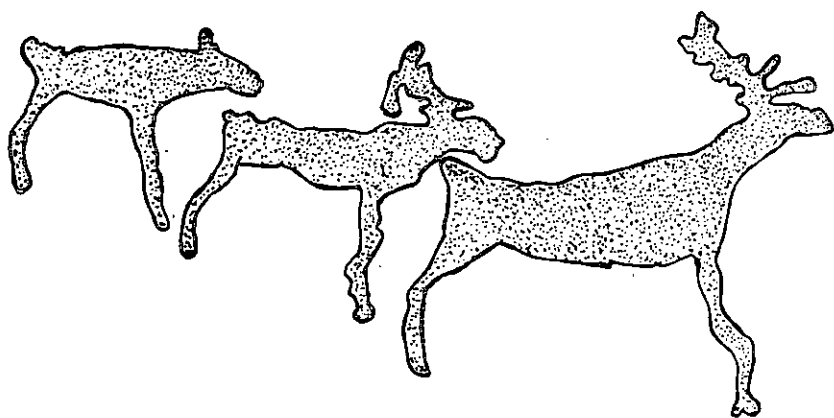


BOREALES

JE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



COLLOQUE INTERNATIONAL JEAN SIBELIUS

(I)

N° 54 / 57

1993

EDITORIAL

Voici, de nouveau (mais qui s'en plaindra ?), un numéro où la musique - et en particulier la musique finlandaise - tient la plus grande place. La faute en revient à l'actualité particulièrement riche de l'Institut Finlandais pendant la saison 1992 - 93. Une rencontre de compositeurs, un colloque, des concerts divers, nous saluons ici - nourriture providentielle pour une revue comme la nôtre - les efforts particulièrement réussis d'un pays du Nord et le dynamisme de sa représentation parisienne.

Le 5 Décembre 1992, pour la première fois à ma connaissance, des compositeurs français et finlandais se rencontraient pour confronter leurs expériences particulières et nouer, ou dans certains cas resserrer, des liens qui se développeront et prendront bientôt la forme d'échanges bilatéraux.

Cette rencontre à peine formelle a cependant fait l'objet de communications dont l'intérêt justifie leur insertion dans ce numéro.

C'est à une date prédestinée - le 1er Avril, que s'est ouvert, toujours à l'Institut Finlandais, un colloque international autour de 'Sibelius et la France". La preuve qu'il ne s'agissait pas complètement d'un poisson d'Avril se trouve dans les pages qui suivent. N'en déplaie aux grincheux, même si les Français n'ont pas la réputation d'être musicalement omnivores, il y eut quand même à dire, plus sur Sibelius que sur Sibelius et la France, plus sur les échanges Franco-Finlandais que sur ceux de Sibelius avec notre pays, mais enfin

Nous trahirions notre mission pluridisciplinaire si nous ne parlions que de musique. Nous avons donc décidé de reporter au prochain numéro notre second index pour laisser la place à nos habituelles miscellanées. On y retrouvera avec plaisir quelques noms de collaborateurs habituels de notre revue et une importante page consacrée à l'actualité.

H.C.F.

1. Rencontre de compositeurs français et finlandais :

Le colloque est introduit par le Professeur Kunnas qui en laisse la direction à Henri-Claude Fantapié lequel donne lecture de la lettre d'Henri Dutilleux et présente les intervenants, les compositeurs Paavo Heininen, Jukka Koskinen, Gilbert Amy, Claudy Malherbe, Luis Naon, André Riotte ainsi que Risto Nieminen, le compositeur et les musicologues, critiques et musicographes Pierre Gervasoni, Marc Vignal et Pierre Vidal, Anna Krohn (Académie Sibelius), Leena Salakari (Centre d'Informations Musicales Finlandais), le Professeur Tarmo Kunnas, directeur de l'Institut Finlandais ainsi que des observateurs et des journalistes. Pascal Dusapin, Tristan Murail et Jouni Kaipainen avaient fait défaut et Henri Dutilleux était malade. Magnus Lindberg et Kaija Saariaho étaient hors de France en raison de la saison nordique du Barbican Center de Londres.

Il avait été proposé à chacun une réflexion préalable sur la musique de demain et accessoirement sur le poids des traditions en particulier nationales pour des compositeurs français et finlandais.

La plus grande partie des interventions a tourné autour de la fonction de la musique aujourd'hui, une interrogation qui semble avoir été la même à Helsinki comme à Paris. Face à l'avenir, Risto Nieminen a surtout insisté sur l'importance de la mémoire croyant à une interaction entre arts et médias. Paavo Heininen a posé - sous des formes parfois quasi aphoristiques - de nombreuses questions sur ce que pourrait être une musique de qualité dans un monde éduqué. Parfois provoquant, il a fortement contribué aux discussions. Gilbert Amy s'est également interrogé sur l'évolution de la qualité de la perception esthétique musicale depuis les années cinquante. Il a rejoint Paavo Heininen dans sa crainte qu'on ne finisse par suivre ce que demande un public abreuvé de mauvaise musique. Tout comme Risto Nieminen, André Riotte se réfère à l'interactivité et s'intéresse à la malléabilité des structures. Claudy Malherbe a plus particulièrement abordé le domaine économique et s'est interrogé sur les révolutions manquées des arts.

Les pages suivantes présentent deux des interventions, d'autant plus importantes qu'il faut aujourd'hui les replacer dans le cadre des discussions du GATT, à un moment où se pose l'enjeu culturel de demain. Bien sûr, il manque les riches discussions qui les ont suivies et qui resteront sur quelques bandes magnétiques et dans la seule mémoire des participants à cette rencontre.

LETTRE D'HENRI DUTILLEUX *

MUSIQUE

J'éprouve un vif regret de ne pas être en état de participer, ce samedi, à la rencontre organisée par l'Institut Finlandais entre compositeurs de nos deux pays, et d'être ainsi privé d'assister à la conférence de Henri-Claude Fantapié ainsi qu'au concert qui clôturera cette journée. En effet, je m'étais beaucoup réjoui à l'idée de renouer des contacts avec quelques-uns des compositeurs et interprètes rencontrés en Mars 1987 à la Biennale d'Helsinki où je fus si cordialement accueilli durant toute une semaine.

En tous cas, malgré mon absence, je me sens tout à fait en harmonie avec les participants car - immobilisé chez moi par la grippe - je viens de passer de longues heures en compagnie des disques Finlandia en écoutant les oeuvres de la jeune musique finlandaise. Je constate une fois de plus la vitalité de cette Ecole qui me paraît se placer à la pointe du mouvement contemporain le plus dynamique.

J'apprécie la variété des tendances, des tempéraments, des formes d'expression, illustrés par des orientations esthétiques aussi éloignées que celles d'un grand aîné comme Erik Bergman, ou celle de musiciens de la génération intermédiaire, tels que Meriläinen ou Paavo Heininen, ou celles de la jeune génération représentée par Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Jukka Tiensuu, Jouni Kaipainen, Esa-Pekka Salonen ...


Pour meubler "l'espace-temps", on trouve aussi bien chez certains d'entre eux, le goût de l'irrationnel que celui d'une grande rigueur d'écriture. On y trouve aussi, bien sûr, une sorte d'aspiration vers l'*infini*, le *cosmique*, voire le *spirituel*.

D'autre part - au-delà de mes préférences personnelles pour telle ou telle démarche esthétique - ce qui me touche le plus dans ces musiques (et qui est commun à certaines d'entre elles) c'est le sens du *mystère* et aussi le besoin de privilégier la couleur, c'est à dire le *timbre*.

* Compositeur (Angers, 1916)

En adressant mon salut et mes chaleureux souhaits à tous ceux qui participent à cette rencontre, je voudrais dire aussi que j'espère bien être tout à fait rétabli pour assister, le 11 décembre, au concert des oeuvres de Lindberg et de Saariaho, sous la direction de Jukka Pekka Saraste avec le concours d'Anssi Karttunen, au Centre Pompidou.

Henri Dutilleux - le 5 Décembre 1992.



* Henri Dutilleux est une des très grandes figures de la deuxième partie du XX^e siècle. Parti d'une tradition classique, il a su se forger un langage tout à la fois personnel et original en surmontant les problèmes qui se posent au compositeur d'aujourd'hui. Son oeuvre est placée sous le double signe de la rigueur et de l'imagination poétique. La Biennale d'Helsinki lui a été consacrée en 1987. (Ndlr)

Programme des manifestations consacrées à la musique contemporaine finlandaise du 1er au 5 Décembre 1992, à l'Institut Finlandais de Paris.

Mardi 1er décembre : JAZZ SUR LA BANQUISE par le trio Jari PERKIÖMÄKI

Mercredi 2 décembre : même programme au Conservatoire de Bagnolet

Vendredi 4 décembre : l'accordéon en Finlande (Pierre GERVASONI)

Concert par Marjut TYNKKYENEN (oeuvres de Paavo HEININEN, Jouni KAIPAINEN, Magnus LINDBERG, Jukka TIENSUU)

Samedi 5 décembre : rencontre de compositeurs,

*Conférence sur la musique finlandaise 1945 - 1983 (Henri-Claude FANTAPIÉ)
Concert de musique de chambre par Xavier PHILLIPS, Frédéric MOREAU et Alexandre GASPAROV (oeuvres de Paavo HEININEN, Jouni KAIPAINEN, Aulis SALLINEN, Magnus LINDBERG).*

Un texte d'H. C. Fantapié sur la musique en Finlande 1945 - 1983 a paru dans le numéro 50/53 de Boréales.

MUSIQUE EN L'AN 2000 ... TRADITION ET INNOVATION ... IMPORTANCE DES TRADITIONS NATIONALES ...

MUSIQUE / FINLANDE

par Paavo Heininen*

(comme d'habitude, la réponse commence par une méta-réponse ...)

Prédire :

- prévoir ce que je pense faire, moi, en l'an 2000 - comme je peux pré-savoir ce que je pense écrire à la fin de cette phrase.
- prévoir ce qui ne peut qu'arriver quand deux tendances données, deux démarches bien visibles, s'entrecroiseront en un point commun dans l'espace-temps de leur continuité linéaire ?

(comme deux voitures - avant la collision, on peut déjà pré-voir).

Non, prévoir n'est pas cela ; tout cela ne concerne que ce qui EST, qui existe déjà.

Prévoir ne peut-être qu'autre - c'est à dire : ne peut pas être. DED, basta

Sinon je pourrais peut-être composer en janvier prochain ma musique, mes oeuvres de l'an 2000 ? Pourquoi ne pas être - pour une fois - dans les temps ? Tout comme je peux ce printemps composer ma musique de 1957 (on nomme ça "nouvelle version") ou comme je peux écrire la musique d'Aarre Merikanto ¹ de 1931 (ce qu'on nomme "reconstruction", même quand le matériel d'origine consiste en une page du catalogue des oeuvres, sans une note de musique) - ou même écrire un peu de musique de Merikanto de 1953 qu'il n'avait jamais écrite mais qu'il aurait très bien pu écrire - si seulement le texte de Veijo Meri ² avait déjà existé en ce temps.

Bref, s'il est possible de simuler, de plagier tout style qu'un collègue aurait déjà fait paraître, il est plus problématique de limiter ce qu'il est en train de concevoir à l'instant.

* Compositeur. Professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki

Et à quoi bon, bien sûr ...

(fin de la méta-réponse. Passons à la réponse proprement dite.)

.....

(Mais non sans deux questions (re) préalables)

- La musique en l'an 2000, mais de qui ? La mienne et celle des autres compositeurs ?
ou bien celle (choisie par) des auditeurs, récepteurs, consommateurs ?
... ou le choix des interprètes ?

Autrement dit, s'agit-il de prédiction technico-esthétique ou de prédiction économique-socio-démagogique ?

- Pourquoi savoir à l'avance ? Pourquoi faire ? (et QUI veut savoir, en dehors d'H.C.F. patron des spiqueurs ?)

Paavo Berglund avait un jour répondu à l'occasion de l'anniversaire de Joonas Kokkonen ³ à cette question "Qu'attendez-vous de lui dans le futur ?", "Je ne sais pas trop, il doit savoir quoi faire. De bonnes choses. Comme d'habitude".

J'en dirai autant à propos des autres compositeurs (bien qu'en général j'aime assez philosopher à propos de sujets technico-esthétiques).

Les deux questions (plutôt les réponses) deviennent plus sérieuses quand on aborde le résultat social de multiples choix individuels. Et l'état ainsi généré de la société peut exercer de sérieuses limitations pour les choix individuels futurs.

On veut prévoir (et on souhaite avoir tort) afin de sauver des menaces, dans le but d'empêcher qu'adviennent des choses effrayantes.

Ainsi donc :

*J'espère que la musique (une quantité essentielle, suffisante de musique)
restera encore syntaxique, d'une qualité linguistique, au milieu de toute
musique coloristique.*

(comme celles d'Honegger, Hartmann, Dutilleux dans un milieu de *Stimmung* et d'*Atmosphères*).

J'espère que la musique restera encore un art d'adultes, de gens éduqués, un monde d'expression nuancée, un monde de poésie. Qu'avec la musique on se sentira en l'épouvantable présence du Sphinx : dans l'impossibilité d'utiliser des choses reçues, des paroles connues, mais dans la nécessité de parler (Rilke : ... *hier ist des Säglichen Zeit* ...).

Tout ceci dans un milieu de best-sellers musicaux, de sound-tracks, de MUSAK.
Dans un milieu d'auteurs héroïques qui ont reconquis des terrains autrefois critiqués par les modernes (comme la consonance, la tonalité, la continuité, la mélodie, la beauté, l'humanité, que sais-je ...communication par truismes, banalité, absence d'énigmes), jusqu'au point où tout est redevenu possible - et on nomme le tout encore "musique d'aujourd'hui" - et nulle part il n'y a un enfant pour crier "le Roi est NU !"

Il s'agit de sauvegarder l'existence des minorités.

Mais aussi de sauvegarder une conscience critique pour voir clairement dans une relation bien jugée, finement pesée, les valeurs esthétiques et sociales différentes - parce qu'au service de fonctions différentes, sub-terrains différents du domaine esthétique. Il s'agit de se rappeler que, bien que certaines valeurs ne soient pas a priori absolument supérieures à d'autres - ces valeurs ne sont pas non plus absolument équivalentes.

... ce qu'on voudrait nous faire croire en ces jours de déconstructivisme, d'intertextualisme, de postmodernisme, de démocratisme.
(Brejnev est mort, mais dans la culture, le brejnevisme évolue et continue en tant que brejnevisme-Ouest et Euro-brejnevisme ...)

Pour sauver, pour sauvegarder, on a besoin d'armes et d'outils.

Il nous appartient surtout d'avoir des outils théoriques, analytiques, bien mis à jour. Non pour faire carrière musicologique, mais pour décrire dans un discours formaliste général tout ce que l'on peut apercevoir en musique - et pour traduire en savoir esthétique ce que l'analyse nous a fait découvrir. Pour aider. Clarifier

la connaissance critique commune, publique, générale.

Qui ose déjà dire que le XXème siècle était un très bon siècle ? ! il le faut.
Il nous appartient, à nous, mais à beaucoup d'autres aussi, de sauver le forum, le podium.

Où reste-t-il encore la possibilité de faire et de publier de la musique pour les minorités ?

- Les concerts symphoniques ? Difficilement
- L'opéra ? Plus difficile encore
- La radio ? On voudrait espérer, mais non !! (... enfin, un peu ...)
- Le CD ? le seul espoir !
- La musique écrite, les partitions ? Peut-être, mais pour qui ? Alors, un regard vers l'éducation ...

Tradition et innovation

Je suis de tout coeur pour ce qui est nouveau.

Cela dit, je n'aime pas le mot INNOVATION. Et la bipolarité entière me semble problématique.

Tradition et innovation -des deux, on demande évidemment laquelle, ou quel pourcentage de chaque. Ainsi, implicitement, on pense que, plus on choisit l'un, moins on peut choisir l'autre. Boîte noire ? Jeu dont le résultat est nul ? - mais non.

.....

Tradition :

*A sa naissance, la tradition n'est pas tradition (encore moins traditionnelle).
Quand notre regard se pose sur elle, l'innovation n'est plus innovation.*

Donc, la chose décisive, essentielle pour le compositeur, le professionnel, l'artiste, est de chercher les raisons d'être de la tradition, avant qu'elle ne soit devenue tradition. Les lois de sa naissance - ainsi que chercher les raisons d'être de l'innovation, les lois de son efficacité et de sa signification dans le temps ...

après ...

... savoir, mutatis mutandis, quelles seraient aujourd'hui les considérations comparables à celles qui ont conduit Palestrina, Bach, Mozart, à leur style.

La psychologie connaît le phénomène de l'invariance de la forme, de la taille, de la couleur des objets, quelles que soient la distance, la position, l'éclairage de l'objet (et par suite la variation de son image sur la rétine). Quelles sont les lois d'invariance de l'audace esthétique ?

Ainsi, la tradition est un champ de forces, un cercle de lumière, qui aide pour le choix. Une philosophie du choix. Pas un choix donné. Pas une force ni une contrainte pour imposer ou empêcher un choix donné.

Les forces dont je parle sont des forces de nature. De la nature même de la chose. Si le compositeur ou le musicologue voit essentiellement (comme je crains qu'il en est d'habitude) le caractère social et historique dans ses possibilités de choix, le jeu est perdu (heureusement, les théories dont on parle explicitement ne sont pas toujours identiques aux théories implicites - sur la base desquelles on agit. Le jeu est sauvé).

Alors mon message (= ma lutte !) est de clarifier et de séparer

- d'une part ce qui relève du mécanisme cognitif du processus musical et du processus artistique a-historique,
 - et qui est déjà modifiable, lentement changeant et se transformant seulement par élargissement
- et d'autre part, ce qui relève des *inputs* personnels, quotidiens (et alors facilement aussi des *inputs* dictés par d'autres : des choix sociaux et historiques)
 - et qui est rapidement modifiable.

L'existence et la signification du premier domaine reste une tâche de défense polémique interminable, me semble-t-il ...

Innovation :

On veut trouver et on trouve :

- de nouveaux matériaux sonores - oui ! Et de nouveaux outils et méthodes - surtout l'ordinateur.
- de nouvelles configurations : syntaxiques
harmoniques
rythmiques - pourquoi pas ? Mais une SYNTAXE proprement dite ne se laisse pas devenir objet d'innovation. Du moins pas si facilement que ça.
- une nouvelle extension des échelles de possibilité de chaque paramètre, dimension, aspect, parce qu'on ne peut oublier ce qui a déjà été possible une fois ...

Ce troisième cas d'innovation est le plus important. Il donne de nouvelles possibilités et attentes - quant aux récepteurs ; donc de nouveaux devoirs - quant aux auteurs.

MAIS :

Quand on innove,

- qui (ou quoi) au juste subit l'action, qui (ou quoi) est objet d'innovation ?
l'étendue de l'échelle des choix n'est ni un objet ni une sorte de matière.
- une fois innové, reste-t-il utilisable une seconde fois par d'autres ? NON.

En art - c'est à dire dans une constante recherche de singularités, peut-on parler d'innovation ? Difficilement et seulement sur un plan secondaire. Chaque fois qu'on écrit quelque chose (p. ex. un intervalle) de donné, de connu, on fait face à la nécessité de la montrer comme inédite, jamais rencontrée, comme née du premier jour de la création. Impossibilité, paradoxe (et métaphore) - mais les vrais compositeurs font chaque fois ainsi. Chaque jour ? Qui sait ...

Et l'impossible, une fois rendu possible, qu'en sera-t-il la prochaine fois ?

.....

Ce qui suit ce choix impossible devant le Sphinx, une fois réalisé, reste un jeu de libre choix. Affaire de goût et de tempérament individuel et momentané, où il s'agit de déterminer la mixture de matériaux plus ou moins vieux avec laquelle on veut travailler. Et à quelle distance des précurseurs.

La distance par rapport à la "tradition" et l'ampleur de l'innovation n'ont aucun rapport entre elles.

Carter est assez novateur avec peu de tradition visible.

Dutilleux est plus visiblement traditionnel, sans être pour cela moins novateur - mais aussi sans faire d'allusion marquée à la tradition.

Tippett est visiblement proche de la tradition et plein d'allusions actives et ce dans toutes les directions, surtout celles de notre héritage - sans être aucunement moins audacieux comme innovateur, comme homme dans le siècle.

La proximité de la tradition et une habileté bien nuancée dans la manipulation des expressions anciennes sont évidemment choses utiles, voire inévitables, dans les domaines du théâtre et du film. En Finlande, ce traditionalisme existe peu. Moins que dans certaines productions britanniques et italiennes (... sonorité Edwardo-Elgariennes ou Nuit-transfigur'Annunziennes ...).

Mais tout ceci reste exercice de style - important pour l'homme cultivé, mais pas un moyen sérieux de création artistique.

.....

Mais dans la vie quotidiennes (6èmes symphonies de ...⁴, de ...⁵) ? :

Quand ce qu'on fait s'inscrit dans (ressemble à) la tradition,
le fait-on :

- pour se rapprocher de la tradition ? ou
- pour des raisons synchroniques, a-historiques ?

· Dans le premier cas, il s'agit de "tradition". Pas de TRADITION. C'est un choix dû à des raisons sociales (Cf. l'architecte J. Pallasmaa : la tradition et les portes...)

Mais il y a des moments où la (grande) distance par rapport à la tradition n'est plus une amplification mais plutôt une limitation essentielle. Les méthodes et les esthétiques d'un seul objet, des monochromies, ont servi utilement comme outil (laboratoire) de recherche, au service d'une clarification en temps de chaos. Il me semble qu'aujourd'hui l'obligation d'effectuer des synthèses pèse chaque jour un peu plus, l'obligation de donner une égale richesse à tous les paramètres, à toutes les dimensions.

La "tradition" exerce naturellement une force centripète : l'horreur des tabous. Il existe des tabous simples. Comme les intervalles. Il est souvent possible de "circumnaviguer" entre des tabous simples - de les contourner.

Mais les tabous complexes ? En filiation avec des valeurs, des catégories esthétiques affiliées à un quartier général, état-major d'une puissance supra individuelle : de Moscou, de Disneyland - brejnevisme politico-commercial Est-Ouest ?

Je déteste cela.

*Je déteste la musique qui s'adresse à ceux qui ne s'occupent
guère de musique.*

Je suis désolé mais l'opéra de fête de Glass pour le Metropolitan:
"The Voyage", me donne le frisson. Et aucun enchantement.

.....

Le moderne c'est MUTATIS MUTANDIS précisément la même notion que le classique : connaître les données biologiques et physiques - psychologiques et mathématiques, syntactiques et poétiques - du métier, et agir librement sur cette connaissance, sans rien devoir à personne.

Pour distinguer les décennies, je voudrais aujourd'hui parler de METAMODERNISME.

Au moderne (dans un sens classique) se joignent

- l'utilisation des multimédias
- l'utilisation d'ordinateurs pour générer les événements - invention-algorithmique.
- des sons électroniques et la musique concrète (elle aussi aujourd'hui obtenue par des outils informatiques)

Et les racines de maints jeux dits "postmodernistes" sont dans la tradition moderne, de Joyce à Zimmermann.

Tradition nationale

La tradition nationale ne m'intéresse pas beaucoup, surtout pas la tradition musicale.

Si on définit la TRADITION comme l'intégral d'OPTIMA, alors la "tradition nationale" se définit en déficit par rapport à la TRADITION :

- comme un profil de mauvaises habitudes
 - comme un spectre d'absorption de compétences absentes
- Sinon, sur un plan plus pratique, la tradition nationale peut se distinguer par des raisons (limitations) géographiques (abondance ou non de lumière pour un peintre coloriste, de produits naturels pour un cuisinier) par
- la disponibilité ou non d'enseignement (ECOLE nationale) pour des instrumentistes, danseurs, acteurs.
 - pressions et devoirs, obligations (accent sur des considérations harmoniques en France). Et plus généralement, outre les domaines artistiques :
 - rapidité ou non de la langue - suavité et naturel des manières - tempérament.

Nationalismes et réception

Les profils des traditions nationales sont une présence puissante, un filtre très efficace pour la réception, un filtre en forme d'attentes particulières, de préjugés. Pour la plupart, des filtrages négatifs. Et quand il y a un filtrage positif (la perspective sur la Finlande [la France] vue de Suède [Belgique]), le résultat n'est pas convainquant, injuste, immodéré, peu nuancé ('Amérique vue de la Finlande [France]).

Vrais préjugés : mauvaises musiques nationales ?

Pour, après Nabokov, paraphraser le début d'Anna Karénine :

- toutes les vedettes de premier ordre sont également internationales
- tous les talents de 3ème à 8ème zones sont différents car nationaux.

Non, le premier point est faux. Mais les façons nationales de faire un art médiocre sont diverses.

.....

