxe des notes voisines – structurent alternativement la pièce. Il est toutefois possible qu'elles soient structurantes en même temps : cela peut arriver à l'occasion d'une pédale. La syntaxe est tonale, puisque nous restons fixés sur un degré (une tonique, dans la plupart des cas), mais le moteur des enchaînements est la syntaxe des notes voisines.

♪ mes. 39-41

³ Expression de Yizhak Sadaï pour désigner l'enchaînement I-IV-V-I.

⁴ Jean-Pierre BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, 2001, p. 93.

Comparaison des structures harmoniques et mélodiques de *On Hearing the First Cuckoo in Spring*

Confrontons à présent les deux structures, mélodique et harmonique.

Interruptions mélodiques

On note, dès la mesure 21, une interruption mélodique. Ici, Delius a différé d'une mesure la réitération de la mélodie. On peut avancer une raison harmonique à cette interruption. Si l'on regarde les mouvements conjoints, on observe le tuilage de deux lignes conjointes : l'une commence sur le 4^e tps de la mes. 20, l'autre sur le dernier tps de cette même mesure. Les deux voix sont en relation de canon séparé d'une mesure. Il semble que ce soit la logique de canon entre ces deux voix qui justifie l'interruption mélodique. Nous sommes ici en présence d'une logique contrapuntique qui perturbe le déroulement mélodique.

Ex. 7: Réduction, ligne mélodique et lignes conjointes de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 20-22

Après un épisode en *La Majeur*, la mélodie revient à l'occasion de la première variation à la mesure 34. Cette variation voit la mélodie se dérouler de manière assez régulière, si ce n'est l'interruption mélodique entre le second A et B, par un événement d'ordre purement harmonique consistant en un balancement d'accords ayant pour note commune *do*.

Ex. 8: Réduction et ligne mélodique de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 36-38

Non-respect des respirations mélodiques

Les mesures 23 à 26 sont structurées par la syntaxe des notes voisines : une longue ligne conjointe à la basse permet la modulation de Ré Majeur à fa# mineur . A l'énonciation de A1 (mes. 26), nous sommes alors en fa# sans qu'aucun accord de dominante de fa# ne soit intervenu. Cet accord du cinquième degré de fa# est finalement entendu lors de la réitération de A1 mais, au lieu de se situer à la fin de la phrase mélodique, il intervient sur le do#, contrariant la respiration naturelle de la mélodie en introduisant une sensation de demi-cadence.

Ex. 9: Réduction et ligne mélodique de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 28-29

Brouillage structurel

A la fin de cette variation, un nouveau conduit construit sur le motif c, prend place et mène à la seconde variation. La principale ligne conjointe (mes. 43) n'est pas arrivée à terme que déjà la mélodie a commencée. La syntaxe des notes voisines masque ici quelque peu l'arrivée de la deuxième variation : on peut parler ici d'un chevauchement entre la logique harmonique et la mélodie, ce qui entraîne, à mon sens, un brouillage structurel entre les variations 1 et 2.

Ex. 10: Réduction, ligne mélodique et lignes conjointes de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 43-47

Transposition

Le deuxième A de cette variation est transposé un ton au-dessous. La raison de ce changement réside vraisemblablement dans la conduite des voix qui transporte le discours un ton plus bas. Ici, la mélodie s'adapte au contexte harmonique.

Ex. 11: Réduction, ligne mélodique et lignes conjointes de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 47-50

Rajouts mélodiques

Toujours dans cette seconde variation, on remarque que la fin de A1 (mes. 54-55) se trouve prolongée par un motif qui correspond à la queue de A1 ; le but est clairement de terminer sur une cadence V I en si mineur. Nous assistons ici à un phénomène de rajout mélodique justifiée par la logique harmonique cadentielle.

Cette même queue de A1 est encore répétée deux fois (mes. 56) pour permettre à la basse conjointe (si, mes.) d'atteindre la basse *mi*, tonique du nouveau ton de mi mineur.

Ex. 12 : Réduction, ligne mélodique et lignes conjointes de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 53-58

Ce même phénomène de « rajout mélodique » se retrouve encore à la mesure 65 : au lieu de finir sur une cadence, la mélodie s'achève sur un quatrième degré en position de septième ; Delius place donc à cet endroit son « coucou » afin de finir la phrase sur un retour sur la tonique.

