



**HAL**  
open science

# L'accord majeur de sixte ajoutée sur tonique en fin d'œuvre : espoir, mystère et extase

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. L'accord majeur de sixte ajoutée sur tonique en fin d'œuvre : espoir, mystère et extase. Sixièmes rencontres de l'Observatoire musical français, 2009, Paris, France. p. 25-40. hal-02474646

**HAL Id: hal-02474646**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474646>**

Submitted on 12 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.

## L'ACCORD MAJEUR DE SIXTE AJOUTEE SUR TONIQUE EN FIN D'ŒUVRE : ESPOIR, MYSTERE, ET EXTASE

Quand une œuvre commence, la conscience musicale de l'auditeur n'est pas encore complètement éveillée. Au fur et à mesure de l'écoute, l'oreille se met au travail, suit les méandres du discours musical, et cherche à en percer les mystères. Lorsque l'œuvre s'arrête, la conscience musicale, elle, est encore en activité, ce qui est corroboré par le temps que mettent souvent les applaudissements à venir quand un interprète vient d'achever son exécution. Ce moment de suspension, entre la fin objective de l'œuvre et sa fin subjective pour l'auditeur, cet entre-deux, a été diversement pensé et utilisé par les compositeurs. Il est certain qu'à la suite d'un « galop » lisztien, ce temps est très court, tant il est vrai que la fin est, en ce cas, claire et universellement comprise comme telle ; mais, quand ce même Liszt égrène les derniers arpèges du *Lac de Wallenstadt*, le public retient son souffle quelques secondes : la conclusion est plus trouble, la terminaison moins franche, peut-être parce que le propos lui-même est équivoque, le mouvement ondulatoire de l'eau ne pouvant être arrêté net.

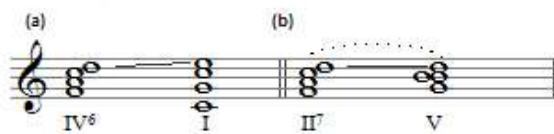
Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quand la musique se charge de plus en plus d'un contenu évocateur, certains compositeurs vont chercher à faire résonner leur discours dans l'âme des auditeurs au-delà des limites temporelles objectives de l'œuvre. Ils vont alors avoir recours à des cadences terminales peu conclusives utilisant parfois l'accord de sixte ajoutée sur tonique, objet de notre étude.

Nous avons distingué trois expressions associées à l'utilisation de cet accord en fin d'œuvre : l'expression de l'espoir, celle du mystère et, enfin, celle de l'extase. Afin de pouvoir associer une signification aux différents emplois de cette harmonie particulière, nous avons dû écarter les œuvres sans paratexte (titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, etc.<sup>1</sup>), tels le *Nocturne opus 62 n° 2* de Chopin ou la *Barcarolle opus 44* de Fauré, deux œuvres qui s'achèvent pourtant bien sur un accord de sixte ajoutée ; cela ne signifie en rien que les compositeurs n'aient pas utilisé cet accord dans un but évocateur, mais ils n'auront pas souhaité restreindre le champ interprétatif de leur œuvre.

### PROLEGOMENES

L'accord majeur de sixte ajoutée est un accord à quatre sons constitué d'un accord parfait majeur et d'une sixte majeure ; dans les traités d'harmonie traditionnelle, on le considère comme le premier renversement de l'accord de septième mineure.

Au moins deux résolutions sont possibles :



Ex. 1 Résolutions de l'accord de sixte ajoutée

<sup>1</sup> Sur cette notion de paratexte, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Le poétique », 1987, et Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs : Cultures », 1996.

Dans le premier cas (a), on considère la sixte comme une appoggiature inférieure : celle-ci doit donc se résoudre conjointement en montant, c'est-à-dire sur la tierce de l'accord suivant. Dans le second cas (b), la sixte est interprétée comme la fondamentale de l'accord du second degré : elle devient la quinte de l'accord de dominante suivant, permettant la résolution de la septième (doubleure du *si*).