Quoi qu'il en soit, j'estime importante l'existence de mythes communs dans une culture internationale commune pour donner une base à une compréhension plus rapide des contenus complexes.

- Ainsi la fête du nouvel an chez Tippett !!!
- De même (oublions la musique) Columbus dans le *Voyage de Glass* !!!
- Pour la Finlande, peut-être Mannerheim, et guère d'autre ? Ou peut-être Sibelius - ou Alvar Aalto - Eliel Saarinen.

Je me rappelle l'horrible exemple donné par Anthony Burgess (*Earthly powers*, p. 498) à l'occasion d'une conférence sur la littérature dans une université du Middle-Ouest en Amérique. A propos de Ponce Pilate, une étudiante demande :

- Qui est ce Poncho dont tu parles ???
- Ciel, tu ne connais pas ton Nouveau-Testament ! ?
- Nouveau quoi ?"

Et elle poursuit et parle de sa perspective personnelle sur les "auteurs significatifs qui disent des choses significatives."

- Comme God Manning.
- Qui ça ?"

Amusement, dérision devant l'ignorance de l'Européen ...

Après quoi j'oublie toutes les idiosyncrasies autour des nationalismes. Ce qui importe, c'est de sauver (ce qui implique aussi d'amplifier, de développer) la connaissance de l'autre, de temps et de lieux lointains, et de sauver (d'amplifier) des archétypes d'images pour nous mêmes et de nous mêmes pour les autres. Pourra-t-on encore, au XXIème siècle apostropher "l'auditeur notre semblable, notre frère".

(à suivre... ?)

*Paavo HEININEN est né en 1938 et il s'agit probablement de la personnalité la plus marquante de sa génération musicale. Compositeur, professeur à l'Académie Sibelius, sa réflexion sur sa fonction, son enseignement et l'acte créatif ne font qu'un chez lui. Polémique, il met une richesse et une profusion d'idées telles dans ses textes et sa musique qu'il en fait une incitation permanente à la remise en cause des idées reçues. Et provoque bien des polémiques dans le macrocosme de son pays. Parmi ses oeuvres les plus importantes il faut retenir ses opéras : *Silkkirumppu* (le Tambour de soie) et *Veitsi* (le Couteau), un *Quatuor à cordes*, une *Sonate pour piano*, des *concertos*, des *symphonies* et de nombreuses pièces instrumentales. L'institut Finlandais de Paris lui consacrera une soirée le Samedi 20 Novembre 1993 avec un programme de musique de chambre.*

1- Aarre Merikanto (1893-1958) Compositeur qui fut son professeur de composition à l'Académie Sibelius et dont P. Heininen a achevé ou envisagé de prolonger plusieurs ouvrages inachevés, incomplets, mutilés, disparus, brûlés ou encore dans les limbes. Moderniste de l'entre deux guerres il souffrit particulièrement d'un rejet esthétique et son opéra *Juha*, aujourd'hui un des opéras "nationaux" n'a pu être créé qu'après sa mort. (Ndlr)

2- Veijo Meri, écrivain de grande réputation. Plusieurs de ses ouvrages ont été traduits en Français. Il est l'auteur du texte qui a servi de point de départ à *Veitsi*, le *Couteau*, le dernier opéra de P. Heininen. (Ndlr)

3- Paavo Berglund, chef d'orchestre finlandais - Joonas Kokkonen (1921), symphoniste et auteur de l'opéra *Les dernières tentations* (qui reçut en Finlande un accueil exceptionnel et a voyagé jusqu'au Met), une des grandes personnalités de la musique après 1945, aujourd'hui silencieux il subit un demi purgatoire, sa musique - pas assez "contemporaine" - n'étant pas à la mode. (Ndlr)

4- ... Son oeuvre, très importante et très variée se veut avant tout ... (NdHK)

5- ... Très connu en Finlande et reconnu à l'étranger pour ses ... (NdHK)

(pour tous renseignements complémentaires sur la musique finlandaise, et notamment sur ... et ..., consulter BOREALES n° 26/29 et 50/53)

LES ÊTRES MUSICAUX : UTOPIE OU RÉALITÉ DE DEMAIN ?

(contribution informelle d'un formaliste)

MUSIQUE

par André Riotte *

Je crois qu'il est impossible de concevoir la pensée de demain : elle sera ce qu'en fera l'imagination des compositeurs, imprévisible par essence. Mais je peux décrire d'une manière plus modeste, une vision qui m'accompagne depuis plus de vingt ans : celle d'êtres musicaux ayant les caractères de l'individualité mais aussi ceux de l'imprévu, régissant en temps réel de manière chaque fois différente - mais spécifique à chacun d'eux - à des sollicitations extérieures.

Il s'agit évidemment d'un concept qui a déjà fait l'objet de plusieurs réalisations partielles : il est notamment en germe dans les oeuvres "ouvertes", soit par l'intermédiaire des choix de l'interprète (Boulez), de ses propres capacités créatives (Boucourechliev), soit par l'intervention du hasard (Cage), soit par la prolifération combinatoire (Stockhausen).

Mozart, en imaginant son jeu de dés, avait déjà en tête l'orientation qui me paraît la plus prometteuse : celle d'une trame générale qu'on pourrait représenter par un graphe orienté, avec un départ obligé et plusieurs types d'arrivées : les parcours potentiels correspondraient à des zones ayant des caractères différenciés.

Bien que fixés sur une partition, les nuages de points de Xenakis relèvent de la même idée (une même formulation décrit une infinité de nuages d'apparence commune).

Pousseur, dans son opéra variable *Votre Faust*, a fait un pas décisif dans cette direction en soumettant l'orientation de l'action, à des instants déterminés, au choix discret des auditeurs.

Ma modeste contribution à l'utopie a consisté surtout à définir des formes variables mais dépendant d'une même structure générale de l'espace-temps (*Jubilation heuristique*, 1968 - *Multiple pour Quatuor*, 1963-1983 - *Opus Incertum*, 1984 - *Arcanes*, pour 1 à 3 percussionnistes, 1990). Mais elle a déclenché tout l'appareil théorique de formalisation que j'ai développé en parallèle.

* Compositeur et analyste

Le pilotage de familles de sons à l'intérieur de champs paramétriques imaginés par le compositeur pourrait être à la portée des auditeurs par un nombre discret de commandes, soit par moyenne statistique (Cf. le principe de *Votre Faust*), soit par choix individuels (écoute solitaire).

Une variante : l'interprète pilotant par des signaux qui font partie de son propre jeu un logiciel avec lequel il dialogue en temps réel (Cf. les expériences du tromboniste américain George Lewis).

Au stade ultime, cette vision n'est réalisable qu'avec l'aide de l'informatique la plus évoluée, les formes principales étant représentées par un système de relations (d'algorithmes) déterministes et/ou stochastiques, et les caractéristiques sonores (matériaux) étant soit interprétées, soit mémorisées dans des bases de données, soit synthétisées.

Elle suppose également une définition de la notion de stabilité structurelle, impliquant l'usage de contre réactions (*feed-back*) dynamiques.

A suivre ... ?

André RIOTTE, compositeur, a été chargé de cours à l'Université de PARIS VIII, a également travaillé à l'IRCAM, il est le président du Collectif de Recherche Instruments Modèles Ecriture (CRIME) et de l'Union des Conservatoires de Seine Saint-Denis. Il est rédacteur en chef de la revue ANALYSE MUSICALE. Parmi ses oeuvres citons en outre Anamorphoses (1976), La Bibliothèque de Babel, d'après G.L. Borgès (1985), Partitions-Gouffres, pour 4 percussions (1987), 17 Inventions pour piano (1989) Palinodie, pour orchestre d'harmonie (1991) et une commande de la Jeune Philharmonie de Seine Saint-Denis qui sera créée et enregistrée en 1994.

COLLOQUE INTERNATIONAL ET UNIVERSITAIRE JEAN SIBELIUS

Présentation

Ce colloque est, quelle qu'en soit la dénomination exacte, le second ou même en réalité le troisième du nom, si l'on considère que le premier eut lieu à Jyväskylä dans les années soixante, et que le second fut organisé au cours de l'été 1990 par l'Université d'Helsinki à l'occasion de la célébration de son 350ème anniversaire.

Reprenant une idée lancée par le Professeur Tarasti, ce deuxième (ou troisième) colloque en fut une modeste réponse, mais il est symptomatique que celle-ci ait permis à la France de devancer les pays anglo-saxons, patries du sibélianisme hors de Finlande et l'Allemagne, spécialiste ès-congrès musicologiques. Le comité d'organisation réuni autour du Professeur Tarmo Kunnas a essayé, à cette occasion, de faire pour la première fois le point des relations entre la musique de Jean Sibelius et la France, tout en s'entourant d'intervenants européens, méditerranéens ou québécois susceptibles d'enrichir une démarche qui se voulait originale et neuve. Des intentions à la réalisation, le pas à franchir était ambitieux et il manqua en particulier une étude sur l'histoire de la programmation des concerts et son impact dans la presse française. Néanmoins, les textes qui suivent présentent dans certains cas un intérêt certain voire important.

Il ne faudra pas s'attendre à retrouver ici la richesse des deux journées passées à l'Institut Finlandais, et notamment les discussions particulièrement vivantes, les tables rondes ni les parties visuelles et surtout audiovisuelles. Certaines interventions, n'ayant pas fait l'objet d'une rédaction, n'ont pu trouver place dans ce compte-rendu ; nous recherchons le moyen d'en assurer une diffusion sur cassettes, ce qui pourra intéresser certains spécialistes. Nous signalerons dans la présentation du colloque qui suit ces interventions par un astérisque ().*

Que soient ici remerciés M. le Professeur Tarmo Kunnas, directeur de l'Institut Finlandais, MM. Marc Vignal et Pierre Vidal ainsi que l'Université d'Helsinki (et notamment M. le Professeur Eero Tarasti) et l'Académie Sibelius d'Helsinki.

H.C.F.

PROGRAMME DU COLLOQUE

mercredi 31 mars : Sibelius, le compositeur, points de vues européens :

- (*) Pr. Charles Camilleri (Université de Malte) : *Sibelius d'un point de vue méditerranéen*
- (*) Robert Layton (Londres) : *Constant Lambert et Sibelius*
- Pr. Arnold Klotinš (Riga) : *La rencontre entre la musique de Jean Sibelius et celle de Claude Debussy en Lettonie au début du XXème siècle et ses conséquences.*
- Pr. Léo Normet (Tallinn) : *Sibelius, en avance ou en retard sur son époque."*
- (*) Mireille Gagné (Québec) : *Michel Longtin, compositeur canadien et Jean Sibelius.*
- (*) Table ronde autour de Marc Vignal (Paris) et avec la participation du compositeur Tristan Murail et du chef d'orchestre Jacques Mercier : *Actualité de Jean Sibelius dans la vie musicale et la composition en France aujourd'hui.*
- (*) Film *Universitaires à la recherche de Sibelius* (Colloque international Jean Sibelius à Helsinki, Août 1990).

jeudi 1er avril : Sibelius et la France :

- Pr. Erkki Salmenhaara (Université d'Helsinki) : *Hommage à la mémoire du grand sibélien Erik Tawaststjerna*
- Pr. Helena Tyrväinen (Université. d'Helsinki) : *A l'ombre de Sibelius, Klami à Montmartre.* (annoncé dans le prochain numéro de BOREALES)
- Pr. Erkki Salmenhaara (Université d'Helsinki) : *Gabriel Fauré à Helsinki.*
- Pr. Ilkka Oramo (Académie Sibelius d'Helsinki) : *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde."*
- Henri-Claude Fantapié (Paris) : *Sibelius et la France, 1900-1965, malentendu ou rendez-vous manqué.*
- Pierre Vidal (Paris) : *Sibelius révélé par le disque.*
- Pr. Eero Tarasti (Université d'Helsinki) : *Sibelius, Wagner et la France.*

Analyses :

- (*) Harry Halbreich (Bruxelles) : *Structures tonales et modales dans la grande forme chez Jean Sibelius.*
- Veijo Murtomäki (Académie Sibelius d'Helsinki) : *Sibelius, un classique de la symphonie au XXème siècle.*
- (*) Clôture du colloque par le Pr. Tarmo Kunnas.

- (*) Concert Sibelius par Erik T. Tawaststjerna.

LA RENCONTRE ENTRE LA MUSIQUE DE JEAN SIBELIUS ET CELLE DE CLAUDE DEBUSSY EN LETTONIE, AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE ET SES CONSÉQUENCES

MUSIQUE/LETTONIE/SIBELIUS

par Arnold Klotins*

Etant donné la forme de l'exposé, avec ses nombreux exemples musicaux sonores et visuels, il s'agit ici d'une légère refonte de l'intervention originale..

La Lettonie est à mi-chemin entre la Finlande et la Pologne, tout comme l'ancienne ville hanséatique Riga, sa capitale est à mi-distance entre Helsinki et Varsovie. Depuis le XVIII^e siècle Riga est une ville d'étape presque naturelle entre l'Ouest de l'Europe et Saint Pétersbourg. Il était donc tout normal que Debussy et Sibelius, par musique interposée, s'y soient rencontrés et qu'ils aient influencé la jeune Ecole lettone indépendante qui commençait à se développer.

C'est dans les premières années de ce siècle qu'apparurent pour la première fois les noms de Debussy et de Sibelius dans les programmes de concerts alors que les saisons symphoniques de la capitale prenaient une importance nouvelle et tout particulièrement en 1901, pour le 700^e anniversaire de la ville. C'est cette année que fut invité l'orchestre symphonique d'Helsinki sous la direction de Georg Schnéevoigt.

Jusqu'à cette date, les orchestres dirigés par des chefs de tradition germanique, programmaient surtout des compositeurs allemands. A partir de cet anniversaire, Schnéevoigt fut fréquemment invité et affirma son goût pour les compositeurs nordiques et pour quelques auteurs peu connus tels que Richard Strauss et Anton Bruckner.

* Professeur, Directeur de la Radio Lettone

En 1904, Sibelius vint et, à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Varsovie, dirigea ses œuvres dont la 2^{ème} symphonie écrite depuis deux ans à peine. C'est à la même époque qu'apparut pour la première fois le nom de Debussy et que, dans cette ville assez conformiste, Schnéevoigt programma la *Petite Suite*.

En 1905, Riga entendit le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et les 3 *Nocturnes*. Sans doute ces nouveautés firent elles une forte impression sur les compositeurs de Riga qui, d'après les paroles d'un critique de l'époque, étaient accoutumés depuis longtemps à regarder la musique à travers des lunettes teintées au goût allemand. Cette impression fut d'autant plus importante pour l'avenir de la musique lettone que débutaient plusieurs jeunes compositeurs appelés à dominer, pendant plusieurs décennies, la vie musicale du pays.

C'est en 1902 que, pour la première fois, la critique musicale employa le terme d'impressionnisme à propos de la nouvelle musique lettone. Un premier exemple peut être trouvé dans la musique d'Alfred Kalniņš (né en 1879) qui allait devenir le grand maître letton du lied de la première moitié du XX^e siècle et un compositeur d'opéra estimé. Le lied *Les matins d'enfance* date de 1902, l'année de *Pelléas* à Paris. Sans être une musique impressionniste au sens contemporain du terme, on peut la rapprocher du style vocal de Debussy par ses intonations volontairement copiées de la langue parlée et, en même temps, une recherche stylistique nettement affirmée; le récitatif parlé tend vers un libre langage mais conserve quand même un contour plastique, mélodique et pittoresque avec une recherche du naturel dans la reproduction du langage, tout en y condensant une certaine atmosphère émotionnelle, grâce à des intonations tantôt sincèrement suppliantes, tantôt timidement affectueuses et toujours pleines d'une impuissance attendrissante.

Ce ne sont pas les mêmes procédés techniques que ceux de Debussy, mais des procédés parallèles. Par exemple, quoique le récitatif de Debussy soit plus complexe et dérivé de la langue française parlée, les moyens par lesquels les deux compositeurs atteignent une profondeur de signification psychologique de leur mélodie sont semblables : le contenu émotionnel du récitatif de l'un et de l'autre démontre les potentiels de leur grande émotivité qui reste pourtant, à dessein, réservée, bornée à l'allusif.

L'effet produit par le langage harmonique n'est pas égal à celui obtenu par Debussy mais garde une certaine ressemblance. Des accords doucement dissonants, polyfonctionnels, créent une atmosphère poétique multiforme. Si chez Debussy il s'agit d'accords complexes, Kalniņš se borne à des accords avec sons intercalés et à la modalité.

Les impressions des œuvres de jeunesse de Debussy qui parvenaient aux oreilles des compositeurs lettons du début de ce siècle ne tombèrent pas dans un terrain inculte mais, au contraire, déjà bien préparé. Les jeunes créateurs étaient enthousiasmés par la négation d'un académisme devenu stérile, caractéristique du XIX^e siècle finissant. La nouveauté stimula leur enthousiasme pour une vision nouvelle, plus sensuelle et raffinée, plus ambitieuse, entrevue ou découverte dans les salons de Saint-Petersbourg. A l'opposé du réalisme académique, se

Marijai. An M....

V. fon Andrejanova.
R. Bleumaja atdz.

Victor von Andrejanoff.

A. KALNIŅŠ.

CANTO. *Lento. (♩ = 66.)* *mp*

Tad, kad vā, sā vas' ras nakts skūp.sta kar.sto
Vi - gas mī - ļals, mal - gals spalds doo. nas rai.zos
Wenn die stil.le küß - le Nacht küßt das sommer -
Un - ter ih - rem sanf - ten Druck schwin.det Al - les

PIANO. *Lento. (♩ = 66.)* *p*

zo - nos lu - ku, looc tu sa - vu bal - to ro - ku man uz a - cim klu - su,
rā - mī rem - dū, aye - šu, kas bij aiz - ģemts, ģremdī, un es to - vi du - su,
hei - sse Lūdz, le - ģe div - ne wei - sse Hand auf die Au - gen, Au - gen mir,
was nicht mein, was gehört emm To - ģes - schein, - und ich ruh', ich ruh' in Dir,

pp

man uz a - cim klu - su.
un es to - vi du - su.
auf die Au - gen mir.
und ich ruh' in Dir.

développaient donc de nouvelles aspirations afin d'exprimer le contenu de l'art dans une vision universelle, nommée «style» en réunissant dans ce terme la profondeur psychologique avec une élégance et une simplification de la forme musicale. Les Allemands parlaient de «*Stilkunst*» et de «*Stilismus*», les Russes de «*stilnostj*». Une des manifestations les plus remarquables fut le Jugendstil ou Sécession. Elle se manifestait comme une ligne tendue sensuelle, autrement dit comme l'union de l'expression et du décoratif. Cette tendance influença aussi la musique. La ligne graphique devint expressive tandis que l'expression musicale, la mélodie même, devenait plus décorative, plastique et descriptive. Une des manifestations se lit dans le souci de faire entrer l'expression de la ligne mélodique dans un «contour».

On en trouve un exemple dans une berceuse amoureuse de Kalninš : *Pour Marie* (1901). Malgré une grande simplicité, le dessin mélodique associe une expressivité impressionnante et une élégance plastique évidente. Tout comme la mélodie de son œuvre pour violon et piano *Elégie* est construite pour accentuer plus le «contour» que l'expression. C'est là qu'on trouve le rapport avec la musique de Sibelius qui a été un des compositeurs qui ont cherché à remplacer l'expression abstraite par un contour mélodique éclatant. On peut comparer le second thème de l'*Intermezzo* pour piano de Kalninš avec le troisième thème d'*En Saga* de Sibelius. Pour moi, ce n'est pas la ressemblance des mélodies qui est importante mais le procédé lui-même qui s'efforce de marquer l'importance du contour mélodique. C'est là une des qualités indubitables de Sibelius à laquelle les compositeurs lettons ne sont pas restés indifférents. Sans doute, le caractère finnois de la musique de Sibelius a-t-il pris ses racines dans les arguments à l'origine de ses œuvres, mais la prépondérance d'une peinture musicale concrète à l'expression abstraite est le plus profond fondement de l'objectivité et du caractère quasi matériel de la musique de Sibelius, les deux plus importants traits d'une musique qui lui permet d'incarner la nature.

Si nous cherchons un point de rencontre entre la musique de Sibelius et celle de Debussy, nous pouvons interroger la musique lettone et y chercher les exemples d'intégration des qualités musicales des deux compositeurs. Ce qui les rapproche, c'est l'utilisation et le développement du principe figuratif, pittoresque en musique. C'est justement le principe qui est la pierre angulaire de l'expression musicale des peuples nordiques, sans lequel on ne peut imaginer de représenter la nature en musique. Peut-on lier cet élément nordique au positivisme des conceptions impressionnistes ? Oui, car la psyché nordique peut aussi accepter comme positives les sensations âpres et mélancoliques, liées à une nature austère. C'est ce qu'on trouve dans le lied *Paix du soir* de Kalninš. Les accords, légèrement dissonants ne reproduisent pas un coloris doux et ensoleillé comme c'est d'habitude le cas dans la musique de Debussy. Mais la richesse des sensations éveillées au contact d'une nature grisâtre est irrésistible et on peut la considérer comme un don positif.

Les matins de l'enfance

Kinderzeit

Poésie de K. Skalbe. Traduction du letton par L. Auzāns K. Skalbe. Aus dem Lettischen von Eilfrido Skalberg

Moderato (♩. = 54) A. Kalniņš

mp *ppp*

Le ma - tin de l'en-fance heu-reu-se s'ë - teint dans lu-mière no - bu -
 Met-ter Kin - der-zeit lich - te Stun - den im Ne - bel oer-lincht und oer -

mp

lie - re, celle chan - son que ma mè - re chaus-sait sou - vent à l'au - ru - ru vibra en-co-re,
 schoun-den. Und das Lied lat ver-klun-gen, das mir die Mut - ter des mor-gens oer-ge-sun-gen,

Poco più mosso

mf

lou - jours si belle, pleine des pé - rance et si pleine de chaude croyance,
 so froh und al - ter Sor-gen bar, so frisch und stark und nur - gen - klar.

Ce que nous pourrions appeler l'impressionnisme nordique dans la musique lettone prendra de l'ampleur dans les années trente, après que les musiciens eurent entrepris des études à Paris et alors que l'impressionnisme musical avait acquis une valeur classique. Une œuvre de 1938 de Janis Ivanovs (1906-1983), le *Mont des nuages* possède le coloris impressionniste et la mélancolie de la nature nordique en une synthèse des plus originales.

Jean Sibelius : En Saga (Allegro)

Alfred Kalniņš : *Intermezzo* (2ème thème) Allegro non troppo (J-138)

SIBELIUS, EN AVANCE OU EN RETARD SUR SON EPOQUE

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

par Léo Normet *

Selon Paul Collaer, le goût anglais serait censé être très conservateur et prudent : «*La hardiesse est considérée comme une folie, et même de nos jours Tchaïkowsky et Dvorak, tout comme Sibelius, sont les préférés du public Anglo-Saxon*». ¹ L'érudit espagnol Adolfo Salazar a déclaré que le «*langage (de Sibelius) est celui d'une poésie post-romantique...*» ² Pour Ian Hamilton, Sibelius faisait partie des compositeurs qui appartenaient toujours à l'ancien système... ³ Collaer, Salazar et Hamilton n'étaient pas des voix dans le désert. J'ai déjà écrit et parlé contre ces tentatives de séparation de l'oeuvre de Sibelius des courants principaux de la musique. C'est ce que je vais faire de nouveau.

Cette fois-ci, je parlerai d'abord de ce qui concerne l'*Art Nouveau* (le *Jugend Stil*, le *Modern Style*, la *Secession*, etc.). A cause d'une telle multiplicité de termes, j'utilise habituellement celui de '*synthétisme*' ⁴ comme commun dénominateur de ceux-ci. Le '*synthétisme*' est un des traits principaux de la musique occidentale de notre siècle. Ce caractère repose sur plusieurs synthèses. Par exemple, il existe une synthèse entre des époques différentes : prenons le mythe et le rituel d'un côté et la langue du moyen-âge et celle de Sibelius, Stravinsky ou Orff de l'autre. Il arrive souvent qu'apparaissent des synthèses entre des cultures éloignées comme Orient et Occident. Des synthèses typiques existent dans les beaux-arts ou entre des éléments figuratifs et non-figuratifs en musique. Elles génèrent des stylisations qui, à leur tour, donnent naissance à des déformations artistiques dans les arts graphiques aussi bien que dans la langue musicale. Nous pouvons parler de défiguration seulement s'il y a comparaison, par exemple, avec des règles classiques, à condition que la mélodie et l'harmonie soient en conformité avec la relation dominante-tonique. Ainsi, le '*synthétisme*' a été le premier à introduire la plupart des défigurations d'embellissement et il a vite été suivi par d'autres tendances comme l'expressionnisme dont les défigurations sont loin d'être embellissantes.