Ex. 13 : Réduction, ligne mélodique et lignes conjointes de *On hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius, mes. 64-66

Ces quelques exemples suffisent à nous montrer la différence de traitement de la mélodie entre Grieg et Delius. Pour le premier, la mélodie est un matériau populaire qui doit garder son intégrité : cette attitude est le reflet de ce que l'on serait tenté d'appeler une « éthique folklorique ». Chez Grieg, la structure harmonique épouse donc parfaitement la structure mélodique. On observera tout particulièrement la nature de l'harmonie qui privilégie les intervalles harmoniques de quinte.

Delius, qui, selon Percy Grainger, n'est pas réellement un homme de terrain⁵, n'a eu connu connaissance de la mélodie *I Ola Dalom* que par l'intermédiaire de l'harmonisation de Grieg (Trevor Hold⁶ a par ailleurs démontré combien l'harmonie avait également influencé Delius)⁷ :

« Il ne prit pas une chanson populaire qu'il avait lui-même recueillie dans le Jotunheim (Alpes norvégiennes), mais une déjà harmonisée, de manière ravissante, par Grieg dans ses Norwegian Folk Songs, op. 66 – volume que j'avais joué à Delius quand je l'avais rencontré pour la première fois en 1907. »
(Percy Grainger)

Si les notes de la mélodie restent inchangées chez Delius, on constate toutefois un certain nombre de libertés prises par le compositeur, libertés dont l'origine nous paraît être d'ordre harmonique. Cette dichotomie entre les structures mélodique et harmonique chez Delius consacre un fait nouveau dans l'idiome stylistique du compositeur : l'émancipation de l'harmonie. Cette dernière qui, jusqu'à présent, « habillait » la mélodie en épousant sa structure et ses accents, possède désormais une indépendance d'un point de vue structurelle. Cette dichotomie structurelle entre mélodie et harmonie est encore accentuée par l'opposition entre le diatonisme mélodique et l'harmonie, globalement chromatique. C'est finalement la tension générée par ces deux paramètres qui va constituer, chez Delius, le moteur de la forme.

⁵ GRAINGER, Percy, « About Delius », in WARLOCK, Peter, *Delius*, Londres, The Bodley Head, 1952, p.171-172 (édition revue et corrigée par Hubert Foss) : « C'était un homme qui goûtait au miel préparé pour lui par des abeilles, lui-même n'étant pas une abeille. Delius n'était pas le genre de personne à aller collecter les chansons « sur le terrain ». Il n'aurait pas apprécié une chanson si, de prime abord, elle ne lui était apparue harmonisée. » ; « He was a man of taste culling the honey gathered for him by worker-bees, himself not a worker-bee. Delius was not the kind of man ever to collect folk songs "in the field". He would not even appreciate a folk song unless it came to him already harmonised. »

⁶ Trevor HOLD, «Grieg, Delius, Grainger and a Norwegian Cuckoo», *Tempo*, n° 203, janvier 1998.

⁷ GRAINGER, Percy, *ibid.*, p. 172 : «He did not take a folk song that he himself had collected in Jottenheim (Norwegian Alps), but one already betwittingly harmonized by Grieg in his Norwegian Folk Songs, op. 66 – which volume I had played to Delius when I first met him in 1907».

Si l'on se place dans la perspective de l'évolution du compositeur, on constate qu'une nouvelle voie a été ouverte. Jusqu'alors, dans *A Dance Rhapsody* ou *Brigg Fair*, l'harmonie épousait la structure mélodique qu'elle contribuait à révéler. Le thème était d'ailleurs rejoué à la fin dans une sorte de triomphe finale. Désormais, l'intérêt s'est déplacé vers l'harmonie. Je n'ai pas voulu évoquer ici la question du timbre, particulièrement passionnante à propos de Delius. Les œuvres qui suivent *On Hearing the First Cuckoo in Spring* vont progressivement éliminer la dimension mélodique au profit du timbre, ou plutôt d'une harmonie-timbre. Cette évolution trouvera son aboutissement dans les *North Country Sketches* de 1914.

Jérôme Rossi
Professeur agrégé d'éducation musicale
A.T.E.R à l'université de Paris-Sorbonne