L'accord de sixte ajoutée est à présent devenu un lieu commun des répertoires de jazz et de chansons. A l'origine, l'utilisation de cet accord était pourtant restreinte et se limitait à un cas précis, celui du « double emploi » théorisé par Rameau<sup>2</sup>. Ce dernier avait considéré que, dans l'enchaînement I-IV-V-I, l'accord du quatrième degré pouvait accueillir la basse fondamentale de l'accord du second degré sous forme d'une sixte ajoutée. Cette exception théorique permettait à Rameau de conserver le mouvement de basse fondamentale de quarte ascendante I-IV.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs facteurs vont concourir à éveiller l'intérêt des compositeurs pour l'utilisation de cet accord en dehors du seul « double emploi ».

Tandis que l'ordre instauré par la syntaxe tonale classique connaît les assauts répétés du chromatisme, des accords peu utilisés ou dissonants, nés le plus souvent de la conduite des voix ou de notes étrangères non résolues (appoggiatures et broderies en particulier), vont peu à peu être considérés par les compositeurs comme des entités sonores en elles-mêmes, pouvant être utilisées pour leur sonorité propre sans tenir compte de leur place dans la syntaxe musicale. Les harmonies deviennent ainsi des couleurs et, comme n'importe quel autre accord, la « couleur de sixte ajoutée » peut enrichir n'importe quel degré, y compris le premier.

Un deuxième facteur vient favoriser l'emploi de l'accord de sixte ajoutée, notamment sur la tonique : la prédominance de plus en plus prononcée de la basse réelle sur la basse fondamentale<sup>3</sup>. Cette évolution implique qu'un accord, quelle que soit sa constitution intervallique, pourra remplir la fonction déterminée par la place de la basse réelle dans la gamme. Ainsi, un accord ayant pour basse réelle la tonique d'un morceau pourra remplir la fonction de tonique. Cela explique la considérable diversité des « fins d'œuvre » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le compositeur pouvant enrichir sa tonique finale des notes qu'il souhaite sans pour autant porter atteinte à la structure harmonique de son œuvre<sup>4</sup>.

Un troisième facteur réside dans l'attrait de plus en plus fort éprouvé par les compositeurs pour les nouvelles échelles, en particulier l'échelle pentatonique anhémitonique<sup>5</sup> contenant l'accord de sixte ajoutée :

---

<sup>2</sup> Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722 ; reproduit dans E. R. JACOBI (éd.), Rome, American Institute of Musicology, 1967.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet, SERGE, « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale », *Analyse musicale*, 1<sup>er</sup> trimestre 1993, p. 13-20.

<sup>4</sup> Un compositeur comme Mahler ira encore plus loin en refusant de conclure sur la tonique principale (*Symphonies n° 2, 3, 4, 5, 7 et 9*). Ces œuvres sont dites « à tonalité évolutive ». Voir Jean-Pierre BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 171.

<sup>5</sup> « Suite des notes données par les touches noires du piano ». Voir Constantin BRAÏLOÛ, « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget (éd.), Genève : Minkoff reprint, 1973, p. 333.



Ex. 2 Echelle pentatonique anhémitonique

Nous ajouterons enfin un dernier élément en faveur de l'emploi de l'accord de sixte ajoutée dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la hausse considérable du niveau de tolérance à la dissonance. Parmi les harmonies modernes, cet accord a le mérite de présenter une forte stabilité, en raison de l'absence intrinsèque de triton ; selon la classification de Serge Gut il s'agit d'un « accord dissonant stable. »<sup>6</sup>

Ce bref historique nous permet de mieux comprendre les qualités particulières de cet accord : riche d'une dissonance non résolue, sa stabilité lui permet néanmoins de remplir de manière satisfaisante une fonction de tonique, donc de pouvoir clore une œuvre. Intéressons-nous à présent aux trois utilisations privilégiées de cet accord dont nous avons parlé en introduction : les expressions de l'espoir, du mystère et de l'extase.

## ESPOIR

L'accord de sixte ajoutée possède une ambiguïté constitutive : il s'appuie sur un accord majeur, auquel on rajoute une sixte majeure ; mais cette sixte ajoutée se révèle être la basse fondamentale d'un accord de septième mineur. Cette hésitation entre majeur et mineur permet à cet accord d'évoquer l'espoir dans un contexte général sombre et mélancolique.

Dans l'un de ses *Rückert Lieder* (1901-1902), « Ich bin der Welt abhangen gekommen », Mahler a exprimé sa mélancolie et sa solitude sur un texte de Friedrich Rückert. L'accord de sixte de l'avant-dernière mesure est certes résolu sur l'accord parfait – il fonctionne en ce sens comme un retard –, mais la cadence, qui prend une couleur de sixte ajoutée avec le maintien de la pédale du piano, souligne d'une touche d'espoir la dernière phrase du poème, l'ultime raison de vivre du compositeur : « Je vis solitaire dans mon ciel, dans mon amour, dans mon chant. »<sup>7</sup>



Ex. 3 Mahler, « Ich bin der Welt abhangen gekommen », *Rückert Lieder*, mes. 62-68

<sup>6</sup> Serge GUT, « Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie », *L'éducation musicale*, n° 236, mars 1977, p. 4-12.

<sup>7</sup> « Ich leb'allein in meinem Himmel,/In meinem Lieben, in meinem Lied. »

Eprouvé par la mort de sa fille, la perte de son poste de directeur de l'Opéra de Vienne et la découverte de sa maladie cardiaque, Mahler trouve un écho à ses peines dans un recueil de poèmes chinois adaptés par le poète allemand Hans Bethge, *Die Chinesische Flöte*<sup>8</sup>, Alma Mahler, la femme du compositeur, écrit : « Il fut très séduit par cela et le mit de côté pour une utilisation future. Maintenant, après la mort de son enfant et le verdict alarmant de l'état de son cœur, l'infinie mélancolie [des poèmes] fait écho à la sienne. »<sup>9</sup>

L'œuvre de Mahler prend le nom de *Das Lied von der Erde* (1907). Pour le dernier mouvement, « Der Abschied », Mahler a retravaillé le poème en remplaçant certains mots<sup>10</sup> et en rajoutant des phrases. Il lui a adjoint également un autre texte, retravaillé à partir de ses propres poèmes écrits en 1884<sup>11</sup>. Les derniers vers sont les suivants : « Calme est mon cœur et il attend son heure./Partout, la terre bien-aimée/Fleurit au printemps et verdit à nouveau!/Partout et éternellement, les lointains bleussent de lumière!/Eternellement... éternellement... »<sup>12</sup>

L'accord final de sixte ajoutée fait résonner le dernier mot « Eternellement » : il apporte la paix et le soulagement au désespoir du compositeur. L'accord parfait *do-mi-sol* en notes tenues est confié aux cordes graves et aux trombones. Ce fond sonore est délicatement renforcé par un arpège de harpe et de célesta, ces deux instruments jouant également l'accord parfait de *do* majeur. La sixte ajoutée, uniquement tenue par la flûte et le hautbois dans un registre médium se dégage clairement de l'ensemble, évocatrice d'éternité heureuse dans une nuance générale *ppp*.

---

<sup>8</sup> Leipzig, 1907.

<sup>9</sup> Alma MAHLER, *Gustav Mahler : Memories and Letters*, 3<sup>e</sup> édition (1<sup>ère</sup> éd. en allemand : 1940), États-Unis, University of Washington Press, 1975, p. 142.

<sup>10</sup> Arthur WENK, « The Composer as Poet in *Das Lied von der Erde* », 19<sup>th</sup>-Century Music, Vol. 1, n° 1 (Juillet, 1977), p. 33-47.

<sup>11</sup> Michael KENNEDY, *Mahler*, Londres, 1974, p. 135-136.

<sup>12</sup> « *Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!/Die liebe Erde allüberall/Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!/Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!/Ewig... ewig...* » Le mot *Ewig* inspirera également un accord de sixte ajoutée à Britten dans *Phedre*.

69

Gänzlich ersterbend.

1. Fl.

1. Ob.

1. & 2. Kl. in F

1. & 2. Fag.

3. Fag.

1. u. 2. Hörn.