Grieg a manifestement été le premier compositeur à éviter le ton principal (*Concerto pour piano*, 1868 ; *Chanson de Solveig*, 1874 etc.). Sibelius n'appréciait pas non plus la dernière note de la gamme. Ni Grieg ni Sibelius ne firent usage de lignes mélodiques étrangères (sinon dans leur musique de scène) mais tous deux furent d'autant plus attirés par des synthèses entre les différentes époques.

* Musicologue. Professeur à l'Université de Tallinn

Il est d'usage courant au XXème siècle que des artistes qui sont tombés sur des pièces d'un lointain folklore ou sur les plus anciennes mélodies populaires les intègrent dans leurs œuvres selon une perspective contemporaine. La découverte des masques africains émut les artistes parisiens et prépara la voie aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Dans cette scène de bordel, Picasso fit éclater la perspective héritée de la Renaissance et ouvrit la voie à l'art cubiste. Bela Bartok, ayant compris que la clarté apparente des vieilles mélodies populaires était décevante, découvrit dans ses arrangements une partie de de leurs richesses cachées en une somme d'intervalles constructifs à partir desquels des œuvres entières pouvaient être conçues. Naturellement, cet intervalle conducteur, à la manière d'un masque africain, acquiert à chaque fois une qualité différente qui dépend du contexte général. Les deux mouvements de la 5ème symphonie de Carl Nielsen partent d'intervalles différents : le premier - d'une tierce mineure instable gravitant vers des courbes mélodiques avec tritons, le second - d'une quarte juste. Ici l'intervalle joue le rôle d'une fonction tonale ! Debussy, en concevant ses *Etudes* pour piano, fut également intéressé par la force expressive des intervalles.

En élargissant un peu plus ce riche contexte contemporain de la musique de Sibelius, une allusion à la théorie des archétypes de Carl Jung semble parfaitement appropriée ici. Les archétypes peuvent aussi être expliqués comme des combinaisons primaires d'images mentales émergeant sans qu'on en soit même conscients mais qui animent l'activité de l'imagination. Ces combinaisons se font reconnaître dans les rêves et les croyances, mais de même que dans le mythe et, plus tard, dans la littérature, la musique et les autres arts. La création de mythes est une transformation d'archétypes en images. L'invasion des archétypes en productions conscientes produit une forte impression car c'est la nature humaine profonde qui est atteinte.

Ainsi, selon Jung, l'impact de l'art résulte principalement de la capacité des œuvres de contenir les manifestations des archétypes et de leur permettre de s'y développer.

Sibelius, qui construit sur des détails appartenant à des origines variées, ne cache pas la forêt par l'arbre. En d'autres mots, ses détails, souvent même courts de souffle, peuvent symboliser des notions, visions et conceptions aptes à transmettre n'importe quel message. Au lieu d'intervalles constructifs, Sibelius reste concis avec des motifs de trois ou quatre notes. Le large éventail d'œuvres de Sibelius fonctionne bien précisément à partir de tels motifs générateurs. Bien sur, il ne peut agir sans contre-thèmes et une utilisation active de tritons mais ce n'est jamais au préjudice de l'ensemble. La cellule motivique de l'idée primitive n'apparaît pas toujours sous sa forme de quarte mais aussi comme une modification incluant une forme de tierce ou même une quinte juste. Il s'ensuit une parfaite antithèse du triton qui produit d'habitude - mais pas toujours - la tension dans les passages de développement.

Deux de ces cellules motiviques forment les fondations de la 2^{ème} symphonie. La première consiste en trois notes d'une échelle ascendante ou descendante, la seconde est faite d'une note plus longue, parfois trillée, qui est suivie par un saut de quinte vers le bas. Des thèmes plus développés sont construits à partir de l'une ou généralement des deux cellules.

La cellule commune aux cinq symphonies suivantes est un motif de quatre notes : *do, ré, mi, sol*, qui prend à chaque apparition un aspect différent sauf dans les parties récurrentes de l'ensemble. Le même archétype aboutit à chaque fois à un résultat différent et ainsi chacune des symphonies de Sibelius possède sa propre personnalité.

L'utilisation d'une cellule identique pour des symphonies différentes est une des clefs de la compréhension des pratiques des compositeurs finnois et estoniens - Sibelius, Tubin, Pärt - qui n'éprouvent pas la nécessité d'utiliser plusieurs motifs. Il leur suffit de peu pour répondre à leur dessein : une telle frugalité qui est apparue avec les rituels magiques a fonctionné pendant des millénaires.

L'aspect de peinture rupestre primitive - presque naïf du motif *do, ré, mi, sol*, atteste de son lien avec le mythe. Dans son œuvre, Sibelius a mis en musique le mythe de la création, tel que le raconte le Kalevala, dans *Luonnotar* (L'Esprit de Nature, 1913) pour soprano et orchestre, œuvre conçue après les 3^{ème} et 4^{ème} symphonies. La musique commence sur des répétitions de ce motif en errance permanente. Eero Tarasti a mis en évidence « ce mythe primitif de la création (qui) a été interprété par Sibelius avec des dispositifs stylistiques qui ... incluent des structures tonales exprimant le niveau le plus archaïque de la pensée humaine. »⁵

Ces mots soulignent le côté mythologique de cette musique. Ici, les rapports avec la mythologie ne relèvent pas d'une quelconque 'poétique post-romantique' ni de Wagner : cet idiome appartient au XIX^{ème} siècle, alors que tous les arts ont cherché à s'emparer de forteresses mythologiques (Th. Mann, J. Joyce, les écrivains latino-américains, Bartok, Stravinsky, Chavez, R. Strauss, K. Orff, B. Britten, O. Messiaen, etc.).

Cette cellule motivique devient pour la première fois personnage principal dans la 3^{ème} symphonie (1907). Sa forme de base apparaît comme une cadence solennelle à la fin du premier thème, préparée pas à pas par le développement précédent, avec ses réminiscences de mélodies traditionnelles finnoises et estoniennes. Elle s'affirme rapidement dans la phrase de flûte qui suit. Elle réapparaît dans le troisième mouvement au cours de la cadence thématique pour quatre violons en imitation l'un de l'autre. Bien sûr, le motif revient en d'autres occasions.

Dans la 4^{ème} symphonie ce motif s'implique dans le conflit généré par l'activité du triton. La 5^{ème} commence avec le précédent tandis que dans la 6^{ème} tout le *scherzo* naît de lui. Le motif revient, très efficacement, à la surface comme

l'idée directrice de l'unique mouvement de la 7^{ème}. Annoncé au commencement de la deuxième exposition, il est confié au seul trombone et se déploie comme un vrai thème. Ici, dans l'ultime symphonie de Sibelius, il atteint son apogée.

La constante nécessité que Sibelius éprouvait de perfectionner le système du développement continu devint une de ses forces directrices. Un des résultats fut que le compositeur ouvrit une porte d'un des mécanismes les plus importants du XX^e siècle : l'art de tirer le maximum du minimum. La tension dramatique qui naît à travers l'œuvre ne se dément alors jamais. Un bon exemple de ce propos se trouve dans la 5^{ème} symphonie. Son premier mouvement se conclut sur une très longue affirmation - longue de façon surprenante - de la tonique : 89 mesures. Au contraire, le dernier mouvement se termine avec seulement quelques rares notes de dominante à l'unisson, jetées sur les temps faibles des mesures et avec une seule tonique, également à l'unisson et sur le temps faible. La musique ayant atteint l'apogée de la tension à l'extrême fin de l'œuvre, ce n'était vraisemblablement pas pour se calmer afin de terminer de manière équilibrée.

Dans le développement des thèmes, chaque mouvement déploie une sorte d'activité qui progresse. Agissant à partir du dernier mouvement de la 3^{ème} symphonie, Sibelius commence à utiliser les doubles expositions. Mozart et Beethoven auraient fait une simple répétition alors que la double exposition de Sibelius est lancée avec le même mordant. Au début de la 4^{ème} symphonie un thème plus ample est remplacé par le motif à découvert : *do, ré, fa dièse, mi*. Un autre bon exemple de l'importance que Sibelius attachait aux motifs simples et concis ! Au début de la deuxième exposition ce motif est considérablement augmenté. Schématiquement, la forme est : A B (la mineur) / A1 B1 (Fa # majeur) / développement / A1 B1 (La majeur). Incidemment, un schéma identique a servi pour l'unique mouvement de la 7^{ème} symphonie ! Sibelius n'a jamais dépeint ses œuvres comme étant très réfléchies et préméditées. Il essaya de dissimuler le très important aspect intellectuel qui les avaient suscitées. Il savait comment venir à bout des forces directrices : il ne modifia jamais sa pensée créatrice. C'est là seulement que ce qui restait en lui du romantique tenta, en vain, de repousser l'artiste moderne, l'habile artisan qu'il était.

En guise de «bis», commençons par rappeler que :

- dans la symphonie *Kullervo* (1892), Sibelius a été le premier après Grieg à introduire le nouveau moyen d'expression qui très peu de temps après deviendra caractéristique de l'impressionnisme ;

- qu'au début de sa 1^{ère} symphonie (1899) Sibelius ouvrit la partition d'un premier mouvement polyphonique avant même Mahler ;

- et que dans le dernier mouvement de sa 4^{ème} symphonie (février 1911) il fait usage de l'accord de deux tierces majeures superposées à une distance de quarte augmentée. Plus tard cet accord sera dénommé '*l'accord de Pétrouchka*', d'après le ballet du même nom de Stravinsky (Avril 1911).

J'espère avoir bien répondu à la question :

«*Sibelius, en avance ou en retard sur son époque ?* »

Traduction H.-C. F.)

Notes

1. Paul Collaer : *A History of Modern Music*. NY, 1961. p. 381.
2. Adolfo Salazar : *Music in Our Time*. NY, 1946. pp. 84-85.
3. Ian Hamilton : *European Music in the Twentieth Century*. Penguin Books, 1961. p. 107.
4. Nous avons conservé ce terme bien qu'il puisse prêter à confusion avec le sens habituel qui lui est attribué dans les milieux picturaux des années 1880. (N.d.T.)
5. Eero Tarasti : *Myth and Music*, The Hague, 1978. p. 87.

Sibelius, en avance ou en retard sur son époque.

Symphonie N2

mp *mf cresc.* *f* *f*

ppp cresc.

Symph. N3

ppp cresc.

«Lacandonia»

ppp cresc.

Symph. N4

ppp cresc.

ppp cresc.

Symph. N5

ppp cresc.

ppp cresc.

Symph. N6

ppp cresc.

Symph. N7

ppp cresc.

ppp cresc.

HOMMAGE A ERIK TAWASTSTJERNA

MUSIQUE/FINLANDE/TAWASTSTJERNA par Erkki SALMENHAARA *

Erik Tawaststjerna (10.10.1916 - 22.1.1993), pianiste et musicologue, membre du jury de nombre de concours internationaux de piano, a consacré l'essentiel de sa vie et de sa recherche à la vie et l'œuvre de Jean Sibelius. Il nous reste aujourd'hui sa monumentale biographie de Sibelius en 5 volumes (Ed. Otava - 1965-1988, traductions abrégées en Suédois et en Anglais). Erkki Salmenhaara, lui même auteur d'un Jean Sibelius (Ed. Tammi - 1984) a été pendant de longues années son plus proche collaborateur.

Avec Erik Tawaststjerna la Finlande perd non seulement son musicologue le plus important mais aussi une personnalité de sa vie culturelle et l'un des derniers grands humanistes du pays.

Quiconque a rencontré Erik Tawaststjerna n'oubliera jamais son intonation quand il prononçait le nom de Sibelius, accentuant la deuxième syllabe longue. Il semblerait qu'il ait été prédestiné à cette vie de travail. Comme Sibelius il comprenait tout aussi profondément Runeberg que le Kalevala, les deux composantes de notre culture nationale, la suédoise et la finnoise. Mais Erik Tawaststjerna n'était ni Suédois ni Finnois, c'était un Européen. Ce qui l'autorisait à mettre '*Erscheinung aus den Wäldern*' dans son propre contexte européen.

Quand on garde à l'esprit l'aristocratique *habitus* d'Erik Tawaststjerna, il est difficile de l'imaginer dans la peau d'un administrateur. Mais en réalité, il était très efficace en ce domaine, même si je ne crois pas qu'il ait jamais pris au sérieux tous les mémoires et les rapports qu'un professeur d'université se doit de rédiger. Au contraire, quand son service avait besoin de quelque chose, il téléphonait directement au recteur ou au chancelier de l'Université, ou les invitait chez lui à partager un repas modeste mais raffiné.

Comme Sibelius, Tawaststjerna avait également une relation privilégiée avec la nature finlandaise. A l'Est de la Finlande, il y avait son île appelée «île du travail». Je pense que c'est elle qui lui a inspiré la description poétique de la fin de la 6ème symphonie.

* Compositeur, professeur à l'Université d'Helsinki.

GABRIEL FAURE A HELSINKI

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

par Erkki Salmenhaara *

Bien que la fondation du premier conservatoire ainsi que celle du premier orchestre symphonique d'un pays, annexé en 1809 par la Russie, ne datassent que de 1882, la vie musicale d'Helsinki, modeste capitale de moins de cent mille habitants du Grand-Duché de Finlande, connaissait déjà au début de ce siècle une vivacité étonnante. C'était dû, pour une grande part au rayonnement de Saint-Pétersbourg, la métropole de la Russie. Le chemin de fer qui unissait Helsinki à Saint-Pétersbourg, important pour l'infrastructure des liaisons, avait été achevé en 1870. De nombreux artistes qui se rendaient à Saint-Pétersbourg s'arrêtaient aussi à Helsinki à l'occasion de leur voyage, comme le fit Gustav Mahler en 1907.

En ce qui concernait ses liens musicaux, la Finlande était traditionnellement tournée vers l'Allemagne où, de Filip von Schantz et Ernst Fabritius autour de l'année 1860 jusqu'à Jean Sibelius dans les années 80-90, la plupart des musiciens finlandais avaient étudié. Mais lorsque vers la fin du XX^e, les relations musicales entre la Russie et la France se reserrèrent, on put également rencontrer à Helsinki des musiciens français de plus en plus nombreux. Pour la plupart il s'agissait d'interprètes comme Henri Marteau en 1895, 1899 et 1907, Jacques Thibaud en 1902, 1906 et 1911, la Société des Instruments Anciens en 1906, 1907 et 1911, Edouard Risler en 1909 et Alfred Cortot en 1911. Parmi eux il y eut un compositeur, Gabriel Fauré, qui vint à Helsinki en 1910. Il fut probablement le premier compositeur français à se rendre en Finlande, et pour très longtemps encore le dernier, car il ne fut suivi qu'en 1946 par Paul le Flem et en 1962 par Olivier Messiaen. Darius Milhaud aurait dû aller en Finlande en 1936 et en 1962 mais les deux voyages furent annulés.

Fauré, pianiste et chef d'orchestre, avait fait des tournées de concerts en Suisse, en Allemagne, en Espagne et en Angleterre. Il se rendait alors, à l'invitation d'Alexandre Ziloti, pour la tournée la plus longue de sa carrière, à Saint-Pétersbourg, à Helsinki et à Moscou. Il était déjà assez connu en Russie. A l'occasion de sa visite à Paris en 1876, Serge Taneev avait fait sa connaissance, et son professeur Tchaïkovski, le rencontra lors de ses tournées à Paris en 1886, 1888 et 1889.

* Compositeur, Professeur de Musicologie à l'Université d'Helsinki

En 1889, Rimsky-Korsakov et Alexandre Glazounov s'y rendirent également à l'occasion de l'exposition universelle. César Cui faisait également partie des admirateurs russes de Fauré dont la musique avait été interprétée en Russie par des artistes tels que Raoul Pugno, Eugène Ysaÿe, Lucien Capet, Léopold Auer, l'élève de Fauré Georges Enesco et Pablo Casals¹.

Fauré arriva à Saint-Pétersbourg le 11 novembre 1910. Il fut accueilli à la gare par M. et Mme Ziloti qui déplorèrent de ne pouvoir le loger chez eux, en raison de la maladie d'un enfant. Il fut alors logé avec ses compagnons de voyage, le quatuor à cordes Capet, dans un hôtel où il put disposer d'une chambre et d'un salon avec piano expressément prévu pour lui². Au cours du concert du lendemain, Fauré dirigea la suite de *Pelléas et Mélisande*, la musique de *Shylock* et la *Berceuse*, tandis que Lucien Capet interprétait en soliste, la *Romance* pour violon et orchestre. Le 13 novembre eut lieu un concert de chambre où Fauré avec le quatuor Capet joua son *Quatuor pour piano N° 2* et son *Quintette pour piano N° 1* et accompagna Maria Kouznetsova (elle avait quelques années auparavant chanté à l'Opéra Comique de Paris) qui interprétait ses mélodies. Après le concert, une réception fut organisée au conservatoire par son recteur Glazounov, où Fauré fut magnifiquement célébré. Il le raconte dans une lettre à sa femme³ :

"Oui, la réception qu'on m'a faite hier, au Conservatoire, si chaleureuse et si brillante, m'a réellement ému. Quel dommage que Dubois et Widor n'aient pas pu voir cela, du dehors ! Nul doute qu'ils n'eussent trouvé cet accueil "très exagéré" ! ... Pense donc ! Une grande salle de concert ornée d'arbustes et de fleurs ! Des fanfares de trompettes à mon arrivée, des bouquets offerts par des belles demoiselles, un discours charmant du Directeur, une assemblée d'invités et d'élèves très nombreuse, un joli concert de mes oeuvres, un somptueux buffet et toute une jeunesse qui criait : "Fauré ! Fauré !" à démolir les murs ! Il n'y a que les pays froids pour faire éclore de tels enthousiasmes ! Mais, plaisanterie à part, ce fut charmant et infiniment flatteur !"

Cette lettre partit le 14 novembre d'Helsinki où il était arrivé après avoir passé toute la nuit dans le train. La première impression d'un autre pays froid fut agréable : *"Ici, soleil ; sous mes fenêtres, le port. Vue superbe sur les îles. Froid sec et pas excessif."*

A Saint-Pétersbourg, Fauré, bien qu'excellamment traité, avait été gêné de ne pas parler la langue du pays. A Helsinki il rencontra deux autres langues étrangères, le finnois et le suédois, et on ne sait s'il lui avait été expliqué ce que les journaux avait écrit la veille de son arrivée. Aussi bien Evert Katila d'Uusi Suometar de langue

finnoise que "Bis" Wasenius de l'Hufvudstadsbladet suédois, publièrent un important survol sur lui et sur la nouvelle musique française. Katila annonçait dans son article *Gabriel Fauré à Helsinki*⁴, que Glazounov, l'hôte des festivités Fauré de Saint-Pétersbourg, venait de visiter la ville et qu'il avait ainsi eu l'occasion de préparer le compositeur à son voyage à Helsinki. Les membres du quatuor Capet auraient aussi pu lui rapporter leurs expériences d'Helsinki car certains d'entre eux faisaient également partie de la Société des Instruments Anciens. Katila s'était assez profondément documenté sur Fauré :

"A l'heure actuelle, nous sommes dans une période de visites de directeurs de conservatoires. Il y a une semaine c'était le directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg Alexandre Glazounov qui dirigeait ici ses oeuvres pour orchestre et demain ce sera le directeur d'un autre grand établissement musical, le célèbre Conservatoire de Paris, M. Gabriel Fauré qui nous présentera en personne ses oeuvres à l'occasion d'une tournée en Russie et dans les pays nordiques avec le quatuor parisien Capet. Musique de l'Est et de l'Ouest consécutivement, l'art du pays le plus jeune et celui du presque plus ancien de l'Europe. L'abîme n'est pourtant pas aussi grand qu'on pourrait l'imaginer car ces derniers temps l'interaction entre les Français et les Russes est aussi étroite sur le plan artistique que politique, et les compositeurs de ces pays ont beaucoup d'intérêts en commun. Comme on le sait, les oeuvres musicales russes ont sérieusement gagné du terrain à Paris, tandis que Claude Debussy par exemple, le chef de la musique moderne française, a subi beaucoup d'influences venant de Russie. Pour la technique de composition les Russes ont, en quelques décennies, presque rattrapé leurs maîtres européens et, en ce qui concerne les formes gracieuses, ils rivalisent avec leurs amis français.

On a entendu la musique vocale et instrumentale de Gabriel Fauré pendant des années au point qu'on a une certaine image de sa personnalité d'artiste. C'est un maître extrêmement raffiné, maîtrisant ses moyens et sa nature, qui n'écrit jamais de choses ordinaires ni usées et dont les oeuvres portent toujours la marque de l'originalité, de la sensibilité et de la grâce individuelle. Son savoir faire s'exprime particulièrement dans une harmonisation ingénieuse. A cause de l'amabilité, de l'élégance et de la profondeur de sa musique les Français aiment à le comparer à Schumann.

Les talents de Fauré se sont manifestés tardivement. Ses premières oeuvres n'attirèrent pas l'attention. Mais tout en continuant à poursuivre son chemin, en l'étudiant et en l'approfondissant, il a élargi sa vision, développé son style, il est devenu de plus en plus viril et s'est libéré des chaînes qui retenaient son individualisme. Actuellement, il occupe une position bien reconnue parmi les compositeurs français.

La vie tout comme l'art de Gabriel Fauré ont été une montée permanente, une ascension. Né en 1845 dans une petite ville des Pyrénées, il reçut sa première formation musicale dans la capitale de ce pays reculé où les conditions d'enseignement étaient très rudimentaires. Son talent remarqué, il put entrer à Paris dans un conservatoire privé où il étudia entre autres avec Saint-Saëns. A l'âge de vingt ans il fut nommé organiste à Rennes, en Bretagne, puis retourna cinq ans plus tard à Paris, participa à sa défense pendant le siège de la ville en 1870 et travailla successivement comme organiste dans trois églises, à la fin dans la grande église de la Madeleine où il succéda à Saint-Saëns jusqu'à ce qu'il soit nommé directeur du Conservatoire de Paris.

A ses débuts de compositeur, vers 1870, Fauré a écrit de subtiles romances, une musique qui chante bellement pour différents instruments, violon, violoncelle, harpe, flûte, piano etc. Parmi ses oeuvres il y a des quatuors habilement construits et un quintette, de claires sonates pour violon, de gracieux nocturnes, des ballades, des barcarolles, des valse, des mazurkas et d'autres oeuvres pour clavier à la Chopin et à la Schumann.

Dans le domaine de la musique religieuse Fauré a écrit un Requiem (messe funéraire) que les Français trouvent très précieux et original. L'idée principale en est le repos, le merveilleux repos dans les bras rafraîchissants de la Mort et le splendide réveil sur les champs transfigurés du ciel ; une paix divine se fait sentir dans ses accords transparents (Tiersot). Fauré n'a pas écrit de musique dramatique, sinon des musiques de scène pour le théâtre. Il a également composé une grande tragédie lyrique "Prométhée" qu'on ne peut pas plus considérer comme un véritable opéra que comme un drame musical. Cette oeuvre qui, en 1900 fut présentée dans des arènes devant vingt-mille personnes, est une sorte de nouvelle application de la tragédie grecque où la récitation et la déclamation ont été combinées ou fusionnées. - Quant à la musique instrumentale, pour des ensembles plus importants, Fauré a écrit une suite pour orchestre et une symphonie en ré mineur.

Il sera intéressant de pouvoir entendre plus de musique de ce compositeur profondément français. Au programme de demain il y a le quatuor pour piano n° 2 op. 45 en sol mineur, la sonate pour violon et piano en la majeur et le quintette pour piano op. 89 en ré mineur (oeuvres que le compositeur a écrites plus récemment). Pour toutes ces oeuvres la partie de piano sera interprétée par M. Fauré lui-même et les parties de cordes par les membres du quatuor Capet."

Depuis 1907 Fauré travaillait à son opéra Pénélope dont la création malheureuse devait avoir lieu à l'opéra de Monte-Carlo en mars 1913. En mai, il remporta un succès triomphal au Théâtre des Champs-Élysées.

On ne sait d'où proviennent les informations de Katila sur Fauré. Son article s'appuie presque mot par mot sur une notice anonyme parue en 1906 dans la revue musicale de langue finnoise *Säveletär* et où on annonce comme source "*l'historien de la musique considéré comme une autorité*", Julien Tiersot⁸, bibliothécaire du Conservatoire de Paris.

Wasenius fut un défenseur encore plus ardent de la "nouvelle musique française"⁶ :

"Le concert Fauré - Capet qui aura lieu demain, est déjà un évènement dans notre vie musicale. Avant tout, ce programme sera l'occasion de faire connaissance avec l'un des représentants les plus brillants des jeunes compositeurs français, Gabriel Fauré qui comme compositeur et organiste occupe en France une place de premier plan. De plus, il nous permettra d'entendre des interprètes français ce qui, en connaissant leur grande habileté instrumentale, procurera certainement un grand plaisir à nos mélomanes. Tout cela est déjà important pour nous. Mais il y a encore un point que j'aimerais faire remarquer et que je voudrais souligner pour l'intérêt musical de tous, c'est que nous ne devrions pas considérer cette visite de jeunes artistes français comme un évènement unique mais comme un point de départ pour faire mieux connaître et nous familiariser avec cette jeune musique française qui fleurit si richement et qui sera sans doute propre à enrichir notre vie musicale.

Dans son article du numéro 17 de l'Argus de l'année dernière le soussigné essaya déjà d'attirer l'attention de notre public et de nos interprètes sur ce courant musical qui coule avec vitalité, mais l'article resta sans doute comme une voix qui crie dans le désert. Et cela ne doit pas être. Il faut que nous fassions mieux connaître cette musique ici, elle le mérite. Nous commençons déjà à nous familiariser avec la musique allemande tandis que des noms tels ceux de Fauré, Dukas, Ravel, Guy Ropartz, Xavier Leroux, E. Chabrier, Ernest Chausson, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Lucien Lambert, Reynaldo Hahn, Gabriel Pierné, Paul Antoine Vidal etc. sont à peine connus et certains même ignorés chez nous. Debussy et d'Indy sont peut-être les seuls qui, ici, représentent le nouveau courant français issu de César Franck.

Nos marchands de musique pourraient beaucoup faire pour le bénéfice de la propagation de la nouvelle musique française. J'ai eu la joie de constater, qu'une sonate pour violon et piano op. 13 qui sera jouée au concert de lundi est disponible au moins dans un de nos magasins de musique. Cette sonate, par sa composition et par son traitement moderne, fin et intéressant des accords, n'est pourtant pas une musique insurmontablement difficile et est digne d'une grande considération. Tout comme la première pièce du concert, le quatuor pour piano en sol mineur, une oeuvre brillante mais difficile, a été jouée par le directeur Ekman et le quatuor à corde du notre Conservatoire, et il devrait ainsi être disponible. Mais à l'exception de ces oeuvres et

quelques mélodies de Fauré etc. la littérature musicale "nouvelle-française" est encore très peu représentée chez nous. C'est donc une joie d'en faire mieux connaissance alors que se produiront demain au concert des artistes honorables, dignes d'une haute considération. Je recommande donc à nos mélomanes de ne pas négliger le grand plaisir artistique de demain."

Les termes "nouveau-français" et "jeune-français" furent utilisés en Finlande assez librement. D'une part on s'y référait à la musique française la plus récente, c'est à dire à celle des compositeurs nés dans les années 1860-70 et ayant moins de cinquante ans et parmi lesquels Debussy et Dukas furent considérés comme les principaux chefs de file. - Ravel, âgé de 35 ans n'était pas encore vraiment connu en Finlande. Mais on pouvait, comme le fit Wasenius, se référer à toute la période de floraison de la musique instrumentale et non programmatique issue de Franck, ce qui permettait de caractériser un Fauré de soixante-cinq ans et même un Chabrier mort à l'âge de cinquante-trois ans en 1894 comme "jeune-français".

Karl Ekman et le quatuor du Conservatoire d'Helsinki avaient joué le *Quatuor en sol mineur* au concert du Conservatoire le 13 mai 1905. L'évènement n'attira guère l'attention, mais Elis Lagus de Hufvudstadsbladet qualifia l'oeuvre avec éloquence dans sa brève critique⁷ de : "*spirituelle jusqu'au bout, d'invention personnelle et brillante de facture, elle soutint l'intérêt tout au long de ses mouvements*". Mais la sonate pour violon avait déjà été entendue en Finlande en 1890, dans l'interprétation du professeur de violon norvégien du Conservatoire, Johan Halvorsen.

Dans son article *Den nyfranska musiken och våra sinfonikonsalter*⁸ de 1909 Wasenius avait déploré la quantité réduite de musique française entendue dans les concerts de l'Orchestre philharmonique, en dépit du fait qu'"*il n'y a guère d'autre pays que la France sur notre continent qui montre une telle montée musicale, un progrès aussi juvénilement frais et génial vers les voies nouvelles*". Dans sa présentation, il allait de Franck à Saint-Saëns et de Massenet à Chabrier, à Fauré, à d'Indy, à Chausson, Bruneau, Charpentier, Debussy, Dukas et Magnard. "*Ces quelques jeunes ont pressenti, vu et atteint de nouvelles dimensions pour l'art et créé des oeuvres qui ont attiré l'attention dans presque toute l'Europe culturelle. Nous devrions peut-être considérer plus sérieusement un tel triomphe.*" Wasenius proposait qu'on présentât systématiquement de la nouvelle musique française aux concerts symphoniques et aux autres concerts aussi.

Le concert de Fauré et du quatuor Capet eut donc lieu à la salle des fêtes de l'Université d'Helsinki le 14 novembre. Fauré lui-même le trouva réussi et l'accueil excellent. Dans sa lettre, il décrit également ses impressions d'Helsinki⁹ :

"Ce n'est pas manquer de toupet que de jouer un programme composé uniquement d'un Quatuor, d'une Sonate et d'un Quintette du même auteur ! C'est pourtant ce que nous avons osé faire hier soir devant un public extraordinairement sympathique et chaleureux dans ses manifestations plus qu'aucun autre. La soirée a été vraiment superbe. -

Aujourd'hui repos complet. Je me suis levé à dix heures et demie. J'ai fait une jolie promenade en automobile (fermée, bien entendu) tout le long de la mer. La ville est charmante ; tout un quartier est composé de villas de style amusant, avec des toits verts, des toits bleus, roses, de toutes les couleurs, installées dans un vaste parc qui domine la Baltique. Helsingfors est, dans le Nord, une ville d'été comme Dieppe ou Trouville."

En revanche pour les critiques qui avaient écrit les importantes annonces du concert la soirée paraît avoir été dans une certaine mesure une déception. Katila, le plus important des critiques la langue finnoise, le commenta avec une brièveté sensationnelle¹⁰ :

"Hier, au concert de Gabriel Fauré à l'Université, le public était plutôt nombreux qui accueillit avec ses applaudissements le vieux maître parisien. Le programme, qui ne comprenait que de la musique de chambre, n'était pas fait pour présenter le compositeur sous ses aspects les plus plaisants et l'impression en cours de soirée fut fatigante. L'auditeur ne manqua pas de remarquer la subtilité de l'harmonisation et l'attrait de combinaisons instrumentales intéressantes, mais aussi le monotone traitement rythmique et l'absence d'idées contrastées et plus personnelles. L'exaltante sonate pour violon et piano fut plus plaisante. Le compositeur tint lui-même la partie de piano."

La monotonie "sans scrupule" du programme fut aussi quelque peu critiquée par Wasenius, bien qu'il pensait que les difficultés de compréhension pouvait provenir des différences culturelles entre la Finlande et la France¹¹ :

"Au concert de Gabriel Fauré et de Capet hier il y avait un assez grand nombre d'auditeurs. En dépit de l'abondance des manifestations musicales le public montrait ainsi son vif intérêt pour les artistes français et accueillit les œuvres de Fauré par de respectables applaudissements. Personnellement je dois avouer que le programme ne fut pas dans son ensemble tout à fait représentatif de la musique jeune-française ni de l'auteur lui-même. Nous avons entendu de lui des œuvres plus

consistantes, plus belles et plus spirituelles, sans parler d'autres compositeurs français de l'époque - que les ouvrages présentés hier. Je veux tout brièvement mentionner par exemple Paul Dukas qui écrit dans l'esprit de Berlioz, le hardi E. Chabrier, le génial bien qu'un peu négligent Gustave Charpentier, ainsi que Ravel qu'on commence de plus en plus à jouer en France.

Dans les oeuvres présentées, hier il manquait la richesse de l'invention motivique, la veine mélodique. La partie pour piano du quatuor fut souvent monotone, traitée presque comme l'accompagnement. Et les nuances furent pauvres. Un mezzoforte fatigant dominait beaucoup trop. En revanche, le compositeur s'en remit à de riches modulations, mais cette fois ce n'était que pour faire miroiter dans toutes les couleurs du spectre un contenu malheureusement trop pauvre. Pour moi, ce sont les parties de cordes qui ont été les mieux traitées. Il est possible qu'un auditeur finlandais soit d'une certaine manière trop éloigné du goût français pour pouvoir dès la première écoute estimer justement le quatuor. Celui qui avait été joué ici auparavant était une oeuvre plus juvénile et plus fraîche, l'opus 15. Messieurs L. Capet, Henri et Marcel Casadesus firent de leur mieux et chacun conduisit sa partie avec un art subtil.

La sonate pour violon et piano op. 13, oeuvre plus ancienne, réchauffa sensiblement l'atmosphère. Là aussi on aurait souhaité un peu plus de caractère expressif à chacun des différents mouvements, mais ce fut toutefois de la vraie musique française, spirituelle comme par exemple le troisième mouvement qui, ne serait-ce que par ses finesses rythmiques, est fascinant. Capet y joua la partie de violon avec une perfection captivante.

Le quintette pour piano op. 89 retint l'attention. Mouvement après mouvement il manifesta d'une façon croissante le travail effectué par la main du maître. Je signale simplement la polyphonie de l'Adagio et du dernier mouvement dans lesquels le maître Fauré présenta dès le début, un contrepoint intéressant qui culmina ensuite dans une étonnante perfection technique. Le quatuor Capet joua sa partie de quintette avec une grande noblesse de tous les points de vue. Si l'oeuvre n'enthousiasma pas complètement, il faut en chercher la cause dans son contenu qui, pour les auditeurs, resta un peu étranger. Dans tous les cas, tous les mouvements du quintette furent accueillis par d'ardents applaudissements. Pendant toute la soirée, l'honorable Fauré, âgé de soixante-cinq ans fut l'objet de l'attention du public. Il joua les parties de piano de toutes les oeuvres avec une maîtrise et une sûreté technique étonnantes, qui, en ce qui concerne la saveur et la couleur, avoua son âge, mais qui ne se rompit dans aucune situation. De ce point de vue il se montra un musicien visionnaire et d'une haute qualité. Ainsi les applaudissements furent-ils bien mérités.

Mercredi, le mondialement célèbre quatuor Capet, aura une véritable occasion de montrer ce dont il est capable face à des oeuvres telles que les quatuors à

cordes op. 18, 127 et 131 de Beethoven. Après l'avoir entendu hier, on peut prévoir pour mercredi des exécutions de première classe de ces oeuvres de Beethoven."

Le quatuor Capet lors de la soirée Beethoven semble même avoir dépassé l'attente. Wasenius écrit qu'il était même *"vraiment supérieur à tout ce que nous avons entendu ou entendrons ici"*¹². Les quatuors tardifs de Beethoven avaient déjà été exécutés en Finlande par le célèbre quatuor Brùxelle qui fut le premier à faire entendre en dans ce pays le quatuor de Debussy en 1907. Mais il semble que la musique de chambre n'attirait guère le public, car ce concert n'avait rassemblé que peu d'auditeurs.

Aarne Wegelius de Helsingin Sanomat, l'autre journal de langue finnoise, trouva lui aussi le programme de Fauré uniforme et se comporta moins poliment à l'égard des talents pianistiques de l'auteur. Bien que Wegelius parle positivement de la *"sur-culture"* française en général, son attitude vis-à-vis de celle-ci reflète les doutes qu'on avait pendant longtemps envers la *"musique coloriste"* française en Finlande et qui avaient tout particulièrement comme cible du moment Debussy : (13)

"Hier s'est présenté personnellement l'un des compositeurs les plus remarquables de la France nouvelle, Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire de Paris. Quel dommage que cette soirée ait donné une image très limitée des oeuvres de ce maître qui selon toute probabilité est très éminent !

Fauré est déjà plus ou moins connu ici, surtout comme auteur de mélodies. Le même style subtil et original qui s'exprime dans ses mélodies se dégageait aussi de ses pièces de musique de chambre. Il y avait un aspect particulièrement modéré, réservé et délicieux qui témoignait d'une sur-culture qui aurait sans doute eu un effet d'enchantement si l'on avait écouté cette musique dans des proportions moindres mais qui, avec trois oeuvres importantes présentées consécutivement, donnait une impression de monotonie, voire d'ennui. Cette opinion peu favorable ne fut pas corrigée par le fait que, peut-être par coïncidence, le style pianistique de toutes les pièces fut très proche : il y avait en particulier des quantités d'arpèges en triples croches. En général on aurait souhaité plus de force, plus de contenu et des climax plus exubérants pour soutenir l'intérêt. L'auditeur aurait peut-être pu se laisser aller facilement si les parties de piano avaient été confiées à des mains plus jeunes et plus vives. Le compositeur est peut-être déjà d'un trop grand âge pour pouvoir exprimer de son instrument ce qu'un pianiste véritable pourrait en tirer.

Mais il ne faut pas négliger les mérites de cette musique. Elle est parfaitement originale et, mélodiquement et harmoniquement, extrêmement riche. Souvent, l'attention est retenue par la maîtrise des formes, par la logique avec laquelle le compositeur développe ses motifs ainsi que les rapports de résonance dont le quintette

pour piano donna plus particulièrement plusieurs exemples uniques. Un compte rendu détaillé après cette première écoute n'est pas possible.

Les membres du quatuor Capet se montrèrent d'éminents artistes chacun dans son domaine. - Le professeur Fauré fut vivement applaudi par un public qui, compte tenu des circonstances, fut relativement nombreux."

Allan Schulman de Nya Pressen de langue suédoise se retrouva dans sa critique dans les pas de Wegelius¹⁴ :

"On aurait souhaité pouvoir honorer le respectable représentant du Conservatoire de Paris lors de sa tournée avec un nombre d'auditeurs identique à celui qui se rendit au concert de son collègue du Conservatoire de Saint-Petersbourg il y a une semaine, mais on peut expliquer la salle clairsemée par plusieurs raisons simples. Tout d'abord, M. Fauré et le quatuor Capet ne jouaient pas dans un concert d'abonnement, et deuxièmement, la soirée eut lieu un soir qui, de longue date, est retenu par notre propre conservatoire. Espérons que les respectables hôtes français puissent accepter ces excuses. De telles coïncidences, difficilement évitables, peuvent malheureusement se produire dans nos conditions modestes et au milieu de l'actuelle surabondance de concerts et d'opéras.

Des applaudissements chaleureux, agités et longs saluèrent le professeur Fauré quand il pénétra sur scène avec ses compatriotes. Le programme débuta par son quatuor pour piano en sol mineur. Son numéro d'opus est 45 et ainsi il ne fait pas partie de ses oeuvres les plus anciennes. Dès le début du premier mouvement, on put immédiatement constater qu'il ne s'agissait pas d'une musique piétinant les sentiers battus mais qui ouvre des nouvelles voies qui se distinguent largement de celles auxquelles on s'est habitué. L'exception se trouvait selon moi, seulement à la fin qui s'en tenait à un rythme de mazurka plutôt banal. Très original par contre, fut le second mouvement, et dans le troisième coulait un courant mélodique profond et spontanément imposant. Le contenu motivique de tous les mouvements présentait toutefois une certaine limitation de caractère. Ils commençaient par une intervention du piano semblable à un accompagnement qui se poursuivait quand les cordes présentaient et développaient le matériau thématique. Le traitement des nuances est également resté monotone. La sonate pour violon et piano de 1878 (à vrai dire de 1876) a peut-être été la plus facile à approcher des trois numéros de la soirée. C'est elle qui fit la plus forte impression au moins au soussigné. Tous ses mouvements portaient la marque de clarté et de prégnance, de tempérament et d'élégance typique de la musique française, et dans l'Andante, résonnaient un profond sentiment et une grande spontanéité.

Le quintette pour piano op. 89 en ré mineur, une oeuvre ultérieure, fut sans doute la plus riche, d'une grande valeur thématique et contrapuntique, et en même

temps la plus difficile. Cette difficulté de compréhension fut certainement favorisée par le fait que, vers la fin du concert, on a commencé à être fatigué d'entendre un matériau peu varié.

L'accueil fut toutefois très chaleureux et M. Fauré ainsi que les excellents membres du quatuor, et tout particulièrement M. Capet, dont le violon sonna avec enthousiasme toute la soirée, obtinrent plusieurs rappels."

"A plus faibles doses" la musique de Fauré aurait aussi pu plaire à Heikki Klemetti, rédacteur de la revue musicale de langue finnoise Säveletär, même si Klemetti déjà n'était pas un défenseur particulièrement chaleureux de la musique nouvelle-française - l'année précédente il avait, très brièvement, condamné les pièces de Debussy que présentait Edouard Risler. Au cours du récital de Fauré, il n'entendit que la sonate et le quatuor, mais cela semble avoir été déjà trop pour lui¹⁵ :

"Le 14 et le 16 de ce mois nous avons la visite de quelques excellents artistes français, le directeur actuel du Conservatoire de Paris, Gabriel Fauré, et les membres du quatuor Capet MM. Lucien Capet, Maurice Hewitt, Henri et Marcel Casadesus ; ils laissèrent un fort agréable souvenir.

Gabriel Fauré est déjà un vieil homme, né en 1845, il a travaillé comme organiste et chef d'orchestre dans des églises parisiennes comme le firent de nombreux autres maîtres français depuis le temps des maîtres Leonin et Perotin. Fauré a été très fécond, ce que démontre le numéro d'opus 89 de son quintette pour piano joué ici. Il a écrit relativement peu d'œuvres symphoniques plus importantes pour orchestre, et parmi elles une seule symphonie. Il a écrit naturellement davantage d'œuvres pour chœurs et dans ce domaine, on loue particulièrement son Requiem, mais son champ de prédilection reste cependant, la musique de chambre et en général les œuvres qui relèvent de la petite forme.

Au premier concert de Fauré, nous eûmes l'occasion d'entendre la sonate pour violon op. 13 de la période antérieure du maître alors qu'il était organiste à l'église de la Madeleine, et le quatuor pour piano op. 45 N° 2. C'est ce dernier qui retint l'attention, parce qu'en plus de son caractère généralement artistique, il est également caractéristique par son style. Une harmonisation colorée mais toujours avec modération, une mélodie étrange se coulant dans des intervalles bizarres qui la rendent difficile à suivre en écoutant les crescendi et les diminuendi du développement ; les instruments, soutenus par les arpèges de l'accompagnement du piano, chantent pour la plupart à l'unisson en tonalités crépusculaires qui évoquent les ténèbres de la nuit tiède du Sud et où l'on trouve un grand enthousiasme raffiné. Un instant, on écoute avec plaisir cette musique que le quatuor Capet exécute dans le même esprit un

peu sentimental, mais en restant toujours dans les limites de l'art. Toutefois celui qui se laisserait aller plus longtemps à l'entendre courrait le risque de s'ennuyer.

Les instrumentistes à cordes du quatuor Capet forment un ensemble qu'on ne louera jamais assez. Je regrette profondément de ne pas avoir eu l'occasion d'entendre leur jeu dans Beethoven. Mais déjà au premier concert apparaissait la pureté idéale, la sonorité noble et la perfection artistique de leur jeu d'ensemble. Plus particulièrement admirable fut le solo du M. Lucien Capet qui n'a pas d'égal pour sa claire fermeté et son exécution artistiquement savoureuse."

Tous ces critiques ajoutaient à leurs compliments, nuancés par leur aspect formel, des piques plus ou moins cachées. La réception la plus enthousiaste et compréhensive de Fauré vint d'Otto Andersson, de la revue musicale de langue suédoise de Turku Tidning för Musik - le même Andersson qui devint plus tard professeur de musicologie à l'université suédoise de Turku, Åbo Akademi. La revue avait déjà fait de la publicité pour le concert en publiant la traduction de l'article de Charles Malherbe sur Fauré¹⁶. Andersson ne réagit pas par des haussement d'épaules aux défauts apparus dans la préparation du concert¹⁷ :

"Le public fut peu nombreux aux concerts de Gabriel Fauré et du quatuor Capet les 14 et 16 novembre. C'est regrettable pour plusieurs raisons : nos hôtes français ont ainsi eu une mauvaise appréciation de notre intérêt pour la musique, notre public musical a perdu deux bonnes occasions de plaisir artistique d'un extrême raffinement, les concerts ont prouvé d'une façon surprenante combien nous avons vraiment peu d'amateurs d'art musical de haut niveau. A l'occasion du concert Fauré, il est triste de constater que notre conservatoire ne trouva pas possible de renvoyer son concert annoncé pour le même soir. Alors que le directeur du célèbre Conservatoire de Paris, conservatoire où l'on a toujours montré la plus grande bienveillance pour nos musiciens, qui une fois pour toutes a délaissé ses tâches pour nous rendre visite, on aurait aimé éviter une telle honte pour notre conservatoire qui non seulement délaissait l'hôte célèbre sans aucune considération pour lui mais aussi donnait un concert le seul soir qu'il avait pu réserver pour sa visite. A quoi sert-il de parler et d'écrire sur notre riche vie musicale, sur nos orchestres et notre "Conservatoire" quand il s'agit de faire preuve aussi à l'occasion d'un peu d'obligeance pour une parmi les premières écoles de musique du monde, pour une métropole musicale, pour un pays de culture tout entier et pour son art musical. Ainsi se révèlent nos coutumes de petite ville."

En caractérisant ensuite la musique de Fauré, Andersson prouva qu'il savait entendre la culture musicale française :

"Gabriel Fauré présentait ici le quatuor pour piano op. 45, la sonate pour violon et piano op. 13 et le quintette pour piano op. 89. Le soussigné n'entendit que les deux premières oeuvres.

Dès le premier mouvement du quatuor, Fauré montra sa maîtrise, une mélodie noble et exceptionnellement subtile, une originalité harmonique et une polyphonie riche mais jamais exagérée. La liaison extrêmement intime entre le piano et les cordes est caractéristique du quatuor. Aucune partie ne s'exprimait jamais aux dépens d'une autre. Les ressources sonores du piano, riches en comparaison avec celles des cordes n'étaient pas trop soulignées. Le maître de la mélodie souple et de l'harmonie raffinée se révéla également maître dans le traitement des instruments. Le fait que, pianiste, il ait su résister à la tentation de laisser son instrument jouer le rôle dominant, prouve avec encore plus d'éloquence le niveau de culture dans ses oeuvres.

La musique de chambre de Fauré ne reflète pas de conflits tragiques ni de regrets désespérés des problèmes sombres de la vie, mais elle contient toutefois une richesse infinie d'idées et des pensées qui, à chaque moment, captivent l'intérêt. Une ou deux fois apparaissent la joie de vivre la plus lumineuse, un jeu, une plaisanterie, ce qui ressort d'autant plus nettement du fait de la nationalité du compositeur.

Le maître lui-même joua les parties pour piano avec une technique sans égal et avec une exactitude et une juvénilité charmantes. Le jeu parfaitement extraordinaire des membres du quatuor Capet, contribua considérablement à cette bonne impression.

Les applaudissement tout au long de la soirée furent très vifs."

Après quoi Andersson critiquait excellemment le concert Beethoven du quatuor Capet :

"Au cours de la soirée Beethoven du quatuor Capet on a pu entendre les quatuors op. 18, 127 et 131. Il était possible de craindre que les Français ne réussissent pas à interpréter aussi bien les créations de Beethoven que celles de Fauré la veille. Ce préjugé fut absolument sans fondement. Dans la présentation des quatuors, à une maîtrise technique la plus parfaite s'ajoutait une si profonde vision de ces oeuvres qu'il est impossible d'imaginer aucunement une interprétation de plus haut niveau. Les quatuors en si bémol majeur et en do dièse mineur font partie des oeuvres les plus étonnantes de toute la littérature de quatuors. Ils s'élèvent comme des monuments et il est peu d'élus qui puissent dévoiler ces objets sacrés.

Le quatuor Capet, en interprétant les grandes pensées du maître pénétrait dans les profondeurs les plus extrêmes qu'il est humainement possible. Les instruments devinrent des êtres vivants et chantants. Je n'ai jamais de ma vie entendu un tel jeu de quatuor."

Otto Andersson ne comprenait pas seulement le caractère et le raffinement français de la musique de Fauré, il savait aussi écouter la musique moderne avec des oreilles ouvertes. Le printemps suivant il fut le seul critique qui comprit immédiatement l'importance de l'énigmatique quatrième symphonie de Sibelius.

Tous comptes faits, l'accueil réservé à Fauré à Helsinki resta proportionnellement aussi modeste que n'est Helsinki par rapport à Saint-Pétersbourg. Selon le fils de Fauré, Philippe Fauré-Fremiet, son père reçut un tel accueil à Saint-Pétersbourg qu'il n'en rencontra jamais nulle part ailleurs. Il raconte qu'*"il revint avec, dans ses bagages, des rubans, des couronnes, des tableaux!"*¹⁸.

La modestie de l'accueil provenait pour une part du fait que Fauré ne venait pas à l'invitation du Conservatoire d'Helsinki mais que le concert avait été organisé par Edvard Fazer qui avait des multiples contacts avec la Russie et l'Europe - quelques années plus tôt, son bureau de concerts avait organisé la tournée européenne du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg. Ce simple fait n'aurait dû empêcher le Conservatoire d'Helsinki d'accorder attention et hospitalité à un confrère célèbre. On ne sait même pas si Fauré eut une rencontre officieuse avec Karl Ekman, directeur du Conservatoire qui avant son mandat de directeur en 1905, avait tenu la partie pour piano du quatuor en sol mineur. Dans ses lettres d'Helsinki, Fauré ne cite en tout cas aucun Finlandais. Il est vraisemblable que le soir du concert, Ekman assistait à la soirée du Conservatoire où on entendit des quatuors de Haydn et de Brahms ainsi que la sonate pour violon seul de Reger. L'automne suivant le nouveau directeur du Conservatoire qui fut nommé était Erkki Melartin, contemporain de Ravel par ses années de naissance et de mort, actif et intéressé par les relations internationales. Lui, aurait certainement prêté une attention méritée à la venue de Fauré.

Un autre facteur défavorable à la qualité de l'accueil fut l'absence d'une culture de musique de chambre développée. Fauré, *"le père de musique de chambre française"* était apparemment plus apprécié en Finlande comme compositeur de mélodies et de piano. Il est possible que les Finlandais aient distingué dans les mélodies de Fauré, à côté de l'aspect français, quelque chose d'oriental, de slave ; par exemple, le célèbre *Après un rêve* commence avec la sixte mineure familière aussi bien aux mélodies de Tchaïkovski qu'aux chansons populaires finlandaises la1 - ré2 - fa2 (tonalité originale) que Boris Asafieff a considéré comme l'intonation du romantisme russe. Tandis que la musique de chambre d'Europe centrale avait été, depuis Beethoven, le genre d'expression intériorisé de la maturité ultime des compositeurs, en Finlande elle était le fait de jeunes compositeurs dans leurs premières oeuvres d'examen avant de passer à

l'orchestre. Même dans l'oeuvre de Sibelius, la musique de chambre n'occupait pas la place centrale, et sa seule pièce de chambre de maturité, le quatuor pour cordes *Voces intimae*, n'avait même pas fait particulièrement sensation lors de sa première présentation dans le pays au printemps 1910.

Aucun de ces Finlandais ne semble avoir eu une conception juste de la position de Fauré dans la vie musicale française. L'année précédente, les anciens disciples du maître avaient fondé la Société Musicale Indépendante pour l'opposer à la chauvine Société Nationale de Musique et l'avaient élu comme président - Fauré, avec son professeur Saint-Saëns et avec César Franck, avait été en son temps un des fondateurs de cette dernière en 1871. En avril 1910, la nouvelle société donnait son premier concert public, au cours duquel *La Chanson d'Eve* fut chantée pour la première fois dans sa forme définitive¹⁹. Le sociologue-musicologue Michel Faure, qui étudie la culture bourgeoise française d'un point de vue marxiste, a divisé la France entre la deuxième République et les années 1920 en quatre périodes esthétiques-idéologiques qu'il caractérise de la façon suivante : *Saint-Saëns : républicanisme du combat et éclectisme parnassien ; Fauré : opportunisme républicain et esthétique de la distanciation ; Debussy : nationalisme monarchiste et sacralisation de l'art ; Ravel : anarcho-bolchevisme et esthétique du pastiche*²⁰.

Le soir du 16 novembre, Fauré quittait Helsinki pour Saint-Pétersbourg et de là, la nuit suivante il faisait le voyage de 14 heures vers Moscou. Aux concerts de Moscou les 18 et 19 novembre il dirigeait la suite de *Pelléas et Mélisande* et jouait avec le quatuor Capet le même quatuor pour piano qu'à Helsinki. La sonate pour violon fut jouée par Eugène Ysaÿe, et Raoul Pugno et Alexandre Ziloti interprétèrent également la musique de Fauré²¹. A Moscou, Fauré se sentit vraiment arrivé à l'Est. "*J'aurai vu bien des choses curieuses durant ce voyage ; mais je n'en aurais jamais imaginé de telle que celle-ci : de grands autels avec les Saintes-images, éclairées par des lampes et des cierges, dans les gares de chemin de fer ! Voilà un trait de moeurs qui caractérise tout un peuple.*"²¹ La critique fut elle aussi plus à l'Est. On critiqua Fauré aussi bien comme chef d'orchestre que comme pianiste, tandis que comme compositeur il fut accusé d'un *Pelléas* "tout à fait ordinaire"²².

Fauré rentra à Paris le 23 novembre. Les fatigues de sa tournée furent compensées en décembre lorsqu'il fut promu commandeur de la Légion d'honneur.²³

* * *

La nouvelle musique française commençait justement à cette époque à intéresser les jeunes compositeurs finlandais. Le premier à la découvrir fut Toivo Kuula

(1883-1918) qui, déçu par l'Italie, partit pendant l'hiver 1909-10 pour étudier à Paris sous la direction de Marcel Labey. La musique "nouvelle française" l'impressionna comme une révélation. Dans ses lettres à ses amis il mentionne Fauré - bien qu'en orthographiant le nom Forêt ! - mais il fut surtout influencé par les compositeurs plus jeunes comme d'Indy, Chausson et Magnard et plus particulièrement Debussy et Dukas.

C'est justement grâce à son ami Kuula que Leevi Madetoja (1887-1947) choisit Paris comme sa première ville d'études étrangère et qu'il y partit approximativement un mois avant la visite de Fauré à Helsinki. Il ne partageait pas sans réserve l'admiration de Kuula pour Debussy et pour Dukas, mais il était davantage attiré par la tradition plus classique de la Schola Cantorum de d'Indy. En 1913 Madetoja publia dans Uusi Suometar une suite d'articles en trois volumes "*La musique française moderne*", qui fut à l'époque en Finlande la présentation la plus approfondie de la nouvelle musique française. Il y caractérise aussi Fauré non sans nuances : ²⁴

"L'élève de Saint-Saëns, Gabriel Fauré est un romantique à la Chopin, Schumann et Grieg. Tout comme eux, il n'est pas attiré par la résonance riche de l'orchestre ni par les grandes foules d'interprètes. C'est le "musicien des intimités" - comme on le désigne - et il tente, dans son art, de décrire les oscillations les plus mystérieuses et intériorisées de l'âme humaine. Il a certes, écrit plusieurs oeuvres plus importantes pour orchestre, voire un opéra, mais en les écoutant nous avons nettement le sentiment que son propre domaine est ailleurs. Il nous donne ses meilleures pensées, les plus belles sans doute, dans ses pièces pour piano, sa musique de chambre et ses nombreuses mélodies.

La musique de Fauré est gracieuse, fine - si nous ne disons pas snob - et raffinée au point que ce ne sont que les gourmets musicaux qui peuvent pleinement en jouir. Elle coule calmement, presque sans rythme, ou au moins très vaguement rythmée, et c'est sans doute cet aspect qui empêche de nombreux amateurs de voir les bons côtés de l'art de Fauré, sa transparence délicieuse.

Par sa façon de composer et par son caractère d'artiste, le compositeur est assez proche de ce courant musical qui s'est façonné en France durant les deux dernières décennies et que nous, dans cette série d'articles, avons nommé "nouveaux-français". Déjà très tôt - vers 1880 - nous rencontrons dans quelques-unes de ses pièces pour piano, des éléments et des traits stylistiques qui plus tard, certes plus nets et plus développés, donneront une marque spécifique aux créations de Debussy. Le style pour piano de Fauré est d'une grande richesse de trame et construit des figures délicates, le compositeur aime à se livrer à la rêverie et évite des accentuations plus fortes. Dans les cercles des mélomanes ce sont ses Nocturnes et Barcarolles qui ont plus particulièrement rencontré le succès.

La mélodie est peut-être l'aspect le plus remarquable de Fauré. Admirateur dévoué des poètes modernes français, il a mis en musique nombre de leurs meilleurs poèmes. Il a surtout été influencé par Verlaine dont il a mis en musique les impressions crépusculaires avec une intuition sensible. Tout le monde connaît son "Clair de lune" ; la mélancolie de la nuit mystérieuse est sans doute rarement évoquée dans une oeuvre d'art aussi joliment et de manière aussi impressionnante. Tout comme le cycle de mélodies "La Bonne Chanson" où l'on trouve Verlaine dans son état le plus typique, fait partie des perles de la littérature vocale française récente.

Comme nous l'avons déjà noté, les oeuvres de chambre du compositeur méritent également notre attention. La sonate pour violon de 1876, fit connaître son nom d'artiste plus généralement et d'autant plus que son ancien maître Saint-Saëns, lors de sa parution, en parla avec enthousiasme. Cette sonate occupe aujourd'hui encore une place importante dans l'oeuvre de Fauré et avec les deux quatuors pour piano - deux oeuvres parmi ses plus belles - elle est considérée comme un chef-d'oeuvre de la musique de chambre française.

La démarche artistique de Fauré n'est pas importante, mais tout ce qu'il a fait porte la marque du vrai art. Ses oeuvres supposent un public finement cultivé et ne rencontreront sans doute jamais la faveur de cercles plus larges. Mais sa muse sensible et silencieuse n'en a même pas besoin..."

Les influences impressionnistes adoptées par Kuula n'eurent pas le temps de s'intégrer dans sa musique romantique-nationale à cause de sa mort précoce. Madetoja était lui aussi, de par sa nature fondamentale, un romantique national, mais les impulsions galloises apportèrent à son style une finesse, une modération et un équilibre classique qui le font ressembler à Fauré. Le ton de la nouvelle musique française s'imposa définitivement dans la musique finlandaise avec Uuno Klami (1900-1961) qui étudia à Paris en 1924-25. Or ce n'était plus la voix de Fauré qu'on entendait mais celle de Ravel.

Fauré avait déjà eu des contacts avec la culture musicale de Finlande avant son voyage à Helsinki. "Il faut louer Aino Ackté dans le rôle de Magdeleine dans lequel elle fut très belle et émouvante", écrit Fauré en 1906 dans *Le Figaro* à propos de la cantatrice finlandaise qui avait conquis les auditeurs aussi bien au Grand Opéra de Paris qu'au Metropolitan Opéra de New York²⁵. Tandis qu'en 1907, le *Finsk Musikrevy* publiait une traduction en suédois des règles qu'il avait écrites pour le concours international de la section musicale de la Société Nationale des Beaux-arts. Ce fut apparemment l'unique produit littéraire de Fauré à avoir été publié en Finlande²⁶.

(Trad. Anja et Henri-Claude Fantapié)

Notes

- 1 Nectoux 1990, p. 284-285.
- 2 Fauré-Fremiet 1951, p. 190 (Saint-Pétersbourg 11.11.1910)
- 3 Ibid. p. 192 (Helsingfors 14.11.1910)
- 4 Katila, Evert (E.K.) 1910, Gabriel Fauré Helsingissä. (Gabriel Fauré à Helsinki) *Uusi Suometar* 13.11.
- 5 Anonyme 1906.
- 6 Wasenius, K.F. (Bis) 1910, Fauré och Capet-konserten. (Fauré et le concert Capet). *Hufvudstadsbladet* 13.11.
- 7 Lagus, Elis (E. Lgs) 1905, Musikinstitutens musikafton. (Soirée musicale du conservatoire). *Hufvudstadsbladet* 14.3.
- 8 Wasenius 1909.
- 9 Fauré-Fremiet 1951, p. 192-193 (Helsingfors 15.11.1910).
- 10 Katila, Evert (E.K.) 1910, Gabriel Faurén eilisessä konsertissa (Au concert d'hier de Gabriel Fauré). *Uusi Suometar* 15.11.
- 11 Wasenius, K.F. (Bis) 1910, Gabriel Fauré- och Capet-konserten (Concert Gabriel Fauré et Capet). *Hufvudstadsbladet* 15.11.
- 12 Wasenius, K.F. (Bis) 1910, Capet-strakkvartettens konsert (Concert du quatuor à cordes Capet). *Hufvudstadsbladet* 17.11.
- 13 Wegelius, Aarne (W.) 1910, Gabriel Faurén konsertti (Concert de Gabriel Fauré). *Helsingin Sanomat* 15.11.
- 14 Schulman, Allan (A.S.) 1910, Gabriel Faurés och Capet strakkvartettens konsert (Concert de Gabriel Fauré et du quatuor à cordes Capet). *Nya Pressen* 15.11.
- 15 Klemetti 1910.
- 16 Malherbe 1910.
- 17 Andersson 1910.
- 18 Fauré-Fremiet 1951, p. 190.
- 19 Nectoux 1990, p. 513.
- 20 Faure 1985, p. 60.
- 21 Nectoux 1990, p. 283.
- 22 Fauré-Fremiet 1951, p. 193.
- 24 Madetoja 1913.
- 25 *Le Figaro* 9.5.1906, cit. dans l'oeuvre Acté, Aino : Taiteeni taipaleelta (du chemin de mon art. Otava : Helsinki 1935, p. 205.
- 26 Fauré 1907.

Bibliographie

Andersson, Otto (A.O.) 1910, *Gabriel Faurés och Capet-kvartettens konserter* ('Les concerts de Gabriel Fauré et du quatuor Capet'). *Tidning för musik* 6.

***Anonyme 1906, *Gabriel Fauré*. *Säveletär* 9-10.

Breitfeld, Claudia 1992, *Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré*. Bärenreiter Hochschulschriften, BKV 1049. Bärenreiter : Kassel & c.

Fauré, Gabriel 1907, *Musikaliska salongen i Paris* ('Salon musical à Paris'). *Finsk musikrevy* 2 : 1.

Faure, Michel 1985, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt*. Flammarion : Paris.

Fauré-Fremiet, Philippe (présentées par) 1951, *Gabriel Fauré : Lettres intimes*. Grasset : Paris.

Jankélévitch, Vladimir 1938/1951, *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*. Plon : Paris.

- 1957, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la Nuit, Satie et le Matin*. Albin Michel : Paris.

Klemetti, Heikki (H.K.) 1910, *Gabriel Fauré ja Capet-kvartetti* ('Gabriel Fauré et le quatuor Capet'). *Säveletär* 20-21.

Madetoja, Leevi 1913, *Nykyajan ranskalainen säveltaide. III. Camille Saint-Saëns ja Gabriel Fauré*. (La musique française de l'heure actuelle. III. Camille Sains-Saëns et Gabriel Fauré). *Uusi Suometar* 22.8. Egalement dans l'œuvre Salmenhaara, Erkki 1987 (réd.), *Leevi Madetoja : Kirjoituksia musiikista* (Leevi Madetoja : 'Ecrits sur la musique'. (= *Musiikki* 1987 : 3-4). Suomen musiikkiteollinen seura : Helsinki 1989.

Malherbe, Charles 1910, *Gabriel Fauré. Tidning för musik* 5. Originellement *Festschrift und Programmbuch*, Ranskalaisen musiikin festivaali Münchenissä 17.-18.9.1910. ('Le festival de musique française à Munich...')

Nectoux, Jean-Michel 1990, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. Flammarion : Paris.

Tarasti, Eero 1988, *Après un rêve - Gabriel Faurén laulu semioottisen analyysin kohteena* ('La mélodie de G.F. comme objet de l'analyse sémiotique'). *Synteesi* 4.

Wasenius, K.F. 1909, *Den nyfranska musiken och vara sinfoniekonserter* ('La nouvelle musique française et nos concerts symphoniques'). *Argus* 17.

SIBELIUS, LE PLUS MAUVAIS COMPOSITEUR DU MONDE

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

par Ilkka Oramo*

«Cette note pertinente est publiée à l'occasion du 90e anniversaire du compositeur finlandais et tirée à 40 exemplaires vélin blanc et 11 exemplaires sur hollande antique, numérotés 1 à 51 par l'éditeur. Le tirage a été exécuté le 8 décembre par l'imprimerie nationale des invalides, de Liège.»

«Cette note pertinente» de René Leibowitz, d'une hostilité inattendue dans son contexte - l'anniversaire d'un compositeur âgé et silencieux depuis plus d'un quart de siècle - témoigne du climat musical des années 1950, imprégné par le dogmatisme de l'avant-garde sérielle. Elève de Schoenberg, Leibowitz avait consacré sa vie à la cause de la musique dite progressiste, dont la supériorité vis-à-vis de la musique utilisant des «moyens anciens» lui était un fait incontestable. Sibelius nous a montré, conclut-il, «qu'en se servant de ces moyens rien n'est plus aisé que de devenir le plus mauvais compositeur du monde».¹

En lisant le pamphlet de Leibowitz, un sentiment de familiarité s'empare de vous : c'est quelque chose que vous avez vu auparavant ailleurs, et il n'est pas trop difficile de se souvenir du lieu. On fouille dans sa bibliothèque, et l'on trouve ce qu'on a cherché : la «Glose sur Sibelius» de Theodor Wiesengrund Adorno, publiée en 1938 dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*, porte-parole de l'école de Francfort, et qui se trouve rééditée dans le recueil *Impromptus* trente ans plus tard.²

Le but d'Adorno est de montrer que Sibelius, en se servant des «moyens anciens», dans lesquels il entend des harmonies tonales, est resté en arrière du standard technique de son temps, ce qui explique que sa musique sonne faux. Cette idée se retrouve dans la *Philosophie de la musique nouvelle*, publiée en 1949, où Adorno propose l'existence dans la musique d'une «tendance du matériau», qui n'obéit qu'à ses propres lois de mouvement (*Bewegungsgesetze*) et à laquelle le compositeur doit s'adapter au risque de perdre sa chance historique. «Si un contemporain, tel Sibelius, travaille exclusivement avec des accords tonaux, ceux-ci sonneront aussi faux qu'ils le feraient si on les incluait dans le domaine de l'atonalité».³

* Musicologue, Professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki.

Cette philosophie d'une histoire déterministe et strictement linéaire, où une découverte quelconque dans tel ou tel domaine du langage musical, est suivie par des corollaires nécessaires et inévitables et se modèle d'après l'image du progrès et du développement dans les sciences naturelles. La justification en est précaire, non seulement parce que la solution des problèmes d'ordre technique, comparable à la solution des problèmes scientifiques (le sont-elles vraiment ?), n'est pas nécessairement l'essentiel dans l'histoire d'un art, mais aussi parce que dans le terme de développement, elle n'envisage que ceux de l'harmonie et de la tonalité.

Adorno parle de Sibelius en tant que «contemporain», c'est-à-dire contemporain de Schönberg et d'autres compositeurs de l'École de Vienne. Il aurait donc dû suivre l'exemple de Schönberg et renoncer au langage tonal, devenu «*rissig und schief*». Mais dans quels sens Sibelius était-il contemporain de Schönberg (*1873), son cadet de huit ans? Dans un rayon de huit années autour de Sibelius on trouve les dates de naissance de Puccini (*1858), Mahler (*1860), Debussy (*1862), Strauss (*1864), Busoni (*1866) et Reger (*1873). Ils sont donc tous contemporains de Sibelius et au même titre que Schönberg. Mais est-ce que tous les contemporains de Sibelius sont aussi ceux de Schönberg? S'il en est ainsi, cela signifie que la plupart des crimes dont l'accuse Adorno sont ceux de toute une génération. On se demande si les contemporains cités auraient dû, eux aussi, renoncer aux éléments de l'harmonie tonale qui formait la base de leur vocabulaire, bien qu'ils contribuaient à établir - comme le faisait Sibelius - de nouveaux principes à l'usage de ces éléments. Cette demande paraît de moins en moins raisonnable si on on se rend compte que la musique nouvelle, qu'ont créée Schönberg, Berg et Webern, resta très longtemps peu connue en dehors des cercles autour de Schönberg et de la «Société d'exécutions musicales privées», qu'il fonda à Vienne en 1918, précisément parce que les portes des institutions établies lui restèrent fermées

Mais la notion de contemporanéité n'est pas aussi simple que le voudrait Adorno. Quand on discute l'histoire d'un art on ne peut la définir en disant que sont contemporains tous ceux qui vivent en même temps. Dans ce cas-là Stockhausen et Boulez ou bien Wagner (†1883), Smetana (†1884), Tchaïkovski (†1893), Brahms (†1897), Dvorak (†1904) et Grieg (†1907) seraient contemporains de Sibelius. La notion de contemporanéité devient particulièrement délicate aux époques de transition ou de changement de paradigme, quand des tendances fondamentalement différentes se croisent, se heurtent et continuent à vivre les unes à côté des autres. Pendant de telles périodes, des phénomènes contemporains sur le plan du temps extérieur ne le sont point sur le plan du contenu interne. La notion de «non-contemporanéité du contemporain» de Carl Dahlhaus témoigne d'une compréhens-

sion de l'histoire plus profonde et plus exacte que la conception linéaire et unidimensionnelle du processus historique que représente Adorno.

Dans le cas de Sibelius la notion de contemporanéité est, semble-t-il, obscurcie par le grand âge qu'il a atteint. S'il était mort à l'âge de Mahler, en 1916, après avoir quand même écrit la Quatrième symphonie qui, selon Dahlhaus, appartient «au cœur du modernisme musical dans le sens fort de ce terme»⁴, Adorno aurait dû fonder sa critique sur des données différentes. Mais, étant donné la constance de toutes les autres variables, il n'y aurait pas renoncé.

La loi du progrès, dans la pensée d'Adorno, est sévère et impitoyable. Même des «contemporains» de Schœnberg plus jeunes que lui ne s'en sont pas évadés. Si un compositeur, une fois arrivé au seuil de l'atonalité, lui tourne plus tard le dos, ses œuvres les plus avancées se perdent en même temps, car la force du progrès exerce son influence vers l'arrière aussi bien que vers l'avant. Tel est le sort de certaines œuvres de Bartók, qui, à l'époque de leur naissance, possédaient «la ferveur d'un incendie de prairies» mais qui, à la lumière du futur développement du compositeur, ont acquis l'ambiance «d'un art sentimental amolli».⁵

Mais pour Adorno, constater que Sibelius est resté en arrière du standard de son temps ne suffit pas. Ce qui est plus grave encore, c'est qu'il n'ait pas atteint le niveau de son propre standard. Après avoir accompli ses études de composition en Allemagne, nous raconte Adorno, il rentra dans son pays natal avec des sentiments d'infériorité justifiés, se rendant bien compte qu'il ne savait pas harmoniser un choral ni écrire un contrepoint propre. Il se cachait dans le pays des mille lacs pour échapper aux yeux critiques de ses professeurs. Le considérer comme un bon compositeur serait abandonner tous les critères de qualité musicale valables de Bach à Schœnberg.

La substance essentielle de la «Glose sur Sibelius» connue, on peut encore se demander pourquoi elle a été publiée. Lorsqu'il écrivit ce texte qui, après la guerre, devint une sorte de paradigme pour la critique musicale allemande vis-à-vis de la musique de Sibelius, Adorno vivait à Londres depuis quatre ans. Il est évident, comme le remarqua Erik Tawaststjerna, que la popularité du compositeur finlandais en Angleterre le gêna, d'autant plus qu'en même temps le nom de Mahler se trouvait plutôt rarement inscrit dans les programmes de concerts.⁶ Et si le livre de Constant Lambert *Music Ho!*, publié en 1934, lui était tombé entre les mains, ce qui est possible, il a dû être choqué par une estimation telle que :⁷

«Of all contemporary music that of Sibelius seems to point forward most surely to the future. Since the death of Debussy, Sibelius and Schœnberg are the most

significant figures in European music, and Sibelius is undoubtedly the more complete artist of the two.»

Sibelius et Schönberg ! Quel sacrilège ! Mais les motifs d'Adorno n'étaient pas, il faut bien s'en rendre compte, purement musicaux ; ils étaient aussi politiques et moralistes. Adorno voyait en Sibelius la personnification de l'idéologie du «*Blut und Boden*» et il lui en voulait que sa musique soit tolérée dans le Troisième Reich, dans le même temps que celle de l'Ecole de Vienne y était considérée «*entartete Kunst*». Peut-être l'associait-il aussi à l'idéologie de la pureté raciale, car le fait que Sibelius soit toléré en Allemagne nazie ne résultait pas du goût musical du ministère de la propagande, mais parce qu'il n'était pas juif comme Mahler ou Schönberg. On peut sympathiser avec ces sentiments mais aussi se demander si l'objet de cette agression politique justifiée en soi était vraiment bien choisie.

Si, au vu de la date de sa glose, les motifs extra-musicaux d'Adorno sont compréhensibles, il est plus difficile de s'imaginer quels furent ceux de Leibowitz dix-sept ans plus tard. Il est très curieux d'abord qu'il ait fait imprimer sa note en 51 exemplaires. On peut en inférer qu'elle n'était pas destinée au grand public musical, mais à un cercle clos d'amis proches de sa pensée. Néanmoins, on se serait attendu à trouver ici une argumentation personnelle avec une substance nouvelle et bien réfléchie. Mais ce qu'on trouve n'est qu'une répétition des insultes d'Adorno, à vrai dire un plagiat, dont on n'aurait pas cru capable un musicien et musicologue sérieux. Voici quelques exemples :

1) En Allemagne ou en Autriche le nom de Sibelius ne dit pas grand-chose, nous explique Adorno, et c'est la «*Valse triste*», une pièce de musique de salon, qui est la plus connue de ses compositions. Leibowitz substitue la France à l'Allemagne et à l'Autriche, mais donne le même exemple et le caractérise de la même façon.

Wer in der deutschen oder österreichischen Musiksphäre aufgewachsen ist, dem sagt der Name Sibelius nicht viel. Wenn er ihn nicht geographisch mit Sinding, phonetisch mit Delius verwechselt, so ist er ihm gegenwärtig als Autor der Valse triste, eines harmlosen Salonstücks, oder es sind ihm im Konzert einmal Füllnummern wie die Okeaniden und der Schwan von Tuonela begegnet - kürzere Programmusiken von etwas vager Physiognomie, auf die sich zu besinnen schwer fällt.

*Le mélomane ou musicien éduqué en France ne sait pas grand-chose de Sibelius. Il se peut que l'on connaisse son nom, que l'on sache qu'il est Finlandais en même temps que l'auteur de la «*Valse triste*» et il se peut même que l'on ait entendu cet inoffensif échantillon de la musique de salon.*

2) En Angleterre ou en Amérique, au contraire, le nom de Sibelius est aussi connu qu'une marque d'automobile, constatent nos confrères, mais cela ne suffit pas pour Leibowitz qui ajoute celles de cigarettes et de pâte dentifrice pour donner à ses lecteurs un rire plus doux encore.

Kommt man nach England oder gar nach Amerika, so beginnt der Name ins Ungemessene zu wachsen. Er wird so häufig genannt wie der einer Automarke.

Mais si l'on suit l'activité musicale anglaise ou américaine, l'on s'aperçoit que le nom de Sibelius, à peine prononcé chez nous, se présente à peu près aussi souvent que les marques célèbres d'automobiles, de cigarettes ou de pâte dentifrice.

3) Quand Adorno se plaint de ce que les programmes de Toscanini soient ouverts à Sibelius, Leibowitz le cite disant que, selon ce chef d'orchestre, Sibelius est le «plus grand symphoniste depuis Beethoven». Dans le texte d'Adorno, ce n'est pas lui mais des apologistes anonymes qui le comparent avec le maître de Bonn. Mais les deux auteurs se retrouvent sur un point : dans les deux pays existe une Société Sibelius qui propage ses œuvres et prépare des enregistrements.

Toscaninis Programme sind Sibelius offen. Es erscheinen lange Essays, gespickt mit Notenbeispielen, in denen er als der bedeutendste Komponist der Gegenwart, als echter Symphoniker, als überzeitlich Unmoderner und schlechterdings als eine Art Beethoven gepriesen wird.

*Les critiques se surpassent en di-
thyrambes. Toscanini affirme qu'il s'agit du «plus grand symphoniste depuis Beethoven» et il existe même une «Société Sibelius» qui s'est imposé le but d'enregistrer et de propager ses œuvres.*

Es gibt eine Sibeliusgesellschaft, die seinem Ruhm dient und sich damit befaßt, Grammophonaufnahmen seines œuvres an den Mann zu bringen.

4) La popularité inattendue de Sibelius dans le monde anglo-américain éveille la curiosité de nos mélomanes. Ils consultent des partitions (Adorno la Quatrième et la Cinquième symphonie, Leibowitz seulement la Cinquième) où ils ne trouvent, hélas, que pauvreté et misère et, malheureusement, l'audition confirme ce que la vue avait perçu : thèmes banals et vulgaires, harmonie incorrecte, développement incompréhensible.

Man wird neugierig und hört sich einige der Hauptwerke, etwa die vierte und fünfte Symphonie an. Zuvor studiert man die Partituren. Sie sehen dürftig und böotisch aus, und man meint, das Geheimnis könne sich nur dem leibhaften Hören erschließen. Aber der Klang ändert nichts am Bild.

La stupéfaction et la curiosité s'emparent de vous... On consulte une partition, choisie parmi les œuvres les plus importantes (par exemple la Cinquième Symphonie). La stupéfaction croît, la curiosité diminue : la partition offre une image où s'étalent une pauvreté et une misère à peine concevables. Mais les admirateurs de Sibelius de vous rassurer : «Attendez l'audition, vous verrez...» Hélas, l'ouïe ne dément pas ce que la vue avait perçu.

Das sieht so aus : es werden, als «Themen», irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen aufgestellt, meistens nicht einmal ausharmonisiert, sondern unisono mit Orgelpunkten, liegenden Harmonien und was sonst nur die fünf Notenlinien hergeben, um logischen akkordischen Fortgang zu vermeiden. Diesen Tonfolgen widerfährt sehr früh ein Unglück, etwa wie einem Säugling, der vom Tisch herunterfällt und sich das Rückgrat verletzt. Sie können nicht richtig gehen. Sie bleiben stecken. An einem unvoresehenen Punkt bricht die rhythmische Bewegung ab : der Fortgang wird unverständlich.

Cela se présente à peu près comme suit : quelques vagues figures sonores sans consistance, banales et vulgaires assument le rôle des «thèmes». Leur allure est maladroïte, leur harmonie incorrecte, pauvre et schématique. Soudain leur cours se trouve interrompu, sans que l'auteur ait songé à en tirer les quelques conséquences dont - malgré tout - ils étaient capables.

Peut-être faut-il reconnaître à Leibowitz le mérite de ne pas s'être servi de la comparaison que fait Adorno entre la musique de Sibelius et le nourrisson qui tombe de la table et heurte sa colonne vertébrale. Elle a pu lui paraître de mauvais goût, ce qui serait évidemment vrai, pour qui ne connaît pas la brève histoire de Thomas Mann, 'Der kleine Herr Friedemann', dans laquelle un accident d'enfance explique l'apparence physique et le caractère d'un homme qui finit par se suicider à cause des sarcasmes d'une dame dont il était tombé amoureux.⁸ Adorno, écrivant sa

glose, se serait-il identifié à cette dame, catalyseur d'un sort inévitable qui était promis à la musique de Sibelius?

5) Il ne suffit pas à nos auteurs que les thèmes de Sibelius soient banals et vulgaires : pis est qu'il ne sache pas en faire grand-chose. Lors de la réexposition, ils sont plus maladroits encore que lors de leur première apparition. Les apologistes expliquent que ceci, précisément, est la force de Sibelius qui crée tout un monde à partir d'éléments minuscules. Mais comment croire Sibelius au-dessus de toutes les écoles, puisqu'à l'évidence il ne sait pas écrire un choral à quatre voix. Son ascétisme est celui de l'impotence et son succès représente un symptôme de dérangement de la conscience musicale.

Dann kehren die simplen Tonfolgen wieder ; verschoben und verbogen, ohne doch von der Stelle zu kommen. Diese Teile gelten den Apologeten für beethovenisch : aus dem Unbedeutenden, Nichtigen eine Welt schaffen.

Wieder sagen die Apologeten, daß eben bezeuge die Inkommensurabilität des formschaffenden Meisters, der keine Schablonen gelten lasse.

Puis voici que ces thèmes réapparaissent, sans rime ni raison, sans liens avec ce qui précède et ce qui suit, triturés, tordus, plus maladroits et plus pénibles encore que lors de leur première apparition.

L'indigence rythmique et mélodique... mais ce sont des qualités de symphoniste de Sibelius, qui, tel Beethoven, réussit à tirer le maximum des éléments les plus «simples», etc...

C'est alors que l'angoisse vous saisit et l'on fait part de ses doutes aux «admirateurs». Comme de juste, c'est vous qui n'avez rien compris. L'harmonie qui vous paraît fausse... mais c'est cela précisément qui constitue l'originalité de Sibelius. Le manque de développement... mais c'est justement sa force, c'est ce qui le situe «au-dessus des écoles».

Aber man glaubt dem die inkommensurablen Formen nicht, der offensichtlich keinen vierstimmigen Satz auszumessen vermag : man glaubt dem nicht die Überlegenheit über die Schule, der mit schülerhaftem Stoff operiert, nur daß er ihn nicht nach der Regel zu handhaben weiß.

On a du mal à croire aux vertus du travail symphonique de celui qui ne paraît pas capable de construire une période ; il n'est pas très convaincu par ce «vol plané», au-dessus des écoles, de quelqu'un qui à l'école, a dû être un cancre...

Ce qui est original dans le pamphlet de Leibowitz, c'est le titre. Chez Adorno l'on ne trouve que «le meilleur compositeur du monde», et celui-ci dans un autre essai, mais il est vrai, à côté du nom de Sibelius : «Le monde de cette vie musicale qui s'étend paisiblement des usines de composition comme celles d'Irving Berlin et de Walter Donaldson - 'the world's best composer' - à travers Gershwin, Sibelius et Tchaïkovsky jusqu'à la symphonie en si mineur, dite 'l'Inachevée', de Schubert est celui de fétiche.»⁹ On se demande, si Leibowitz n'était pas un plus grand connaisseur des écrits d'Adorno que de la musique de Sibelius.

1 R. Leibowitz, *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*, Liège : Ed. Dynamo, 1955. p. 6

2 Th. W. Adorno, Glosse über Sibelius, *Impromptus*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 3/1970, pp. 88-92

3 Th. W. Adorno, *Philosophie de la musique nouvelle*, Paris : Ed. Gallimard, 1962, rééd 1979

4 C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1989, p. 367

5 Th. W. Adorno, 'Das Altern der Neuen Musik', *Dissonanzen*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1972, pp. 139-140

6 E. Tawaststjerna, 'Adornon Sibelius-kritiikistä', *Musiikki* 7:4 (1977), pp. 1-2. «L'impulsion extérieure» d'Adorno était néanmoins, selon Tawaststjerna, la publication en 1937 du livre *Sibelius : a close up* par Bengt von Törne, dans lequel l'auteur compare Sibelius à Dante et Velasquez (ibid. p. 2).

7 C. Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline*, London : The Hogarth Press, 1985. p. 277.

8 Th. Mann, 'Der kleine Herr Friedemann' (1897), *Gesammelte Werke VIII*, Oldenburg : S. Fischer Verlag, 1960, p. 77 : «Die Amme hatte Schuld.. Als die Mutter und ihre drei halbwüchsigen Töchter eines Tages von einem Ausgange zurückkehrten, lag der kleine, etwa einen Monat alte Johannes, vom Wickeltische gestürzt, mit einem entsetzlich leisen Wimmern am Boden, während die Amme stumpfsinnig daneben stand.» Je dois la découverte de cet élément au compositeur Paavo Heininen.

9 Th. W. Adorno, 'Über des Fetischcharacter in der Musik und Regression des Hörens' (1938), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 5/1972, p. 16

**JEAN SIBELIUS ET LA FRANCE,
au miroir des écrits musicographiques
1900 - 1965**

rendez-vous manqué ?

malentendu ?

impossible rencontre ?

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

par Henri - Claude Fantapié *

Sibelius et l'Angleterre, Sibelius et les Etats-Unis, Sibelius et les pays scandinaves, Sibelius et l'Allemagne, Sibelius et l'Italie, autant de propositions, autant de situations différentes qui se retrouvent dans l'analyse du portrait que l'on se fait de Sibelius dans chacun de ces pays. Autant depuis plus de cinquante ans, Bach, Mozart, Haydn ou Beethoven, Wagner ou Verdi, Debussy ou Ravel présentent-ils, d'un pays à l'autre, un portrait relativement ressemblant (même si certains idiomatismes passent parfois mal ou certaines opinions sont-elles par trop chauvines), autant Sibelius suscite-t-il aujourd'hui encore des réactions contradictoires. Ce cas Sibelius n'est d'ailleurs aucunement comparable à celui d'un Reger qui serait trop Allemand ou d'un Fauré qui serait trop Français, ni non plus à celui d'un Janacek, trop idiomatique, ni à celui d'un Mahler entre pureté et impureté, d'un Bruckner trop monolithique. S'il n'a pas le charme de Debussy, la virtuosité et l'extraversion de Richard Strauss, le raffinement et la méticulosité de Ravel, on a souvent affublé Sibelius de vagues caractères exotiques, faute peut-être d'avoir su précisément analyser et comprendre sa musique et son parcours musical.

S'il semble qu'en Angleterre, Sibelius ait vite occupé une place voisine de celle de Brahms, il faut reconnaître qu'ailleurs, son œuvre a été et reste inégalement appréciée car il n'y a pas un seul cas Sibelius mais bien plusieurs. Voilà un compositeur qui part d'une esthétique nationale-romantique et qui écrit des œuvres assez fortes pour toucher vite un assez large public, un compositeur qui est apprécié non seulement d'un vaste et jeune public nationaliste dans son pays, mais qui, avec à peine moins de réussite que ses collègues Grieg ou Sinding, est capable d'écrire de petites pièces instrumentales et des mélodies suffisamment nordiques pour paraître exotiques hors de son pays, suffisamment belles pour faire un tour au-delà des salons d'Helsinki. Et puis voilà enfin quelqu'un qui se met ensuite à suivre un

*Chef d'orchestre - directeur de conservatoire.

chemin de Damas qui, de la *4ème symphonie* à *Tapiola*, l'éloigne des lieux communs de sa jeunesse. Il ne fait plus ce qu'on attend de lui à l'instant même où on ne prête plus attention à sa musique, au moment où l'on s'imagine tout en connaître, où les Köchel sont tous prêts à officier, étiquette à la main.

Ce qui, convenez-en, n'est pas très fair-play de sa part.

A la lecture des textes que j'ai remis à jour, il sera loisible de constater que personne, jusqu'en 1965, ne se réfère aux ouvrages postérieurs à 1900, tout se passe comme si tout avait déjà été dit.

En commençant ce travail, je voulais essayer de déterminer qui était Sibelius pour les Français et comprendre les raisons de la non-diffusion d'une œuvre qui paraît accessible à tant de gens et inaccessible à tant d'autres. Avant de poursuivre, reprenons un instant quelques uns des différents niveaux de réception de l'œuvre sans qu'il soit question ici d'étudier les problèmes de diffusion de l'œuvre d'art et, pour résumer simplement et brièvement le sujet, on tracera une frontière entre les *décideurs*, les *mediateurs*, les *diffuseurs* et les *consommateurs*

Les décideurs qui possèdent le pouvoir financier et les organisateurs de concerts, producteurs de radio et de disques, mécènes et pouvoirs publics constituent une première catégorie, celle de la puissance financière et du pouvoir. Ils débordent le cadre de notre étude.

Les interprètes permettent à l'œuvre d'exister. Hier, pianistes virtuoses, directeurs et chefs d'orchestres privés ou associatifs, ils se confondaient souvent en France avec les organisateurs, voire avec les décideurs. Aujourd'hui qu'ils ont exigé de devenir eux aussi des artistes, leur pouvoir n'est plus que proportionnel à leur renommée, c'est à dire à leur valeur monétaire. Cette dernière est elle-même proportionnelle à la quantité de public payant qu'ils touchent. Lui-même produit de consommation dans les mains des séides des maisons de disques, le compositeur devient pour eux un autre produit dont ils vont se servir pour défendre leur image propre. Il prend donc une valeur marchande parallèle et sa musique ne vaut que par les mêmes critères de succès commercial public.

Ceux qui écrivent sur la musique sont d'origines diverses et ne devraient théoriquement pas être censés prendre un parti esthétique. Ce sont pourtant souvent des publicistes et musicographes engagés, des esthéticiens, des théoriciens qui veulent expliquer, prouver, démontrer quand ils ne sont pas eux-mêmes juges et parties. Qu'ils soient analystes du détail d'une œuvre ou de toute une époque, philosophes, moralistes, détenteurs du savoir, propriétaires de la méthode, officiant en tribunes publiques, ils ont la responsabilité de façonner le savoir officiel de demain, d'interpréter et de synthétiser l'événement et l'histoire présente ou passée. Les plus dangereux sont peut-être ceux qui ont des prétentions scientifiques car on s'en méfie moins que des plus engagés. Dans les écrits qui suivent, on en trouvera d'origines diverses, compositeurs, écrivains, interprètes, historiens, musicologues

et critiques. Leur pouvoir n'est pas forcément proportionnel à leur savoir, mais à celui que la société, la mode, les médias leur concèdent temporairement.

Encore faut-il que le contexte général s'y prête, La connaissance de la Finlande est, au début du siècle, pour le moins exotique (Cf. ref. 8). Il est vrai qu'on ne sait où classer ce pays du bout de l'Europe, ex-suédois, mais non-scandinave sinon par colonisation, grand-duché russe mais, indépendant par sa langue, sa culture, son individualisme, ses peuples, (Lapons inclassables, Caréliens orthodoxes, Suédois de Finlande, Finnois de l'Ouest) et sa nature si différente de la nôtre. Alors, quand on ignore, on se tait ou on dit des bêtises. Alternative dans laquelle tombent la majorité de nos plumitifs. Comme d'ailleurs tant de voyageurs l'avaient autrefois fait.

Dans le cas qui nous occupe aujourd'hui, il serait encore plus passionnant d'étudier l'absence d'impact de la musique de Sibelius sur ses contemporains français en la situant par rapport à l'accueil réservé à la musique de Brahms, Strauss, Bruckner, ou Mahler et il est parfois trop facile de faire porter le chapeau à l'auditeur car encore faudrait-il qu'on lui donne l'occasion de connaître et de juger et l'évolution du goût a souvent mis en évidence le rôle que doivent jouer les clerics.

J'ai essayé en premier lieu de retrouver l'image que les musicographes français ont tenté de transmettre à leurs contemporains. J'en ai retenu quelques extraits parmi les plus variés que vous trouverez en annexe. Parmi ceux-ci, il est très regrettable que personne de très sérieux ne se soit penché sur l'œuvre de Sibelius. Sortis des querelles wagnériennes et impressionnistes, les Chantavoine, Combarieu, Lalo, Vuillermoz, Boschot, ne sont guère préparés à comprendre une musique qu'ils n'ont peut-être même pas rencontrée ; de plus, leurs prises de positions dans les querelles esthétiques nationales en font des témoins souvent douteux pour les causes qui ne sont pas les leurs et qui ne les touchent même pas indirectement. Il est intéressant de constater que ce sont les pays les plus éloignés de ce type de querelles qui sont les plus aptes à accueillir favorablement un phénomène extra-ordinaire. L'Angleterre, les Etats-Unis, par ailleurs absents du monde de la création musicale. Mais surtout pas la France, pas l'Allemagne, ni même la lyrique Italie. La seule personnalité française qui aurait pu réagir sainement pourrait avoir été Paul Dukas, probablement absent de Paris pour les concerts de l'Exposition Universelle de l'éprouvant été 1900 (nous n'avons également aucune preuve qu'il ait assisté aux premières auditions du *Cygne* en 1905 ou de la *2ème symphonie*, en 1908) et sans doute trop âgé pour les concerts suivants de Kajanus ou de Schnéevoigt en France. Non point que Dukas soit impartial, mais parce que ses engagements sont clairs et ses critiques dénuées d'a priori et d'arguments de chapelle. Et puis aussi, parce que Dukas possède deux qualités supplémentaires, celle d'être compositeur et surtout d'être intelligent. Tout comme Ravel, d'ailleurs dont Arbie Orenstein cite la traduction en anglais de ce qu'il disait de Sibelius (in *A Ravel reader* - Ed. Columbia. 1990) : *A magnificent talent - I do not say a supreme*

artist, but a composer strong in feeling and color and inspired by his vast and sombre north. Mise à part la convention obligatoire de la dernière partie de la phrase, acceptable pour l'époque et qui constituait certainement pour Ravel qui défendait l'idée d'un art national, un état de fait voisin du compliment, voilà enfin une affirmation acceptable.

C'est au début du siècle que le nombre des écrits est le plus important et le mieux documenté. Un livre comme celui de Viardot, l'Histoire de la Musique de Woollett, les écrits de Soubiès ont certainement servi de point de départ à presque tout ce qui s'est dit entre les deux guerres. Car c'est curieusement au moment où l'on entre dans le XXème siècle, en cette fameuse année 1913, (Stravinsky : *le Sacre du Printemps*, Luigi Russolo : *Bruitismo*, les premières rencontres du "groupe des six", Debussy : *Jeux*, Ravel : *3 poèmes de Mallarmé*, De Falla : *la Vida breve*, Schoenberg : *Die Glückliche Hand*, Webern : *5 pièces op. 10*, etc.) et qui est, comme par hasard, aussi un tournant radical pour Sibelius (1911 : *4ème symphonie*, 1913 : *Luonnotar, le Barde*, 1914 : *les Océanides*) que l'information se rétrécit brutalement, voire disparaît. La Grande Guerre comptera pour beaucoup dans le phénomène de repli nationaliste qui n'épargnera pas les musiciens. 1918 amènera d'autres préoccupations. Le phénomène de table rase qui se produit sera sans pitié pour les idéologies esthétiques issues du XIXème siècle. Faut-il voir dans ce phénomène de "retour à l'ordre" qui touche simultanément des créateurs aussi différents que Stravinsky, Schoenberg, Hindemith et les "six" français, une des causes de la disparition totale du nom de Sibelius dans les pensées musicales française et allemande du XXème siècle ? (le phénomène semble bien centré dans sa correspondance). C'est probable. Tout en tenant compte de causes plus ponctuelles comme l'absence de programmation dans les concerts et la timidité des Finlandais qui viennent en France, timidité qui tranche avec la présence des voyageurs qui viennent de l'Est et notamment, d'Europe Centrale.

Au milieu de ce désert, Varèse semble le seul à avoir pressenti en Sibelius les possibilités d'avenir dans le domaine du timbre, de l'espace et du temps. Il ne reste malheureusement rien qui puisse témoigner de ses écrits de jeunesse sinon que le second programme de ses concerts new-yorkais devait comprendre une œuvre de Sibelius.

C'est aussi à cet instant que tout se désagrège et la période de l'entre-deux guerres va faire passer l'œuvre de Sibelius au plan des profits et pertes. Partis sur une mauvaise piste nationale-romantique, les clercs regardent plutôt l'habit que le moine et se querellent sur des esthétiques qui, qu'elles soient viennoises, parisiennes ou bacchiques, accordent la primauté à l'école sur l'individu, classant les compo-siteurs sous des bannières qu'eux-mêmes n'approuvent pas toujours. Dans ce sens l'avis définitif s'étant fait avec la *Valse triste*, la *2ème symphonie*, *Finlandia* et quelques poèmes symphoniques, il devient inutile de revenir sur le sujet. Les uns répètent alors ce que leurs prédécesseurs ont dit et les autres trouvent négligeable

d'en même parler. La messe est dite et nul ne se donne la peine d'y aller voir de plus près.

Ce bref survol serait incomplet si nous ne faisons pas un petit tour du côté des interprètes. Même là, je ne suis pas sûr que l'on puisse beaucoup attendre de leur conscience. L'étude des programmes des concerts en témoigne car on ne peut pas dire qu'on ait été très gâtés par leur dynamisme sibélien. La musique jouée en France à la fin du siècle, pour être variée, ne sort pas de domaines qu'on peut résumer au choix de musiques française, germanique, russe, d'opéra italien, et de goût exotique. Les chefs français et assimilés dont les plus connus sont alors Chevillard, Lamoureux, Pasdeloup, Rhené-Baton, Caplet, Messenger, Inghelbrecht, Wolf, Straram, Bigot, Busser, Coppola, Golschmann, Pierné et Koussevitzky dirigent français, allemand, russe au concert, et français, allemand et italien à l'opéra. Les chefs étrangers en tournée comme Nikisch, Mahler, R. Strauss, Weingartner, Richter, Levi, Mottl, S. Wagner jouent leurs œuvres et de la musique allemande (Toscanini est l'éclectique exception). Les quatuors (Pro Arte, Calvet, Capet) jouent Beethoven et les jeunes français, les pianistes chopinent et beethovénisent, laissant les petites pièces de genre aux jeunes filles, chlorotiques ou non, mais toujours de bonne famille tandis que les mélodistes restent farouchement français ou germanistes. Du reste, une hirondelle ne fait pas le printemps et un Toscanini, bien que précurseur ne fera pas de l'Italie un pays adepte de Sibelius. Il est vrai que ce n'était peut-être pas le but de ce chef dont le répertoire comporta 117 opéras et 480 œuvres symphoniques de 190 compositeurs différents. Son mérite fut toutefois grand d'avoir été le premier à imposer Wagner au public italien d'opéra et en 1904 de créer *Le Cygne de Tuonela* (et *l'Apprenti Sorcier*) et en 1905 aussi bien *En Saga* que *Nuages*, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* et le *Don Juan* de Richard Strauss. Il mit à son répertoire *En Saga*, *Finlandia*, *la Fille de Pohjola*, *le Retour de Lemminkäinen*, *le Cygne de Tuonela* dont il nous reste deux enregistrements, la *4ème symphonie* et la *2ème* dont il nous reste 3 témoignages très différents les uns des autres. Et j'attire votre attention sur la présence de la 4ème symphonie dans son répertoire. Les exégètes de Toscanini se sont interrogés sur les raisons des choix d'œuvres du Maestro, mais dans le cas de Sibelius il n'y a personne qui connaisse la réponse. Et pourtant ce même Toscanini qui créera aux Etats-Unis les 1ère et 7ème symphonies de Chostakovitch, celui qui disait que Sibelius était le plus grand symphoniste du XXème siècle, avouera à propos de la 7ème symphonie "*I cannot hear any music in this piece. I listen with score. Sometimes you must show me where is music ...*". De leur côté, les interprètes français ont tous dû passer par l'étranger avant de défendre Sibelius. Entendons-nous : de le défendre au disque et à l'étranger. Pas en France. Ce fut le cas très épisodiquement de Charles Münch (*En Saga*, 4 légendes), assez rarement de Paul Paray (2ème symphonie), et de Manuel Rosenthal à qui Jussi Jalas présenta son beau-père, un peu plus souvent pour Georges Prêtre et Pierre Monteux. Encore faut-il limiter leurs incursions à un répertoire des plus restreints et qui puise surtout dans les œuvres qui précèdent la

4ème symphonie. Chefs d'orchestre mis à part, il faut justement signaler une tradition de violonistes qui, après la dernière guerre, sut défendre le concerto avec un talent et une originalité qui les situe à la charnière entre la virtuosité latine et le pathos d'Europe Centrale. Commencée avec Ginette Neveu, cette tradition passe successivement par Ferras, Fontanarosa et Amoyal. Il n'est jamais trop tard ...

Venant de l'étranger, les défenseurs de Sibelius furent d'autant plus rares que les plus célèbres d'entre eux ne dirigent pas ce compositeur quand ils viennent sur notre sol. Ce fut le cas des chefs allemands et d'Europe Centrale, de Toscanini, Beecham, de Sabata et autres Barbirolli. Les chefs finlandais, nombreux depuis Kajanus, n'ont par toujours eu assez de souffle pour mener à bien leur carrière. Kajanus a dirigé Sibelius, même si le concert de l'Exposition Universelle de 1900 fut un non-événement dans le sens qu'il fut un coup de bâton dans l'eau. Après lui, Schnévoigt en 1924 et 1925 et probablement Jalas, Hannikainen peut-être, Kamu, Berglund et Segerstam ont été les seuls à faire un effort. Quant aux vedettes internationales de la deuxième partie du siècle, y compris ceux attentifs à cette musique (Karajan, Maazel, Bernstein, Davis), ils ont toujours préféré apporter dans leurs bagages des œuvres plus payantes qu'une musique trop intériorisée, peu susceptible de les mettre suffisamment en valeur.¹

Je vous livre donc le florilège sibélien qui suit, bêtisier pour sa plus grande part. L'analyse fine permettra d'aller beaucoup plus loin que je ne l'ai fait au cours de mon intervention. Si toutefois il vaut la peine de se pencher sur un tel non-événement ; mais il est possible de conclure que les musicographes français, notamment entre 1918 et 1965 n'ont pas d'image de Sibelius : ni positive (comme les Anglo-Saxons) ni d'ailleurs réellement négative (comme les Allemands et en particulier ceux du Sud), tout juste une vision restreinte, limitée, pleine de lieux communs, un peu d'ailleurs comme leurs voisins italiens. Pour eux les clichés ont remplacé l'analyse et ils se fondent tout autant sur des a priori que sur un nombre restreint d'œuvres soi-disant représentatives (pour eux) du style de Sibelius.

ANNEXES

Bref aperçu de la situation musicale en France de la fin du XIXème au début du XXème siècles :

1. Enseignement : le Conservatoire de Paris qui reçoit plus de 600 élèves a une réputation mondiale pour la formation des instrumentistes. Ses directeurs sont Ambroise Thomas de 1871 à 1896, puis Théodore Dubois jusqu'en 1905, à qui Gabriel Fauré succédera. De nombreuses institutions naissent (et disparaissent) dominées par l'Ecole Niedermeyer, puis par la Schola Cantorum de Vincent d'Indy.

2. Le théâtre lyrique est à la mode : l'Opéra (le "Grand Opéra") défend les ouvrages de Spontini, Rossini, Thomas, Gounod, Wagner, Meyerbeer, Verdi, Mozart et Massenet ; l'Opéra-comique reprend plusieurs de ces compositeurs (Meyerbeer, Gounod, Massenet) et y ajoute Lalo, Messager, Bizet, Charpentier ; le Théâtre-Italien vit ses derniers beaux jours avec le répertoire de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi et Meyerbeer; le Théâtre-Lyrique compte surtout sur Gounod et Bizet, tandis que les Bouffes-Parisiens voient le triomphe d'Offenbach, Lecoq, Planquette, Audran et Messager. Tous réservent des triomphes aux divas du temps et les plus grandes vedettes étrangères viennent à Paris (Galli, Malibran, Garden, Lind, Ackté, etc.). Ces chanteurs ne se mélangent pas toujours avec les spécialistes de la mélodie, de la romance et du lied. Ce domaine sous influence germanique depuis les années 1830 voit une réaction s'initier avec Berlioz et se confirmer dans les années 1860 (Gounod, Saint-Saëns, Massenet) tandis que le genre passe peu à peu de la romance à la mélodie (Fauré, Chabrier, Duparc, Debussy).

3. Le domaine symphonique est d'une grande richesse et la qualité des orchestres est le résultat d'un système éducatif très en avance sur le temps. Les principales formations sont la Société des Concerts du Conservatoire (1828), la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire (1851) et les Concerts Populaires de Padeloup (1861), tous deux dirigés par Jules Padeloup, le Concert National de Colonne (1873), les Nouveaux Concerts Populaires de Lamoureux (1881), ainsi que de nombreuses sociétés plus ou moins importantes (Concert des Amateurs, Société Sainte-Cécile, Société Philharmonique de Paris, etc.). Jusqu'à la fin du siècle les programmes se partageront entre musique française et germanique avec une remarquable tradition beethovénienne qui fait l'admiration des voyageurs allemands. Les chefs d'orchestre sont avant tout français et allemands ; les premiers défendent aussi bien la musique française que la musique allemande, les seconds (dont certains comme Strauss et Mahler sont aussi les défenseurs de leur propre œuvre) sont avant tout les propagateurs de leur musique nationale.

4. La musique de chambre est peu développée, c'est le règne des virtuoses-compositeurs solistes et Paris est le plus grande cirque d'Europe dans ce domaine. Toutefois on assiste à un renouveau dans la deuxième partie du siècle, toujours sous l'influence du système éducatif (et notamment du Conservatoire). Des associations se créent (Société Nationale de Musique) et mis à part une autre tradition beethovénienne (celle des quatuors), la vie musicale s'ouvre à l'étranger (redécouverte de Bach, mais surtout à la fin du siècle apparition des Russes, Anton Rubinstein en premier, et des Scandinaves, notamment Grieg). La musique de chambre française sous l'influence du wagnérisme subit la même évolution que la romance et d'une conception proche de celle du divertissement devient peu à peu beaucoup plus sérieuse avec en particulier Fauré, Franck et Saint-Saëns.

5. Les influences étrangères se dégagent naturellement de ce qui précède. L'opéra est italien et populaire (méprisé des âmes bien nées), accessoirement allemand (mozartien, weberien et bientôt wagnérien : 1885, la Revue wagnérienne) et la scène parisienne est cosmopolite. L'Europe Centrale et l'Allemagne dominent le monde instrumental avec Chopin, Liszt, pour les premiers Beethoven pour le répertoire symphonique et les quatuors, Brahms ne sera découvert qu'à la fin du siècle, Schubert et Schumann pénétrant d'abord par leurs lieder, Bruckner restant inconnu, malgré ses voyages à Nancy et les concerts des Expositions Universelles de Paris de 1894 et 1900. A partir de 1889, c'est le choc russe de l'Exposition Universelle (avec surtout Glinka et Tchaïkovski). C'est également la découverte de l'orientalisme puis l'influence de la musique populaire espagnole. L'impressionnisme français né sous Chopin se nourrit de Grieg.

Nous sommes tout à la fois sous le signe de la diversité et sous l'influence d'un certain nombre d'impérialismes qui sont à la fin du siècle l'opéra italien, le wagnérisme ou l'anti-wagnérisme, le nationalisme, l'orientalisme, l'exotisme et bientôt l'impressionnisme.

Références

1. 1898 - HMUS - SOUBIES
HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN RUSSIE. Albert SOUBIES. Sté Française.
d'Edit. d'Art. 1898. Paris. 303 p.

Ce livre est remarquable pour l'époque et témoigne avec un peu de retard de l'exceptionnel intérêt que les compositeurs russes ont soulevé en France. Il est amusant de constater que Soubiès qui ne saura pas très bien que faire de la Finlande dans son HISTOIRE DE LA MUSIQUE DANS LES ETATS SCANDINAVES de 1901, est encore plus démuné quand il s'agit d'aborder le tuteur du Grand-Duché. 11 chapitres sont ici consacrés à la musique russe, 2 à la musique polonaise et le nom de la Finlande n'apparaît qu'à propos de titres d'œuvres russes inspirées par elle. Aucune explication autre. Je ne connais pas les sources de Soubiès, mais celles-ci étaient peut-être déjà orientées ?

2. 1900 - ÉCR - DUKAS
ÉCRITS DE PAUL DUKAS SUR LA MUSIQUE. Paul DUKAS. SEFI. 1946.
Paris. 691 pages.

Entre musique française et tradition germanique, le plus intelligent de nos chroniqueurs n'entendit, semble-t-il, aucune œuvre de Sibelius. Au fil de ses chroniques régulières qui vont de 1892 à 1932, il évoque l'Exposition Universelle de 1900. Il avoue que la chaleur et les trop nombreuses sollicitations musicales ne lui ont pas bien permis de s'y reconnaître. Mais il se plaint de n'avoir pas retrouvé l'équivalent des séances de l'école russe de 1889 au Trocadéro. Les concerts étrangers auxquels il a assisté ne révèlent rien de nouveau ni d'important et il ne parle que d'un concert Malher (sic) et d'impressions orientales (in *la Revue Hebdomadaire* : Août 1900).

3. 1901/03 - HMUS - SOUBIES.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE : ETATS SCANDINAVES. 1 : Des origines au
XIXème siècle (1901), 2 : XIXème siècle Danemark et Suède (1901), 3 : XIXème
siècle Norvège (1903). Albert SOUBIES. Lib. des Bibliophiles/Flammarion. Paris.

Le prière d'insérer annonce «un très curieux ouvrage qui ne sera pas moins apprécié que ses aînés.» Soubiès (1846-1918), publiciste, critique dramatique et musical, est un dangereux récidiviste qui écrit également une des histoires de la musique russe et espagnole, allemande et russe, des études sur Wagner, sur les théâtres parisiens, en tout plus de 45 livres ou opuscules. Curieusement, ce n'est pas à propos de la Russie qu'il parle de la Finlande mais dans l'Histoire des pays Scandinaves. Page 25, à propos de la "Finlande suédoise" il cite Gezelius (*Encyclopædia synoptica ex optimis et accuratissimis Philosophis collecta*), la thèse de l'Université d'Åbo (*De usu organorum in Templis*) et l'œuvre du savant danois Schacht alors Cantor en Finlande. Il évoque les ennuis d'un inconnu,

rédacteur de la Mnémosyne, obligé de se réfugier en Suède après certains ennuis avec le gouvernement Russe et qui publie trois volumes de chants anciens dont certains auraient plus ou moins bien été harmonisés par Eggert.

Dans le second volume qui reprend en partie le texte du premier il cite Byström parmi les compositeurs suédois. En appendice, il se permet de jeter un coup d'oeil sur un pays maintenant séparé de la Suède et qui avait en commun avec elle les «*affinités de la race et la communauté du régime.*» Assez bien documenté, il cite quelques noms de compositeurs et «*le plus populaire, Jean Sibelius, âgé de trente sept ans dont la musique de chambre ou pour grand orchestre est d'une originalité réelle et d'une technique très personnelle. Ses concitoyens l'ont classé parmi les "impressionnistes". Le premier prix de composition institué par l'Etat, lui a été décerné trois fois de suite, et, en 1897, on lui a accordé pour 10 ans un subside annuel de 3.000 F.*» Sont également cités outre certains contemporains de Sibelius, «*les Joyeux ménestrels de Sohlström qui auraient connu un succès parisien.*» En plus de quelques interprètes de renom, Soubiès renvoie à l'ouvrage paru à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900 sous la plume de R. F. von Willbrand.

4. 1905 - CRITIQUE - D'UDINE

Bien que n'abordant pas le domaine de la critique de concert, je ne peux manquer de signaler l'opinion de Jean d'Udine, critique au Courrier Musical qui dans la parution du 15.11.1905, après une audition du Cygne de Tuonela doute qu'un Français réussisse à goûter cette poésie, tout comme les Finnois ne peuvent apprécier les «*adorables nuances du 'Prélude à l'après-midi d'un faune' (...).*» Et paraphrasant Pascal, il ne craint pas d'affirmer «*Emotion au delà de la Vistule(??), ennui en deçà.*»

5. 1908 - ÉCR - VIARDOT

LA MUSIQUE EN SCANDINAVIE : Rapport officiel (Mission artistique de 1907). Paul VIARDOT. Lib. Fischbacher. 1908. Paris. 142 pages.

Voici certainement l'ouvrage le plus intéressant et riche qui paraîtra en France - à ma connaissance - pour une longue période. Le 11ème et avant-dernier chapitre de 14 pages (pp. 125-139) commence ainsi : «*Quoique grand-duché russe, la Finlande est essentiellement scandinave.*» Suit un bref historique de l'histoire politique de la Finlande (dont une partie se sert de «*l'ancien et doux langage finnois*» (sic)). Il définit la musique populaire comme influencée par le sol, la nature du pays : «*Le caractère sombre, fantastique, mystique, et douloureux du sol finlandais se retrouve dans les airs et dans les légendes populaires ; la couleur en est triste, sombre, monotone ; le même motif revient continuellement ; les chants se terminent par le même refrain, ils finissent souvent dans un profond soupir. Quand le mouvement devient vif, le caractère du morceau change, mais il ne devient pas gai ; il se réveille pour témoigner de l'énergie, de l'entêtement farouche.*» Suit un court rappel sur la musique et les instruments traditionnels, sur

les sociétés musicales populaires puis, malgré de nombreuses fautes d'orthographe, un rappel de l'histoire de la musique savante. Cette partie semble très bien documentée, sans qu'il soit possible de deviner les sources de Viardot. Pour lui, l'ère de l'école finlandaise commence avec Robert Kajanus, *« en rompant avec les traditions romantiques-classiques, et en employant les motifs populaires, ou tout au moins en s'en inspirant directement. Mais, pour lui Le chef de l'école finlandaise est sans contredit Jean Sibelius (... qui) est aussi purement finlandais que Grieg est norvégien et Soedermann est suédois. Sa musique dépeint d'une façon intense les plaintes et les aspirations du peuple tout entier. L'élégie de sa suite sur "le roi Christian IV" et sa légende symphonique tirée du Kalevala "Laemminkainen (sic) revint" peuvent servir de type à cet état d'âme musical. Après quelques détails sur la situation de Sibelius, il revient sur l'œuvre : A signaler parmi ses compositions : sa suite sur le roi Christian et sa légende symphonique déjà nommées, sa symphonie en mi mineur, une scène de ballet pour orchestre, un quintette avec piano, un quatuor à cordes, une fantaisie pour violoncelle et piano, une suite d'orchestre "Karelia", un poème symphonique "Patrie", une légende pour orchestre "le cygne de Tuonela" (avec un grand solo pour cor anglais), une cantate intitulée "Finlandia", un "Chant de printemps" pour orchestre, des fantaisies etc. »* Et il conclut : *« Sibelius est un poète puissant qui a su rendre la note particulièrement poignante, souvent douloureuse, de sa chère patrie ; c'est cette note plutôt triste qui domine toute son œuvre. Les sanglots y sont plus fréquents que les rires, mais l'ensemble est impressionnant et attrayant comme la Finlande même. »*

Viardot poursuit en citant les principaux contemporains de Sibelius. La péroraison finale mérite d'être citée in extenso : *« La Finlande, il y a cent ans à peine, n'avait d'autres notions de musique que celles bien rudimentaires et bien anciennes fournies par la muse populaire. En cent ans elle s'est fait une éducation complète. Actuellement, grâce à la volonté de fer de certains hommes enthousiastes et patriotes, la Finlande est au niveau artistique des peuples les plus avancés ; d'innombrables sociétés chorales et instrumentales répandent partout la bonne parole, elle a ses compositeurs, et ses interprètes, comme le prouvent les noms bien connus de Johanna von Schultz, de Mme. Stroemmer-Ackté et de sa fille Aïno Ackté, d'Ida Eckmann, etc. Les orchestres ne le cèdent en rien aux meilleurs parmi les orchestres allemands. Nous pouvons espérer, dans ces conditions, que la Finlande nous réserve des surprises ; il naîtra de ce sol encore si jeune, si peu fatigué, l'homme de l'avenir, le génie attendu de tous. »* La dernière phrase, sans être de trop, est malheureusement malvenue. Pour nous surtout. Oserait-on imaginer Viardot pensant que Sibelius est ce messie tant attendu ? S'il a évidemment eu un coup de foudre pour le pays, que pensera-t-il (connaîtra-t-il d'ailleurs ?) de la 4^{ème} symphonie et des œuvres suivantes ? Trop de points d'interrogation !

6. 1909 - ÉCR - d'HARCOURT
LA MUSIQUE ACTUELLE DANS LES ÉTATS SCANDINAVES
(Conservatoires, Concerts, Théâtres). Eugène d'HARCOURT.
Durdilly/Fischbacher. 1910. Paris. 154 pages.

Ce petit livre insipide s'arrête sur les rives du golfe de Bothnie après une représentation appréciée d'Otello sous la direction d'un certain Järnefelt. Comme quoi les Missions du Gouvernement Français du début du siècle étaient aussi inopérantes en 1909 qu'en 1990 celles qui fleurissent à deux pas de chez nous.

7. 1910/1924 - HMUS - WOOLLETT.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Henry
WOOLLETT. Ed. Max Eschig 1910/1924. 4 vol. : 489 pages.

Cet important travail du compositeur français d'origine anglaise Woollett est aujourd'hui aussi oublié que ses notes et son nom même. Il semble toutefois assez bien documenté (quelles sont ses sources ?) p. 148 : Histoire du lied : «*La Finlande s'est révélée à nous depuis peu comme un centre artistique. Cependant les mélodies colorées de Karl Collam (sic) (1828-1871), celles de Pacius (1809-?), celles d'Ehrstrom eussent dû déjà attirer notre attention. Il faut y joindre paraît-il celles de Merikanto, de Palmgren et de Sibelius, compositeur plus notoire ; celles aussi de Toivo Kuula et de Madetoja.*»

p. 271 : Période contemporaine : «*L'art musical s'est beaucoup développé en Finlande depuis une cinquantaine d'années, et ce pays fournit aujourd'hui une liste de musiciens de valeur apparentés par leurs tendances aux musiciens scandinaves (...Wegelius, Kajanus, Wasenius, Jaernefeldt, Nielck (sic et resic)) Sibelius enfin (1865), le plus considérable et le plus connu des musiciens finlandais. Le bagage musical de Sibelius est important et un bon nombre de ses œuvres a été exécuté par toute l'Europe. Citons le Cygne de Tuonela, les trois symphonies, la Légende symphonique de Laominkainen (sic) (tirée du Kalevala), le Poème symphonique Patrie, un Quintette avec piano et un Quatuor à cordes. Sibelius est un coloriste de l'orchestre et ses compositions valent par un pittoresque élégant et une saveur de terroir bien spéciale*

«*On lui doit aussi de la musique de scène pour Pelléas et Mélisande et pour le Roi Christian II, et des chœurs avec orchestre comme la Ballade de la Reine Captive. (...Flodin, Merikanto, Melartin, Palmgren, Madetoja, Maasalo et Kuula)*». Nous n'avançons guère depuis Viardot. Nous allons même bientôt régresser ...

8. 1913 (env.) - ENCY - LAROUSSE
LE LAROUSSE POUR TOUS Nouveau dictionnaire encyclopédique. Sous la
direction de Claude Augé. Lib. Larousse. 2 vol. 966 et 985 pages. probablement
1913. Paris.

Cet ouvrage n'est en rien particulier puisqu'il ne cite pas le nom de Sibelius. L'entrée Finlande précise heureusement que le pays est habité par des

Finnois et des Suédois et que les peuplades finnoises sont composées de tribus (Lapons, Ostiaks, Samoyèdes, etc.) J'y ai appris qu'il s'agissait d'une «*race de petite taille en général.*» L'auteur ne précise pas la taille en particulier. (C'est à peine mieux que le DICTIONNAIRE FRANCAIS ILLUSTRÉ DES MOTS ET DES CHOSES en 3 vol. Edité par la lib. Furne en 1893, qui expédie l'adjectif Finlandais, aise en 2 lignes, le nom Finlande en 3, et l'adjectif Finnois, oise en 9. Heureusement je sais maintenant que «*les Finnois ont les cheveux roux ou jaune brun et la barbe rare.*» Ce qui est appréciable). De façon peu scientifique, je le reconnais, j'ai arrêté là mes expériences en direction des dictionnaires et encyclopédies.

9. 1913

STATISTIQUES

L'ANNÉE 1913 (Cf. ref. 1971 infra)

Aucune œuvre de Sibelius n'a été jouée à Paris en 1913, phagocyté par Beethoven (716 œuvres programmées), Chopin, Schumann, Wagner, Bach, Debussy, Mozart, Liszt, Brahms, Schubert, Fauré, Haendel, Haydn, Ravel (dans l'ordre). Grieg bénéficie de 89 interprétations de ses œuvres et Emil Sjögren de 12. (statistiques relevées par Evelyne HURARD in L'ANNEE 1913).

10. 1916/1920

HMUS

COMBARIEU

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, des origines au début du XXème siècle. Jules COMBARIEU. Lib. Armand Colin, 3 vol. Paris. 1916-1920. 2020 pages.

L'ouvrage de référence en France pour la première partie du siècle. Sibelius n'y est pas cité dans l'index des compositeurs et n'apparaît que dans les pages consacrées à *Scandinaves (musique et musiciens)* dans le volume 3, chapitre XXIII (*LA MUSIQUE A L'ETRANGER : les Slaves - les Scandinaves - les Britanniques - etc.*). Les quelques lignes consacrées à la Finlande et qui comportent maintes coquilles, ne sont visiblement pas de première main (et encore la propreté de celle-ci est elle douteuse !). Sibelius y parfait l'œuvre de Paccius (sic), Kajanus et Wegelius (?) et dans ses ouvrages «*s'exprime réellement l'âme finnoise; son Herbstabend (Soir d'automne) est triste comme sa Valse triste : art un peu maigre et froid comme la bise du Nord, nu comme un (sic) steppe, lent comme un iceberg flottant sur une mer du pôle : mais çà et là, par lueurs rapides, apparaît un musicien de grand talent.*» L'élan lyrique qui, chez Viardot, pouvait à la rigueur être accepté devient ici insoutenable et servira de base à un demi-siècle de rabâchages séniles : le Nord exotique, l'ennui certes d'une musique hors normes, mais la leur passagère du talent qui la sauve de l'oubli. Le tout sans preuve ...

11. 1921 - HMUS - MAUCLAIR
HISTOIRE DE LA MUSIQUE EUROPÉENNE 1850-1914 (les Hommes, les Idées, les Œuvres). Camille MAUCLAIR, Camille. Fischbacher. Paris 1921. 310 pages.

«J'ai souvent constaté combien, malgré la multiplicité de nos concerts, leurs programmes excluaient forcément d'auteurs étrangers importants pour leur compatriotes et totalement ignorés du public français.»

Chapitre "les musiques italienne, scandinave, anglaise, espagnole, belge" "les musiciens septentrionaux" : *«La Finlande ne nous offrira qu'un seul nom, celui de Jean Sibelius (1865). Elève d'instituts musicaux de Berlin et de Vienne, il a écrit des poèmes symphoniques, des suites pour orchestre, deux symphonies, des lieder : et c'est en ceux-ci que s'exprime le mieux le caractère national de son talent. Encore siéra-t-il de remarquer que la musique populaire de la Finlande, bien que ce pays appartienne à la Russie (sic), est d'un caractère entièrement suédois, et seule une question géographique empêche d'associer Sibelius à Hallen ou à Sjögren.»*

12. 1929 - CRITIQUE - ANONYME
LE FIGARO. Anonyme. CHRONIQUE MUSICALE DE LONDRES. Le Figaro. 26.05.29.

(A propos d'une interprétation de Tapiola à Londres il parle apparemment de la France : *«Rien n'est plus étonnant que l'ignorance où l'on est des œuvres de Sibelius».* (Comme quoi le problème est ancien !)

13. 1928/30 - HMUS - COEUROY
PANORAMA DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE. André COEUROY. Ed. Kra. 1928/1930. Paris. 243 pages.

Cette étude est placée sous le signe du nationalisme musical (musique russe, Ibérisme, sud-américains, Balkans, Echos de la Mer du Nord : Pologne, Lituanie, Lettonie, Finlande, page 56 : *«La Finlande c'est Sibelius. Lui aussi est un "national" pour l'élément thématique, mais il est fils spirituel de Brahms, et il n'a jamais oublié ses séjours à Vienne et à Berlin, Scandinavie : au vrai, ce qui leur manque, c'est un passé»*, Hollande, page 58 : *«Un Koeberg chante son pays dans Zeelandia, comme Sibelius le sien dans Finlandia, avec cette différence que plus jeune il n'hésite pas à parler un langage volontiers atonal»*, enfin Folksongs et Jazz). Coeuroy rejoint les analystes modernes quand il dit que les peuples de longue traditions réclament (comme le notera Guiomar in L'année 1913) *«après les aventures du wagnérisme et de l'impressionnisme une discipline stricte»*.

Dans la deuxième édition, Coeuroy rajouta un troisième chapitre à sa deuxième partie : NOUVEAU VISAGE DE LA MUSIQUE. *«Depuis près de trois ans que les pages précédentes ont été écrites... Nul génie ne s'est révélé...mais les courants ont gagné en force et en profondeur. (Retour à Bach) l'opéra de grande forme ne fleurit plus guère que dans les pays où l'on assiste encore à la lutte entre*

la mélodie populaire et la musique traditionnelle, comme en Finlande avec Pohjalaisia de Madetoja, Daniel Hjort de Palmgreen (sic), Seitsemän Veljasta (sic), Kullervo, Aslak Hetta de Launis. La musique finlandaise est aujourd'hui le lieu le plus typique de cette lutte grâce aux chœurs de Klemetti, aux chansons populaires d'Aapo Similä, aux symphonies de Melartin, aux lieder de Kilpinen, aux chorals de Tornudd, à la musique de chambre de Kuula et de Sulho Ranta.»

14. 1941 - HMUS - LANDOWSKI
HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE : 1900 à 1940. W. L. LANDOWSKI.
Ed. Aubier. Paris. 1941. 252 p.

Ce livre "des temps de l'occupation" parle de jazz dans les quelques lignes de son premier chapitre et consacre le second à la musique en Allemagne (résultat de l'ordre alphabétique). Il serait amusant - mais ce n'est pas notre propos - d'entreprendre une lecture "transversale" de ce livre (Franz Schreker y est qualifié de monégasque - de Bavière probablement !). Néanmoins cet ouvrage est très cosmopolite et éclectique et un chapitre entier est consacré à la Finlande. Soit 3 pages et 3 lignes et un nom propre (*Sibelius*). W. L. Landowski, probablement originaire de Chézy-sur-Marne, (village par trois fois occupé) fait preuve de connaissances inattendues de la musique finlandaise. Sa conception est à la limite des idées de l'époque : «Un grand mouvement d'intérêt artistique pousse le peuple à entendre de la musique (...) Leur journée de travail finie, les Finlandais se réunissent pour leur propre plaisir et ils étudient ensemble les mélodies du terroir. Ce sont des pages d'une simplicité poignante, sous le titre : "Les Hommes chantants", elles rappellent les heures gaies et tristes de la vie. Elles évoquent les froids rigoureux de l'hiver et les plaisirs de l'été, etc. (...) Le Finlandais naît musicien, travaille seul; (...) il écoute toujours avec plaisir les partitions de valeur. Pour entendre un concert à la ville il ne craint pas la distance, ni la longueur de la marche». On s'y croirait ! Mais revenons à *Sibelius*. On ne parle que de ses œuvres du siècle donc de la 2^{ème} symphonie, de l'Origine du Feu, de la Valse triste, de la 3^{ème} symphonie, accepte l'hommage de Glazounov. Landowski dit que les années passent mais les œuvres qu'il cite le font remonter dans le temps (Finlandia, Chant de Printemps, retour de Lemminkainen (sic). Le raccourci est saisissant : «Dès 1915 le pays tout entier témoigne son admiration à l'illustre musicien, au moment où il célèbre le cinquantième anniversaire de sa naissance. En 1940, *Sibelius* (...) ne perd rien de sa sérénité, il continue de composer». On a sauté vingt-cinq ans d'un coup. Années essentielles s'il en fut. Et on reste sur cette affirmation ahurissante : il continue de composer sous les bombes... Composer quoi ? probablement la 8^{ème} symphonie ???

Il reste une page pour parler du "conscientieux" Kajanus, du "méridional" Kuula et puis surtout Sulho Ranta "habile créateur et distingué musicologue", Vaino Haapalainen (sic), Ilmari Hannikainen, Heino Kaski et Vaino Pesola.

Si on ajoute les noms de Lauri Ikonen, Heikki Klemetti, Martti Turunen, Felix Krohn, Eino Linnana (sic), Leevi Madetoja et Selim Palmgren, tous placés au même niveau, on s'aperçoit que le choix aurait aisément être plus judicieux ...

L'auteur termine en affirmant que «*Les œuvres limpides composées par tous ces artistes méritent d'être diffusées à travers le monde où elles seront saluées avec respect à côté de celles de Jean Sibelius*».

15. 1944 - HMUS - NEF
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Charles NEF. Ed. Payot. 1944. Lausanne. 385 pages.

Ce professeur à l'Université de Bâle consacre à la page 376 trois mots à J. Sibelius dans son chapitre "la musique instrumentale en Italie, en Espagne, en Angleterre et en Amérique : «*Nommons encore (...) en Finlande Sibelius*» (Nef ne devait pas se rappeler l'orthographe de son prénom...). Je cite ce livre qui peut résumer l'état de la pensée suisse, ici franco-germanique, en 1944.

16. 1946 - HMUS - DUFOURCQ
LA MUSIQUE DES ORIGINES À NOS JOURS. sous la direction de Norbert DUFOURCQ - 1946 - Ed: LAROUSSE - 416 pages.

Un article de la plume de Robert BERNARD nous rappelle que nous nous faisons deux idées erronées sur Jean Sibelius : «*Ce n'est point lui qui est le fondateur de l'Ecole Finlandaise mais bien Robert Kajanus dont les symphonies (sic) ont un accent de terroir accusé ; d'autre part Sibelius n'a pas pour plus grand mérite d'avoir écrit certaine Valse Triste (...) Son bagage (...) d'une forme quelque peu scolastique et qui rappelle(nt) parfois Tchaïkovsky par la nature de son lyrisme et par l'ampleur un peu molle de ses développements. Cependant le nom de Sibelius n'en est pas moins celui d'un des plus notoires compositeurs de notre siècle grâce à la qualité si particulière de son expression poétique qui exalte l'âme finlandaise (...) avec un grand pouvoir de suggestion les paysages de son pays et transpose musicalement les émouvantes légendes nationales que renferme le Kalevala qui lui a inspiré l'Origine du Feu, le Retour de Lemminkäinen, le Cygne de Tuonela, En Saga, Un Conte qui chante adorablement le frais mystère du pays des mille lacs.*»

17. 1946 - 1952 - ÉCR - DISQUES
GUIDE FRANÇAIS DU DISQUE. n°1. Sous la direction d'Armand PANIGEL. Ed. de la Revue Disques. 1952. Paris. 868 pages.

Récapitulatif des parutions discographiques en France de 1946 à 1952, cet important document qui résume une revue mensuelle occupe une place particulière dans les publications spécialisées. Avec lui apparaît un nouvel animal : le critique discographique. Après 1946, ce nouveau genre de musicographe, parfois plus intéressé par les problèmes de technique d'enregistrement que par la qualité esthétique des œuvres, a probablement plus fait pour diffuser la musique de Sibelius en France que le concert. En 1952, son contenu est pourtant réduit : le Concerto pour violon existe grâce à Ginette Neveu (de l'étranger on peut faire importer une des versions Heifetz - avec Beecham, chez E.M.I - de la Sibelius Society chère à Leibowitz.), par un certain Bustabo et par Ignatius, deux parutions du temps de

guerre). *Voces Intimae* existe dans la version des Griller (à l'étranger par les Budapest dans le cadre de la Société Sibelius). La 7ème symphonie est disponible dans la seule version van Kempen (tandis qu'à l'étranger à la version Koussevitzki de la Sibelius Society il faut adjoindre une version new-yorkaise de Beecham et les versions de Golschmann, français américanisé et de Barbirolli. La Valse triste, la Berceuse de la suite op. 109 n°2 sont défendues par Léopold Stokowski et la Valse Romantique par Walter Goehr à la tête des Concerts Lamoureux. En importation on peut à la rigueur trouver la 1ère symphonie par Stokowski.

Jean Germain qui critique le quatuor cite Vaughan-Williams quand il note que «*Sibelius peut faire sonner l'accord parfait de do majeur d'une manière beaucoup plus neuve et plus étrange que les plus sauvages polytonalités de la plus folle Europe Centrale*» mais se défend de partager cette opinion : «*J'avoue que l'œuvre la plus faible de ce dernier (Bartók) m'a toujours procuré plus de plaisir que les cinq longs mouvements de Voces Intimae (qui appartient) à la génération défunte des épigones romantiques (plus haut, n'étant pas à une contradiction près, le critique parle d'œuvre spéculative)*. Et il termine : *Tout cela est d'un formalisme académique qui porte une date. Quant au pathos de Sibelius (sic), on l'aime ou on ne l'aime pas. Que chacun prenne ses responsabilités électives...*»

S'il n'y a guère à dire de la critique du Concerto, c'est Armand Panigel qui se charge de poétiser la symphonie en évoquant l'âge de Sibelius au moment de la composition de l'œuvre : «*Soixante printemps, c'est le bel âge, celui de l'optimiste joie de vivre, avec certains souvenirs passionnés du passé : et voilà bien, d'après une confidence personnelle de son auteur, le signe, le climat sous lequel l'œuvre se déroule, d'un seul jet, d'une seule coulée. La gent musicographe, haïssable engeance, y a dénombré 11 thèmes (...) Ceux, par contre, pour qui la musique ne verse point dans la statistique y percevront plutôt des bruissements de feuillages, des clapotis d'eaux vives, des murmures de vent frais avec l'inévitable écho du cor des solitudes.*»

Il n'y a rien non plus à dire des quelques lignes que le pédant Henry Jacques consacre à la Valse Triste du «*Finnois Jan (sic) Sibelius (resic) ...*»

A titre comparatif, le même catalogue ne présente que deux œuvres de Bruckner (Messe n°2 et 4ème symphonie), la seule 4ème symphonie de Mahler mais 23 œuvres de Bartók. Les parutions mensuelles suivantes de cette même revue aideront considérablement à la découverte de Sibelius et la qualité de compréhension musicale tendra à s'améliorer ; ce qui n'empêche qu'aujourd'hui en France les situations respectives de Mahler, Sibelius et Bruckner tendent vers trois pôles différents.

18. 1947 HMUS CHANTAVOINE
PETIT GUIDE DE L'AUDITEUR DE MUSIQUE. Jean CHANTAVOINE. Ed. Le Bon Plaisir. 1947. Paris. Trois œuvres de Sibelius y sont mentionnées page 247 : *Finlandia, la Valse Triste* et la 2ème symphonie.

19. 1947 - HMUS - BRUYR
LA BELLE HISTOIRE DE LA MUSIQUE - José BRUYR - Ed. Corrêa - Paris -
1947 - 455 pages.

Écrit entre 1934 et 1943, ce livre en 9 épisodes et un postlude consacre une place relativement importante en son 9^{ème} épisode à la Finlande. Bruyr semble avoir eu plus que des échos du Kalevala auquel il consacre 11 lignes lyriques. Après tout va très vite. Dans un même sac von Schantz, Kajanus, Melartin, Launis et O. Merikanto sont tous (Armas Järnefelt est lui classé parmi les compositeurs suédois) ainsi commentés : *« Mais ceux-là font-ils plus qu'annoncer Sibelius ? »* Lequel Sibelius est ainsi emphatiquement abordé : *« en France, c'est à peine plus que certaine Valse triste et assez tristement rengaine ; c'est souvent sans les bien connaître que l'on juge trop soumises aux disciplines germaniques ses vastes symphonies. En Angleterre, par contre une société se constitue pour leur diffusion; un référendum en Amérique le place avant Ravel; d'Allemagne, Hitler lui envoie la médaille de Goethe. C'est lui, en tout cas, qui verra le mieux le Cygne de Tuonela tourner sur les eaux noires et le joyeux Lemnikäinen (sic) rentrer chez lui. Nul ne dira mieux l'En Saga, la légende des forêts dont il est le grand bûcheron. Tout enfant il s'était fabriqué un petit kantélé sur lequel il tentait de noter l'égouttement liquide des vents de pluie de la Baltique, la plainte lancinante des vents de neige du grand Nord. Il doit l'avoir toujours en cette maison d'Ainola, à Jarvenpää (sic), où il vit en sa magnifique vieillesse l'admirable conseil de son Kalevala : 'N'écoute que la chanson du sapin qui abrite ton toit'. »*

20. 1949 - HMUS - DUMESNIL
LA MUSIQUE CONTEMPORAINE EN FRANCE. René DUMESNIL. Armand
Colin. 1949. Paris. 2 tomes.

La présentation de l'influence d'écoles étrangères rejoint et affine ce que nous disions dans notre introduction. L'héritage wagnérien et sa réaction se poursuivent entre les deux guerres. Aux Russes du "Groupe des Cinq" succèdent Stravinsky et Prokofieff, l'école espagnole a pris naissance à Paris, les Italiens sortent du vérisme, les Allemands tentent de gérer le post-wagnérisme et Schoenberg établit des théories qui troublent certains français (Ravel, Milhaud), mais ne font que les effleurer, tandis que Paris devient plus que jamais la plaque tournante de l'Europe et notamment de l'Europe Centrale (Tansman, Harsanyi, Tcherepnine, Martinu, Enesco, Mihalovici) avant les Amériques (Villa-Lobos, l'école Nadia Boulanger) et que, en dépit de la présence de ressortissants, certains pays restent curieusement en marge (Angleterre : Delius, Vaughan-Williams, Finlande : Klami, Madetoja, Kuula et, à un bien moindre degré, Launis). Dumésnil ne retient comme influences nordiques que celles de Grieg et de Sinding.

21. 1949 - HMUS - VUILLERMOZ
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Emile VUILLERMOZ. Lib. Arthème FAYARD.
1949 rééd 1973. Paris. 501 pages. Dans ce livres appartenant à une collection de
vulgarisation (livre de poche broché) une courte phrase banale mentionne
l'existence de Jan Sibelius.

22. 1951 - ÉCR - LEIBOWITZ
L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE, de Bach à Schoenberg. René LEIBOWITZ.
Ed. Corrèa. 1951. Paris.

Un livre pour parler de ses absences et dans lequel l'auteur précise qu'il
revient à Schoenberg d'avoir su faire la synthèse de la tonalité (dans ses dernières
œuvres). Justement le domaine où il aurait pu faire allusion à Jean Sibelius (tout
comme à Stravinsky ou à Milhaud, d'ailleurs) s'il n'était une des victimes du
"malentendu".

23. 1955 - ÉCR - LEIBOWITZ
SIBELIUS LE PLUS MAUVAIS COMPOSITEUR DU MONDE. René
LEIBOWITZ. Ed. Dynamo. 1955. Liège. 2 pages.

Placée sous le signe d'Adorno, *«cette note pertinente est publiée à
l'occasion du 90ème anniversaire du compositeur»*. Ce petit brûlot pré-boulezien
par le ton n'a été tiré qu'à 51 exemplaires. Il faut supposer que ces exemplaires
furent distribués à tous les schoenbergiens francophones de l'époque, comme une
arme d'agit-prop en ouverture de grandes manoeuvres destinées à établir un
terrorisme musical de près de trente ans. Après avoir rappelé que le mélomane
d'Europe centrale et du Sud ne sait pas grand chose de Sibelius, le compositeur-chef
d'orchestre (auteur par ailleurs d'un enregistrement de la Valse triste) utilise avec
un métier consommé des procédés qui relèvent habituellement des propagandes
extrémistes, maoïstes ou fascistes, les plus caricaturales. Si Toscanini affirme *«qu'il
s'agit du 'plus grand symphoniste depuis Beethoven'»*, c'est que dans les pays
anglo-saxons, le nom de Sibelius est aussi célèbre que celui *«des grandes marques
d'automobiles ou de cigarettes.»* Analysant une de ses partitions les plus
importantes, Leibowitz définit style et écriture sibéliennes comme de *«vagues
figures sonores sans consistance, banales et vulgaires assumant le rôle de 'thèmes'
(on a déjà dit quelque chose de semblable à propos de Debussy). «Leur allure est
maladroite, leur harmonie incorrecte, pauvre et schématique (également entendu,
cette fois-ci à propos de Berlioz). Soudain leur cours se trouve interrompu, sans
que l'auteur ait cherché à en tirer quelques conséquences (il manque ici l'opinion
de Britten sur la 6ème symphonie) dont - malgré tout - ils étaient capables (ici, il
ne s'agit plus que de mauvaise foi) (...) La monotonie rythmique, l'absence de toute
polyphonie véritable, l'uniformité de la démarche (on croirait maintenant entendre
un critique allemand ou finlandais parler de la musique de Fauré), bref l'ennui (ô*

Stravinsky) qui se dégage de tout cela ont vite fait de vous assoupir lorsque, brusquement, on est réveillé car le morceau est fini (à toi Schubert!)(...).»

La conclusion de ce crachat qui se voudrait venimeux reste dans le ton. Après avoir démontré (sic) l'inanité des arguments des pro-sibelius et pourtant insisté sur le «*formidable succès*» que rencontre cette musique auprès du public, Leibowitz conclut en considérant qu'il s'agit pour les conservateurs rétrogrades d'une sorte de plaidoyer pro-domo anti-musique-dissonante et, sans autre forme de procès, il conclut péremptoirement «*qu'en se servant de ces moyens rien n'est plus aisé que de devenir le plus mauvais compositeur du monde.*»

C.Q.F.D. aurait dit le professeur Koskenkorwa

24. 1956 - ÉCR - STUCKENSCHMIDT
MUSIQUE NOUVELLE (*NEUE MUSIK*). Hans Heinz STUCKENSCHMIDT. Ed. Corrèa. 1951 (all.) - 1956 (trad. fr.). Paris. 373 pages.

Cet ouvrage, bien que traduit de l'allemand fut une importante référence qui façonna la pensée esthétique française dans les années 1960. Complément de Leibowitz (*L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*), il évacue le nom même de Sibelius. Ainsi la continuité Bach - Schoenberg permet-elle d'éviter de même citer le nom de ce national-romantique tardif, et l'histoire de Debussy à nos jours, d'ignorer ses œuvres de maturité.

25. 1956 - ÉCR - LACROIX
LES MUSICIENS CÉLÈBRES - sous la direction de Jean LACROIX (articles de MM. ANSERMET, APPIA, COPPOLA, CORTOT, INGHELBRECHT, JOLIVET, NUSSIO, PAUMGARTNER, SCHURICHT, VUATAZ, etc.) Editions d'Art Lucien Mazenod. 1956. 358 pages.

L'auteur anonyme de la notice sur la Finlande la classe dans les pays Scandinaves où seul Grieg bénéficie d'un chapitre particulier. Concernant la Finlande seuls 3 noms sont retenus, placés au même niveau : Robert Kajanus, Järnefelt (qui perd son prénom) - pour tous deux on rappelle qu'ils étudièrent à Paris, le second avec Massenet. Pour Sibelius l'accent est mis sur le fait qu'il «*a chanté son pays dans une œuvre considérable, où il faut mettre à part sept symphonies, de nombreux poèmes symphoniques, dont le "Cygne de Tuonela" (triomphe du cor anglais) et "Finlandia" qui fut exécuté pour la première fois à Helsingfors en 1900 (sic), sous la direction de Kajanus. La "Valse triste" de Sibelius a fait le tour du monde.*»

26. 1957 - DICMUS - LAROUSSE
LAROUSSE DE LA MUSIQUE en 2 volumes - sous la dir. de Norbert DUFOURCQ - 1957 - article de Roland de Candé (musicographe et dir. art de maison de disques) . banalités sans intérêt ?

27. 1958 - MUSICOL. CHAILLEY
PRÉCIS DE MUSICOLOGIE. Jacques CHAILLEY - Ed. des P.U.F. 1958. Paris.
Aucune référence.

28. 1960 - HMUS. - DUFOURCQ
PETITE HISTOIRE DE LA MUSIQUE EUROPÉENNE. Norbert DUFOURCQ.
Ed. Larousse. 1960. Paris.

p.104 : Écoles secondaires : «*La Finlande a possédé un grand musicien J.Sibelius [Valse Triste; Kul(l)ervo ; sept symphonies ; Finlandia; Chant de Printemps, En Saga, poèmes ou légendes symphoniques ; Concerto pour violon]*»

29. 1960 - STATISTIQUES
Cf. L'ANNÉE 1913...

Aucune œuvre n'a été jouée à Paris en 1960. Grieg n'a plus eu que 4 œuvres jouées et Sjögren a disparu du répertoire. (statistiques relevées par Evelyne HURARD)

30. 1965 - BIO - VIGNAL
JEAN SIBELIUS L'homme et son œuvre. Marc VIGNAL. Ed. Seghers. 1965.
Paris. 190 pages.

Ce livre signifie la fin théorique de notre travail car à cette date - et en grande partie grâce à lui - commence la vraie reconnaissance de l'œuvre de Sibelius en France, même si il reste encore difficile d'aller au fond du problème. La compréhension de Marc Vignal est déjà moderne. C'est en gros l'opinion générale des spécialistes d'aujourd'hui un peu partout dans le monde. De ce que j'appellerai un consensus de savants. Qu'en sera-t-il dans 50 ans, c'est une autre histoire.

Après 1965, les choses ne changent pas toutefois aussi vite qu'on aurait pu le croire. Quelques témoignages viennent à propos :

31. 1969 - ÉCR - STUCKENSCHMIDT
LA MUSIQUE DU XXème SIÈCLE. Hans Heinz STUCKENSCHMIDT. Ed. Hachette. 1969. Paris.

Cf. la note supra à propos de Stuckenschmidt : année 1956.

32. 1969 - HMUS - REBATET
UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Lucien REBATET. Ed. Robert Laffont. 1969.
Paris. 668 pages.

Dans le chapitre 'Les nouvelles écoles nationales' : *«Il y eut tout de même plus de fond chez le Finlandais Jean Sibelius (...) on peut évoquer Brahms et Reger en écoutant les symphonies de Sibelius. On devine à travers ses quatuors qu'il fut un lecteur attentif de Beethoven. Il ignora à peu près les "cinq" russes et leurs coloris. Il fut attiré davantage par Tchaïkovski sans s'abandonner à autant de facilités que lui. Il adopta quelques harmonies debussystes, sa seule concession au XXème siècle. Les Finlandais en ont fait un de leurs héros, statufié de son vivant : gratitude pour le premier de leurs compatriotes dont le nom soit devenu célèbre à l'étranger, ou plus exactement en Scandinavie, chez les Anglais de la génération académique, et chez les Américains omnivores. Les Allemands ont été beaucoup plus réservés à l'égard de ce symphoniste qui emploie peu le contrepoint. Quant aux Français, cultivés ou non, il est à peu près inutile de leur faire citer une autre pièce de ce musicien que la Valse Triste.*

«Les caractères nationaux, chez Sibelius, se bornent aux sujets de ses poèmes symphoniques empruntés à l'épopée finlandaise du Kalevala, et à ses citations très "romancées" du folklore. Si cette musique est la plus nordique de l'Europe, c'est surtout par sa sombre mélancolie.

«A 64 ans, Sibelius cessa de publier et se retira complètement d'un siècle auquel il avait si peu appartenu. Stravinsky a dit de lui que c'était le plus ennuyeux des musiciens sérieux. Nous serions assez de cet avis.»

33. 1971 - ESTHÉTIQUE - L'ANNEE 1913.
L'ANNÉE 1913. Ouvr. coll. ss. la dir. de Ed. