

La polytonalité est un procédé compositionnel globalement mal connu. Supposant une complexité difficilement gérable que ce soit théoriquement ou analytiquement, la plupart des théoriciens polytonaux la considèrent comme une forme d'écriture plus ou moins libre, voire intuitive, phénomène accru par la volonté affirmée de la majeure partie des compositeurs de l'époque polytonale de s'extirper des carcans compositionnels admis jusqu'alors, voyant dans cette forme d'écriture un moyen d'exprimer leur besoin de liberté expressive. De plus, l'art polytonal ne s'étant développé que sur une courte période de l'histoire de la musique, correspondant très exactement à celle des Ballets russes c'est-à-dire de 1910 à 1930, il n'existe pas de traité bénéficiant du recul nécessaire à l'édition de principes fondamentaux qui permettrait une compréhension satisfaisante de la composition polytonale.

L'objet de cet ouvrage est d'effectuer une étude historique, théorique et analytique de la polytonalité afin d'en dégager une définition actuelle fondée sur l'étude de nombreux paramètres compositionnels afin d'appréhender correctement la démarche propre aux compositeurs polytonaux. S'appuyant sur de multiples exemples musicaux tirés de corpus de compositeurs très divers (Koechlin, Milhaud, Ravel, Satie, Poulenc, Stravinsky, etc.), cette étude propose des conclusions tout à fait surprenantes : contrairement à ce qui est généralement admis, la polytonalité n'est pas synonyme de totale liberté musicale. Si elle est un phénomène complexe et difficile à maîtriser correctement, son expression recouvrant des réalités musicales fort différentes, allant de l'affirmation de la tonalité aux frontières de l'atonalité, il est toutefois complètement possible de la circonscrire théoriquement. La polytonalité permet une liberté d'expression quasi totale de par la diversité des formes qu'elle recouvre, tout en s'inscrivant dans un cadre compositionnel particulier régi par des principes fondamentaux constants mis en évidence dans cet ouvrage, dont l'application dépend toutefois de la seule sensibilité du compositeur.

L'ouvrage *Polytonalité : étude historique, théorique et analytique*, offrant une synthèse de tous les paramètres de cette forme d'écriture musicale, peut être considéré comme le premier précis polytonal jamais rédigé.

Philippe MALHAIRE

## **Polytonalité.**

### **Étude historique, théorique et analytique**

Avant-propos . . . . .	3
Introduction . . . . .	5
Conceptualisations . . . . .	5
Sept cas problématiques . . . . .	19
Repositionnement théorique . . . . .	35
Conclusion . . . . .	37
Bibliographie . . . . .	39
Index des exemples et des illustrations . . . . .	41

# Polytonalité.

## Étude historique, théorique et analytique

« Le domaine de la polytonalité est si vaste, les réalisations obtenues sont susceptibles de tant de variantes, que nous avons confiance en l'avenir<sup>1</sup>. »

### Avant-propos

Aussi loin que je me souvienne, je n'ai jamais assisté à un concert pire que celui de la pianiste Marcela Roggeri qui avait décidé par un beau jour de l'été 2004 de donner un récital Erik Satie à Reims, ville dont je suis originaire. Comptant visiblement sur la méconnaissance relative, si ce n'est totale, de ce répertoire par le public rémois, réputé il est vrai pour applaudir à tout rompre quoiqu'il advienne, elle se lança dans une contestable interprétation qui tenait plus du mauvais déchiffrage que de l'exécution d'un concert digne de ce nom. Le massacre méthodique des plus belles pages de ce compositeur hors du commun dura une heure et demie et lorsque l'heure de la délivrance sonna enfin, le public, comme prévu, se leva et fit trembler les murs par la force de ses applaudissements. Passablement exaspéré devant l'inculture avérée de l'assistance, je me levais et me dirigeais ainsi que d'autres amateurs non dupes vers la sortie, sans avoir bien sûr frappé dans mes mains une seule fois. Mais à peine étais-je arrivé à mi-chemin que la pianiste prit la parole pour présenter l'œuvre de rappel ; par souci de discrétion je décidais d'attendre encore un peu et me retrouvais donc debout au milieu d'une allée de la salle écoutant la présentation pour le moins obscure et peu exhaustive de l'œuvre à venir : « une pièce d'un ami de Satie, Darius Milhaud ». Je ne connaissais, je dois bien l'avouer, pas grand-chose à la musique de Milhaud à cette époque si ce n'est quelques clichés d'une conception de la musique qui ne m'apparaissait honnêtement pas être la mienne, ce qui n'arrangea rien à mon exaspération. Sans autre forme de procès, le public se tut et se rassit, la pianiste prit alors de nouveau place derrière son instrument et commença à jouer. La pièce débutait par un rythme de habanera en *fa* mineur dans la partie médium grave du piano, *ostinato* mélodico-rythmique de l'œuvre. Puis entra la ligne mélodique à la main droite. Et je sus à cet instant que ma vision de la musique ne serait plus jamais la même. Je restais là, debout, bouche bée, complètement fasciné par cette musique étrange et magnifique dont je ne soupçonnais même pas l'existence et qui m'allait directement au cœur. Je ne comprenais pas comment il était possible d'obtenir une sonorité et une expressivité pareilles : mes pauvres oreilles étaient dépassées par cette écriture musicale étrange, mystérieuse et superbe à la fois. La pièce était brève et se termina aussi vite qu'elle avait débuté ; les spectateurs se levèrent alors de nouveau pour applaudir comme si leur vie en dépendait, la pianiste sortit de scène triomphalement et la salle se vida progressivement. Les yeux écarquillés, la bouche toujours béatement ouverte, je regagnais alors la sortie et rentrais chez moi, encore un peu hagard à la suite de cette découverte musicale inattendue. Et sur tout le chemin, je n'avais que cette musique incroyable en tête, que j'avais beaucoup de mal à rechanter mentalement. Les jours qui suivirent, je consacrais mon temps libre à trouver le titre de cette pièce qui m'était inconnu, et j'y parvins : il s'agissait d'une des douze *Saudades do Brazil*, suites de danses pour piano de Darius Milhaud. Et c'est en faisant des recherches que je découvris alors ce qu'était la polytonalité, système compositionnel emblématique de Darius Milhaud et sur lequel était fondée l'écriture de la pièce qui m'avait tant touché : à la partie de main gauche du thème que j'avais clairement identifié en *fa* mineur se superposait une ligne

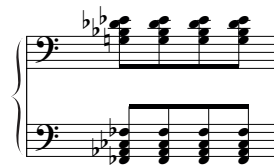
---

1. Charles KOEHLIN, « Évolution de l'harmonie. Polytonalité – atonalité », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert LAVIGNAC & Lionel de LA LAURENCIE, deuxième partie : *Techniques, esthétique, pédagogie*, vol. II : *Voix, chant, orgue*, Paris : Ch. Delagrave, 1923, p. 758.

## Polytonalité harmonique

Malgré l'absence de règles d'école, la majeure partie des théoriciens polytonaux s'accordent sur cette distinction fondamentale : la polytonalité peut s'exprimer de manière harmonique ou contrapuntique.

Chronologiquement la première à apparaître en tant que telle, la polytonalité harmonique se définit comme la superposition d'accords issus du langage tonal ayant des fondamentales différentes. Elle s'exprime de manière purement verticale, aussi parlera-t-on parfois de poly-harmonie comme le fait Émile Vuillermoz<sup>30</sup>. Pour créer un ressenti polytonal véritable, les accords doivent être superposés distinctement et non entremêlés<sup>31</sup>. Le nombre de combinaisons harmoniques qu'il est possible de créer est proprement infini : en ne superposant que deux accords parfaits différents, on obtient déjà 44 combinaisons possibles<sup>32</sup> et le chiffre est démultiplié si l'on considère, comme Koechlin, qu'il est possible de superposer un accord parfait, un accord de septième, un accord de septième diminuée, un accord d'une autre formation, etc.<sup>33</sup>. Eugène Grassi<sup>34</sup> ne partage pas ce point de vue et affirme que « si l'écriture est verticale, tous les accords se réduisent pratiquement à un seul, l'accord parfait. Car lui seul est capable de marquer assez fortement les tons pour nous permettre, comme les couleurs de deux équipes concurrentes, de les reconnaître dans la mêlée<sup>35</sup>. » Cette considération limite terriblement l'expressivité de la polytonalité harmonique et la majeure partie des compositeurs n'en auront cure, ainsi citera-t-on l'accord leitmotiv de *La Danse des adolescentes* issue du *Sacre du printemps* de Stravinski, créée par les Ballets russes en 1913 à Paris, ou encore le sublime deuxième mouvement du *Concerto en sol majeur* de Maurice Ravel :



Exemple 4

Igor Stravinski, accord leitmotiv de *La Danse des adolescentes* du *Sacre du printemps*.



Exemple 5

Maurice Ravel, *Concerto en sol majeur*, deuxième mouvement, chiffre 2, partie de piano.

Chez Stravinski, la polytonalité s'exprime sous la forme d'une pédale harmonique constituée d'un accord de septième de dominante sur *mi*♭ (premier renversement) superposé à un accord de *fa*♭ majeur (combinaison bitonale XI-A, avec la septième de dominante

30. Émile-Jean-Joseph Vuillermoz est un éminent musicographe français né à Lyon en 1878 et mort en 1960 à Paris. Il est l'un des fondateurs de la Société musicale indépendante (1909) et rédacteur de la *Revue musicale SIM* [Société internationale de musique] à partir de 1911. Il est ensuite engagé comme critique musical d'autres journaux comme *Excelsior*, *L'Illustration*, *L'Éclair* et rédige des articles principalement pour *Le Temps*, *Comœdia*, *Le Mercure*.

31. Voir à ce sujet le chapitre « Sept cas problématiques », p. 24 du présent article (« Réalisation des accords polytonaux »).

32. Si l'on considère les combinaisons bimodales sur une même tonique, on obtient 46 combinaisons.

33. Voir KOEHLIN, *Traité de l'harmonie en trois volumes*, vol. II, p. 257 (« Bitonalité – polytonalité – atonalité »).

34. Eugène Cinda Grassi est un compositeur français né à Bangkok en 1881 et mort à Paris en 1941. Il fut élève de d'Indy et de Bourgault-Ducoudray. Il composa de la musique de scène, des mélodies, de la musique instrumentale et symphonique, le tout inspiré du folklore siamois. Il publie en 1926 un ouvrage intitulé *D'une musique nouvelle*.

35. Eugène Cinda GRASSI, « Reconstruire », *Le Ménestrel*, 22 janvier 1926, p. 35. Cité dans PISTONE, « Superpositions tonales et modales », p. 22.

Dans les trois premiers systèmes, sous une pédale harmonique de septième mineure sur *si* se déroule un chant en *sol* majeur ; ainsi, on peut considérer que ces trois systèmes sont en *sol* majeur avec septième et neuvièmes majeures, ou bien qu'il s'agit de la combinaison bitonale IV-C (une des combinaisons générant la plus forte ambiguïté unitonale). Ici, l'interprétation est laissée libre à la sensibilité de l'analyste ; toutefois, la suite de l'œuvre orienterait plutôt l'analyse en faveur d'une interprétation bitonale, la pédale perdurant et le chant modulant en *fa*♯, en *si*♭, s'étirant ensuite sur une septième de dominante de *la*, puis sur un arpège de *ré* majeur, module ensuite en *do*♯ majeur, s'étire de nouveau sur une septième de dominante (sans tierce) de *si*♭, avant de retourner en *sol* (on pourrait penser à *sol* mineur).

Enfin chez Milhaud, l'exemple de *Corcovado* est très parlant, puisque bâtie sur une combinaison bitonale « faible » (combinaison VII-A, tonalités en rapport de quinte), l'œuvre n'en est pas moins « [un des exemples de polytonalité] les plus savoureux<sup>92</sup> ». Milhaud joue d'ailleurs très subtilement avec l'ambiguïté créée par le choix de cette combinaison, les voix ayant leur vie tonale séparée, mais le dessin des courbes mélodiques semblant joindre les triades et donnant l'illusion par moment d'un seul accord de *sol* majeur avec septième et neuvième.

En fin de compte, on s'aperçoit qu'aucune combinaison polytonale ne devrait être rejetée *a priori*, puisque tout dépend finalement de l'expression artistique du compositeur, celui-ci pouvant choisir entre polytonalités consonante et dissonante, entre polytonalités « douce » et « brutale » pourrait-on dire. Il ne saurait être question de mauvaise combinaison dans la musique polytonale comme il est question de mauvais enchaînements de degrés dans la musique tonale : « Il n'y a pas en musique d'accords beaux ou laids, mais *chacun possède une relative valeur artistique*<sup>93</sup>. » Chaque combinaison bitonale (et par expansion polytonale) est unique et pourra être exprimée d'un nombre infini de manières en fonction de la seule volonté expressive du compositeur : la polytonalité, en tant que méthode compositionnelle, ne doit pas être cantonnée au choix des tonalités les plus opposées ou créant le plus de dissonances. Encore une fois c'est Koechlin qui semble avoir le dernier mot :

Je n'attache pas une grande importance à l'accord en soi, car (je le répète encore) *tout dépend de ce que l'auteur en fait*<sup>94</sup>.

## Réalisation des accords polytonaux

Même s'il admet que les accords polytonaux peuvent théoriquement s'entremêler, Koechlin constate que les compositeurs voulant créer un ressenti polytonal véritable ne s'y risquent pas, et ce, pour une raison purement pratique :

Notre oreille commence seulement (et encore !) à se familiariser avec ces sonorités de plusieurs tons ; sans doute, éprouve-t-elle le besoin, dans cette complexité nouvelle, d'une simplicité relative. L'usage des renversements [...] et celui des accords entremêlés [...] reste donc, provisoirement, assez restreint. Rien ne dit qu'il ne tende pas à se développer quelque jour<sup>95</sup>.

En réalité, cette considération restera, la plupart du temps, caractéristique d'une écriture se voulant efficacement polytonale. Si les renversements (principalement ceux de l'accord de basse) sont fréquemment employés, il n'en est absolument pas de même pour l'entrelacement d'accords de tons différents qui anéantit la stratification auditive indispensable pour créer un véritable ressenti polytonal. En matière de polytonalité, la réalisation de l'accord est un paramètre fondamental, car son expression peut aller de la superposition polytonale claire (réalisation 1) à l'agrégat le plus flou (réalisation 2) : « on ne saurait accepter que les réalisations [1 et 2] fussent tenues pour synonymes<sup>96</sup>. »

92. Christian GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle*, collection Musique ouverte, Paris : Minerve, 2000, p. 159 (article « Polytonalité »).

93. Alfredo CASELLA. Cité dans KOEHLIN, « Évolution de l'harmonie. Polytonalité – atonalité », p. 753.

94. KOEHLIN, *Traité de l'harmonie en trois volumes*, p. 263 (« Bitonalité – polytonalité – atonalité »).

95. KOEHLIN, « Évolution de l'harmonie. Polytonalité – atonalité », p. 750.

96. KOEHLIN, « Évolution de l'harmonie. Polytonalité – atonalité », p. 750-751.