3. Hörn.

1. u. 2. Trompeten

3. Trompeten

1. u. 2. Trombonen

3. Trombonen

1. u. 2. Violen

3. Violen

1. u. 2. Violoncelli

3. Violoncelli

1. u. 2. Kontrabassen

3. Kontrabassen

69

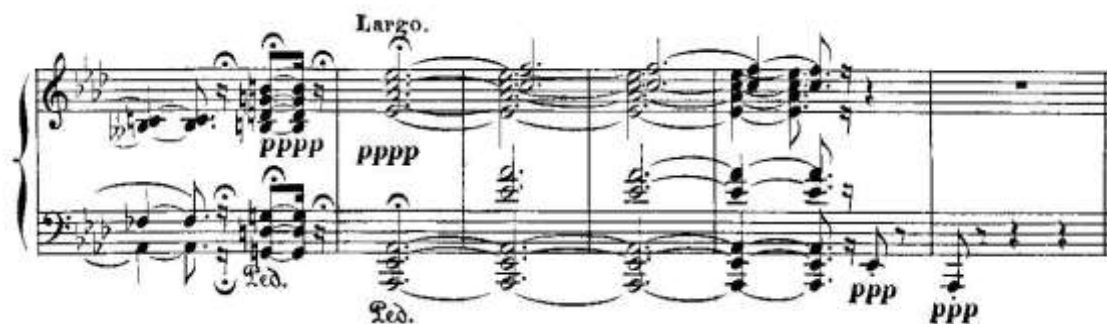
Ex. 4 Mahler, *Das Lied von der Erde*, « Der Abschied », 6 mes. avant [69]

L'espoir d'une éternité heureuse empreint également la *Berceuse élégiaque* opus 42 de Ferruccio Busoni, dédiée à sa mère qui vient de mourir. L'œuvre est sous-titrée « La berceuse de l'homme qui se tient auprès du cercueil de sa mère » et porte le texte suivant en exergue : « Lorsque le berceau de l'enfant se balance/C'est le berceau de son destin qui oscille/Le chemin de la vie passe/Se perd dans les lointains éternels. » Le mouvement en arpèges des cordes dans le registre médium en *pizz* évoque bien le balancement du berceau, tandis que les rythmes pointés soulignent le caractère de marche funèbre de la pièce ; l'atmosphère très sombre de l'ensemble se trouve renforcé par l'emploi ponctuel de la bitonalité. Comme c'était le cas de *Der Abschied*, la berceuse finit par se figer sur une sixte ajoutée de *fa* majeur, qui irradie rétrospectivement l'œuvre de sa lumière et vient apporter une sensation d'apaisement au deuil du compositeur.

L'œuvre *Songs of Farewell* (1930) de Delius est un cycle de cinq mélodies pour orchestre et double chœur dans un esprit proche de celui du *Chant de la terre* de Mahler. Il consiste en une méditation sur les beautés de la nature. Les textes, choisis dans *Leaves of Grass* de Walt Whitman<sup>13</sup> offrent au compositeur, alors aveugle et paralysé, une vision sereine et idyllique de toutes ces choses qu'il ne verra plus. Le premier mouvement, « How sweet the silent backward tracings ! », s'achève sur une harmonie de sixte ajoutée de *ré* majeur, nous faisant partager le bonheur qui emplit l'âme du poète : « Quelle douceur en cette remontée silencieuse des souvenirs !/Des errances comme en rêve – la méditation sur le passé fait revivre les joies, les rencontres, les voyages./ Des vergers, des arbres tout en fleurs ;/des champs de blé tels des tapis proches et lointains d'un vert émeraude éclatant ;/ la fraîcheur éternelle, inaltérable des matins. »

La coda du *Requiem* (1916) de Delius compte certainement parmi les moments les plus poétiques de la musique du XX<sup>e</sup> siècle : sonorités balinaises (harpe, célesta et glockenspiel), polymodalité (superpositions de *si* majeur, *ré* majeur et *ré* lydien) et cuivres en coulisses s'unissent pour célébrer l'Eternel Retour avant la fixation des instruments sur une sixte ajoutée finale, faisant écho aux dernières paroles prononcées : « Tout sur la terre renaîtra de nouveau, renaîtra de nouveau./Le Printemps, l'Eté, l'Automne et l'Hiver, puis de nouveau le Printemps. Le Printemps ! »

C'est sous la forme d'une courte pièce, rêveuse et mélancolique, qu'Albeniz ouvre son grand cycle pour piano *Iberia*, comportant douze « impressions ». La première pièce, « Evocación », la seule à ne pas faire référence à un lieu, se conclut par un délicat accord de sixte ajoutée joué *pppp* :



Ex. 5 Albeniz, « Evocación », *Iberia*, Premier livre, 6 dernières mesures

Même si cette sixte ajoutée est transitoire, au sens où elle termine le premier mouvement et non l'œuvre dans sa globalité, elle reste signifiante pour notre propos : elle fait émerger l'espoir du compositeur de retrouver son pays natal et annonce les épisodes plus joyeux qui vont suivre. Oubliés l'exil parisien et le mal du pays ! Passé cette sixte, le compositeur nous emmène dans les lieux qu'il aime, à commencer par « El Puerto », qui offre un contraste saisissant avec ce premier mouvement.

13

« How sweet the silent backward tracings !/The wanderings as in dreams – the meditation of old times resumed their loves, joys, persons, voyages./Apple orchards, the trees all cover'd with blossoms ;/Wheat fields carpeted far and near in vital emerald green ;/The eternal, exhaustless freshness of each morning. »

## MYSTERE

La polysémie de l'accord de sixte ajoutée sur tonique lui donne cette faculté d'inviter au mystère. Nombre de compositeurs ont utilisé cette harmonie pour clore leurs œuvres sur un questionnement fondamental sur la nature, la vie, la nuit<sup>14</sup> ou la mort.

Dans ses *Murmures de la forêt* (*Waldesrauschen*, 1863), Liszt, pionnier de l'impressionnisme musical, fait passer de manière fugace une couleur de sixte ajoutée (mes. 92) sur une pédale de *ré<sup>b</sup>* juste avant de conclure sur l'accord de tonique. Ajoutons que, tout au long du morceau, les doubles croches, souvent sur un mode pentatonique, produisent des effets de sixte ajoutée ponctuels : les mystères de la forêt sont bien gardés.

Ex. 6 Liszt, *Waldesrauschen*, mes. 92-96

Près d'une cinquantaine d'années plus tard (1910), Debussy n'hésite plus à laisser résonner l'accord et sa dissonance en fin d'œuvre. Après un trille tempétueux dans le grave, l'harmonie de sixte ajoutée vient mettre un terme à l'errance du vent d'Ouest qui garde entier le mystère de ses visions. Le prélude nous donne à entendre un rare exemple d'un accord terminal de sixte ajoutée dans une nuance *ff*.

<sup>14</sup> Voir, dans le présent recueil, l'analyse de la fin des « Parfums de la nuit », extrait d'*Iberia* de Debussy, qui se clôt sur un accord de sixte ajoutée.





EX. 1 DEBUSSY, « CE QU'A VU LE VENT D'OUEST », *Trois études, Livre I*

Le mystère insondable de la mort invite au recueillement En hommage à la fille d'Alma Mahler et de Walter Gropius, décédée d'une poliomyélite, Alban Berg écrit son *Concerto à la mémoire d'un Ange* en 1935. L'œuvre, à l'écriture dodécaphonique et à la texture orchestrale complexe, se termine sur une harmonie finale claire dont on n'entend d'abord que la partie supérieure, un *sol* aigu joué par le violon solo ; ce *sol* prend très vite la coloration d'une sixte ajoutée au fur et à mesure que les différents pupitres se joignent à l'ensemble. L'harmonie de sixte ajoutée ainsi créée sert de tapis sonore à une courte intervention de deux cordes dont les successions de quintes, référence au début de l'œuvre, renforcent la mystérieuse étrangeté de cette fin d'œuvre. Enfin, comme dans le cas de la *Berceuse élégiaque* de Busoni, la présence du gong et de ses harmoniques produit un effet de brouillage qui entoure l'harmonie finale d'un halo supplémentaire.

The image shows a page of a musical score for Alban Berg's *Concerto à la mémoire d'un ange*, measures 227-230. The score is arranged in a multi-staff format. At the top right, a box contains the number '230' followed by the instruction 'riten.' and a dashed line. The staves are labeled on the left as follows: 2 Fl., 1 Ob., E. Fl., Sax., 2 Kl., 2 Fag., 1.3 Hrn., 2.4 Hrn., 2 Psa., 307b, Orgel (hob.), Disk (Frotz), Tambourin (hob.), Hrn., Solo Kl., 1. VI., and KBA. The music is written in a complex, atonal style with many long, sustained notes and intricate harmonic textures. A 'riten.' marking is clearly visible at measure 230. The score includes various dynamic markings such as 'pp' and 'p'.

Ex. 8 Alban Berg, *Concerto à la mémoire d'un ange*, mes. 227-230

© With kind permission by Universal Edition A.G., Wien

### CONTEMPLATION ET EXTASE

La non-résolution de la dissonance de l'accord de sixte ajoutée suggère une suspension du temps, permettant à cette harmonie d'exprimer merveilleusement des états contemplatifs et extatiques.

Dans sa mise en musique de *Morgen* (1890), du poète allemand John Henry Mackay (1864-1933), Richard Strauss évoque l'extase d'un baiser<sup>15</sup> : « La vaste plage sous des ciels bleus comme la mer/Nous l'atteindrons en descendant doucement et lentement. / Nous nous regarderons silencieusement les yeux dans les yeux, / Tandis que l'extase du ravissement nous submergera. » Ici, la sixte ajoutée n'est pas conclusive. Strauss (comme Malher dans « Ich bin der Welt abhangen gekommen » des *Rückert Lieder* évoqué plus haut) ressent le besoin de résoudre l'accord, mais son empreinte auditive reste jusqu'à la fin de l'œuvre.

Ex. 9 R. Strauss, *Morgen*, mes. 35-42

Un parfum de jeune fille inspire à Mahler une sixte ajoutée en position finale dans « Ich atmet' einen linden Duft » [Je respirais un doux parfum] des *Rückert Lieder*. A travers ce parfum, c'est l'extase amoureuse que souhaite nous donner à entendre Mahler : « Comme il est doux, le parfum du tilleul,/Ce rameau de tilleul /Cueilli par toi avec douceur !/Je respire en silence/Dans le parfum du tilleul/Le doux parfum de l'amour. »

Ex. 10 Mahler, « Ich atmet' einen linden Duft », *Rückert Lieder*, mes. 34-36

Cette même extase de l'amour dans laquelle nous plonge Baudelaire dans le *Jet d'eau*<sup>16</sup> est évoquée par Debussy avec un accord de sixte ajoutée à la fin de la mélodie :

<sup>15</sup> « Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,/werden wir still und langsam niedersteigen./Stumm werden wir uns in die Augen schauen,/und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen ».

<sup>16</sup> Le poème commence par : « Dans la cour le jet d'eau qui jase,/Et ne se tait ni nuit ni jour./Entretient doucement l'extase/Où ce soir m'a plongé l'amour. »

Ex. 11 Debussy, *Le Jet d'eau*, mes. 93-97

A travers sa mise en musique des *Cigales* (Texte de Gérard Rosemonde), Chabrier contemple la nature enchanteresse du midi de la France : « Le soleil est droit sur la sente,/L'ombre bleuit sous les figuiers,/Ces cris, au loin multipliés/C'est Midi, c'est Midi qui chante! » La pièce prend fin sur une harmonie de sixte ajoutée réitérée plusieurs fois, dans une atmosphère recueillie qui nous invite à partager l'état contemplatif et extatique du compositeur.

Ex. 12 Chabrier, *Les Cigales*, mes. 95-98

Dans les quatre exemples cités ci-dessus, on remarquera la prédilection pour deux positions de l'accord de sixte ajoutée au piano : une position groupée dans un registre médium-aigu (Strauss, Mahler), une autre, au contraire, très écartée, faisant entendre la basse réelle en tenue dans l'extrême grave tandis que l'accord se situe dans un registre médium (Debussy) ou aigu (Chabrier).

Une harmonie de sixte ajoutée prolonge la contemplation des « Jeux de vagues » de Debussy dans *La Mer*. La finesse de l'écriture orchestrale est remarquable : contrebasse et violons en harmoniques (renforcés par une harmonique de harpe) tiennent la quinte *mi-si* de l'accord, la grande flûte, elle, maintient un *sol#* dans le registre médian tandis que le seul glockenspiel vient poser, à la faveur d'un trait, un *do#* d'une pureté diaphane. Le mouvement se termine ainsi dans un climat de contemplation, où sont impliqués seulement six pupitres (en comptant le léger soufflé de cymbale de l'avant dernière mesure – une dernière vague ?) dans un registre *ppp*.

Ex. 13 Debussy, « Jeux de vague », *La Mer*, 5 mes. après [42]

Le compositeur Frederick Delius a écrit de nombreux poèmes symphoniques contemplatifs ; dès lors, il n'est pas étonnant de constater que la sixte ajoutée en position finale joue un rôle important dans son esthétique<sup>17</sup>.

L'eau – mais, contrairement à Debussy, une eau cette fois dense et stagnante – inspire les dernières mesures de *Summer Night on the River*, une pièce pour orchestre de chambre. Près d'une rivière chargée des senteurs d'une chaude soirée d'été, dans une atmosphère quasi-tropicale, le compositeur a recours à une texture très resserrée dans le grave qui se dilue peu à peu (indication « *Dying Away* ») dans le silence (nuance *pppp*).

<sup>17</sup> En plus des deux poèmes symphoniques que nous donnons en exemple – *Summer Night on the River* et *In a Summer Garden* –, citons également le dernier mouvement « *The March of Spring* » des *North Country Sketches* (1914) et *A Song before Sunrise* (1918). D'autres œuvres de Delius, dépourvues d'« argument contemplatif », ont également recours à la sixte ajoutée, telles la seconde *Dance Rhapsody* (1916) et le *Concerto pour violoncelle* (1921).

Ex. 14 Frederick Delius, *Summer Night on the River*, mes. 65-69

Autre poème symphonique de Delius, *In a Summer Garden* (1908) évoque le jardin du compositeur<sup>18</sup> qui, par une chaude journée d'été, s'abîme dans la contemplation des fleurs, des oiseaux, des insectes et de la rivière qui coule en contrebas. Les cordes divisées tiennent l'accord de sixte ajoutée – on soulignera l' « animation » de l'accord aux premiers violons par un monnayage en doubles croches – tandis, qu'une flûte, dans le lointain, suggère le chant d'un oiseau. Ce moment extatique s'achève dans une nuance *pppp*.

<sup>18</sup> Le thème du jardin a inspiré à César Franck une délicieuse hésitation autour de la résolution de la sixte ajoutée – broderie supérieure de la quinte de l'accord final répétée à plusieurs reprises – dans « Les jardins d'Eros » troisième mouvement de son poème symphonique *Psyché* (1886).

Ex. 15 Frederick Delius, *In a Summer Garden*, chiffre [27]

Employé à la fin d'une œuvre, l'accord de sixte ajoutée va générer une sensation très particulière d'inachèvement, dont on connaît la profonde valeur esthétique aux yeux des romantiques. Une œuvre qui se conclut sur un accord de sixte ajoutée sur tonique ne meurt jamais tout à fait : son questionnement final se dilue seulement dans le silence.

Le champ d'étude de cette communication est, bien entendu, trop large pour prétendre à une quelconque exhaustivité ; d'autres compositeurs et d'autres œuvres pourraient bien entendu encore y trouver leur place. De même, l'accord de sixte ajoutée n'est pas le seul à déroger à la règle de l'accord parfait en position finale dans la période post-romantique ; d'autres accords, je pense en particulier aux accords de septième, pourraient faire l'objet d'une semblable recherche. Il est en tous les cas certain que la volonté d'évocation musicale et l'émancipation de l'harmonie tonale durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ont provoqué un tel vent de liberté que la fin d'œuvre s'est définitivement éloignée des formules convenues, au point d'apparaître de plus en plus comme un enjeu crucial dans la stratégie compositionnelle et émotionnelle de l'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle.

## Résumé

Nous avons pu constater que plusieurs compositeurs, à la charnière du XX<sup>e</sup> siècle, ont utilisé l'accord de sixte ajoutée sur tonique pour clore leur pièce. N'étant pas résolu dans la plupart des cas, cet accord, à la fois dissonant et stable, confère à la fin de l'œuvre une sensation d'inachèvement que les compositeurs ont différemment exploitée. Après un bref rappel de l'histoire de cet accord particulier, nous étudierons les conditions de son emploi et nous nous interrogerons sur la richesse de ses significations.