



HAL
open science

Etude comparée des structures mélodiques et harmoniques chez Grieg et Delius

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Etude comparée des structures mélodiques et harmoniques chez Grieg et Delius. Rencontres Interartistiques de l'OMF, 2006, Paris, France. hal-02474635

HAL Id: hal-02474635

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474635>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérôme ROSSI

(ATER, Université de Paris-Sorbonne)

ETUDE COMPAREE DES STRUCTURES MELODIQUES 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 exclusivement harmonique.

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 PRESENTATION DE LA MELODIE

Les dix-neuf 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 le pays 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, qui s'appuie sur une échelle pentatonique sur *la* (le *ré* peut être considéré comme une simple note de passage), se scinde en deux phrases de quatre mesures, chacune étant elle-même divisible en deux membres de deux mesures ; il est intéressant de remarquer que cette mélodie d'origine populaire adopte la carrure classique. Nous avons découpé cette structure en AA₁ BA₁ :

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. »

Exemple 1 : *I Ola Dalom*

Le profil de cette mélodie est éminemment désinentiel, chaque membre de phrase se terminant par un retour sur *la*, note polaire. L'ambitus de ce chant ne dépasse pas la sixte majeure ; c'est sans doute cette simplicité mélodique, renforcée par le pentatonisme, qui permet à *I Ola Dalom* de se prêter à de nombreuses interprétations harmoniques.

STRUCTURES MELODIQUES ET HARMONIQUES DANS *IN OLA DALOM* CHEZ GRIEG

Grieg ne remet jamais en cause le schéma AA₁ BA₁ de la mélodie. La structure de sa partition 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 peut 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. Cette deuxième section s'achève sur une cadence en *fa#* mineur. Un second conduit prend place, reprenant l'ostinato rythmique de la main droite. Après une pédale sur la note *si*, ce passage se stabilise sur la note *la* à la basse avec une harmonie 6/4 de *ré* 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 fait entendre, une nouvelle fois, 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 *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. Nous sommes, à l'évidence, en présence d'une harmonie

qui reste au service du chant en en soulignant les articulations mélodiques. Il n'y a pas de dichotomie entre les structures mélodique et harmonique qui se confondent.

ANALYSE DE LA STRUCTURE MELODIQUE DE *I OLA DALOM* CHEZ DELIUS

Etudions, 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.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Horn (Hb.), and Clarinet (Cl.). The Violin I part is in the lower register, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *pp*. The Horn and Clarinet parts are in the upper register, playing melodic lines. Two specific motifs are labeled: 'motif a' and 'motif b'. 'motif a' is a four-note phrase, and 'motif b' is a similar phrase. The woodwind parts also have dynamic markings like *p* and *f*.

Exemple 2 : Delius, *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, Oxford University Press, mes. 4-11²

On peut remarquer la parenté de ce thème avec *I Ola Dalom* :
 prédilection pour le rythme trochaïque ;
 répétitions internes ;
 intervalle de quarte (motif a et tête de A_1).

La présence de ces deux thèmes permet de dégager une forme ABA' avec une introduction et une coda. Les parties A et A' sont consacrées au thème 1. Nous nous intéresserons ici uniquement à la partie B qui utilise le second thème, c'est-à-dire la mélodie, *I Ola Dalom*. Le thème 1 sera présent dans cette partie centrale à travers ses motifs a et b (voir exemple 2).

Delius complexifie cette partie centrale en ajoutant deux autres motifs :

motif c : tête de la mélodie *I Ola Dalom* ; les motifs c' et c'' sont dérivés de c ;

« coucou » : court motif joué à la clarinette, qui consiste en deux notes séparées, le plus souvent, par un intervalle de tierce ; il s'agit là, bien entendu d'une imitation tout à fait stylisée du chant du célèbre oiseau³.

² Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions Oxford University Press.

³ En cela, Delius ne fait que reprendre une certaine tradition dont l'un des plus célèbres exemples est sans doute la Pastorale de Beethoven.

Voici la structure mélodique de la partie centrale en thème et variations :

Exposition (mes. 19-33):

A A B A₁ A₁ a a b a a b
+ coucou

Variation 1 (mes. 34-46):

A A B A₁ c c c c'
+ coucou + coucou

Variation 2 (mes. 47-57):

A A B A₁ A₁ (écho)
+ coucou

Variation 3 (mes. 58-81) :

A A₁ B A₁ coucou / cccc'cc'' B

A l'instar de Grieg, Delius ne modifie jamais une note de la mélodie. Les seules variantes consistent à remplacer A₁ par A ou à rajouter un A₁ en fin de cycle. On remarque cependant quelques libertés comme la superposition du coucou au second A de la première variation et lors du premier A₁ de la seconde ; on notera également l'épisode « coucou / cccc'cc'' » entre A₁ et B qui interrompt le déroulement mélodique de la troisième variation.

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 (voir explication ci-dessous) et le chiffrage tonal quand celui-ci s'avérait être pertinent.

SYNTAXE TONALE

L'harmonie de Delius s'appuie en grande partie sur le « cycle fonctionnel »⁴. Cette harmonie tonale est enrichie par divers procédés comme des retards ou des appoggiatures non résolus, des notes ajoutées ou encore diverses substitutions. Parmi ces dernières, on remarquera la substitution tritonique (cet accord possédant toujours une fonction de dominante, nous l'avons noté [V]) 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).

⁴ Expression de Yizhak Sadaï pour désigner l'enchaînement I-IV-V-I.

The image shows a musical score with three systems. The top system is labeled 'Réduc.' and contains a piano reduction. The middle system is labeled 'Thème 2. A' and contains a melodic line. The bottom system is labeled 'Lg. conj.' and contains joint lines. Below the joint lines, Roman numerals are written: RE V I IV VVI VIVV [VI] I.

Exemple 3 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, mss. 19-20

SYNTAXE DES NOTES VOISINES

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 »⁵. 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 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, 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.

Si les lignes conjointes sont pratiquement omniprésentes chez Delius, on ne parle de « syntaxe des notes voisines » que lorsque ces lignes sont structurantes, c'est-à-dire lorsqu'elles ne s'inscrivent pas dans un contexte tonal (comme c'est le cas dans l'exemple 3) ; ces passages, relevant uniquement de la syntaxe des notes voisines, sont soulignés, en guise de chiffrage, par un trait ondulé dans notre exemple 4.

⁵ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, 2001, p. 93.

Exemple 4 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, 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 :

Exemple 5 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, mes. 39-41

**COMPARAISON DES STRUCTURES HARMONIQUES ET MELODIQUES
DE *ON HEARING THE FIRST CUCKOO IN SPRING***

Confrontons à présent les deux structures mélodique et harmonique.

INTERRUPTIONS MELODIQUES

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 (signalée par /). Si l'on regarde les mouvements conjoints, on observe le tuitage de deux lignes conjointes : l'une commence sur le 4^e temps de la mes. 20 (*ré*), l'autre sur le dernier temps de cette même mesure (*la b*). Les deux voix sont en relation de canon à distance 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 :

Exemple 6 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, 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*.

Réduc.

Lg. mél.

mélodie, A

coucou

mélodie, B

Exemple 7 : *On hearing [...]*, réduction et ligne mélodique, mes. 36-38

NON-RESPECT DES RESPIRATIONS MELODIQUES

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#* mineur 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 l'antépénultième note, contrariant la respiration naturelle de la mélodie en affirmant une demi-cadence harmonique (mes. 29, 1^{er} temps).

Réduc.

Lg. mél.

mélodie, B

I V II V/V

fa# RE

Exemple 8 : *On hearing [...]*, réduction et ligne mélodique, 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, *do#*, deuxième interligne de la clé de *fa*) n'est pas arrivée à terme (*mi* grave, mes. 47) que déjà la mélodie a commencé. La syntaxe des notes voisines masque ici l'arrivée de la deuxième variation : on peut parler 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 :

The image shows a musical score for 'Variation 2'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Réduc.' and shows a piano reduction with chords and bass lines. The middle staff is labeled 'Lg. mél.' and shows a melodic line with four 'coucou' motifs, each enclosed in a dashed box and labeled 'motif'. The bottom staff is labeled 'Lg. conj.' and shows jointed lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The text 'mélodie, A' is written above the melodic line towards the end of the excerpt.

Exemple 9 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, mes. 43-47

TRANSPOSITION

La deuxième section A de cette variation est transposée un ton au-dessous. La raison de ce changement réside vraisemblablement dans la syntaxe des notes voisines dont la logique transporte le discours un ton plus bas. Ici, la mélodie s'adapte au contexte harmonique :

The image shows a musical score for 'Variation 2', focusing on a specific section. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Réduc.' and shows a piano reduction. The middle staff is labeled 'Lg. mél.' and shows a melodic line with two sections labeled 'mélodie, A'. The bottom staff is labeled 'Lg. conj.' and shows jointed lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemple 10 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, mes. 47-50

RAJOUTS MELODIQUES

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 parfaite en *si* mineur. Nous assistons ici à un phénomène de rajout mélodique justifié par la logique harmonique cadentielle.

Cette même queue de A₁ est encore répétée deux fois (mes. 56-57) pour permettre à la basse conjointe (*si*, seconde ligne de la clé de fa, mes. 55) d'atteindre la basse *mi*, tonique du nouveau ton de *mi* mineur.

Exemple 11 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, 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 par un retour sur la tonique (avec une cadence plagale) :

Exemple 12 : *On hearing [...]*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, 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'était pas réellement un homme de terrain⁶, n'avait eu connu connaissance de la mélodie *I Ola Dalom* que par l'intermédiaire de l'harmonisation de Grieg⁷ (Trevor Hold⁸ a par ailleurs démontré combien l'harmonisation même du compositeur norvégien avait également influencé Delius) :

« 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. Ce jeu de « décalages » 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 en épousant sa structure et ses accents, possède désormais une indépendance d'un point de vue structurel. Cette dichotomie entre mélodie et harmonie est encore accentuée par l'opposition entre le diatonisme mélodique et l'harmonie, globalement chromatique⁹. C'est finalement la tension générée par ces deux paramètres qui va constituer, chez Delius, le moteur de la forme.

⁶ Percy Grainger, « About Delius », dans Peter Warlock, *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. »

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

⁸ Trevor Hold, « Grieg, Delius, Grainger and a Norwegian Cuckoo », *Tempo*, n° 203, janvier 1998.

⁹ Cette dualité diatonisme mélodique/chromatisme harmonique est l'un des traits stylistiques les plus marquants chez Delius (sauf peut-être dans certains passages de *The Song of the High Hills*) ; c'est ce qui le différencie radicalement de Wagner chez qui la mélodie est de même nature que l'harmonie, c'est-à-dire fortement chromatique.

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 *Brigg Fair* (1907) ou *A Dance Rhapsody* (1908), 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 final. 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.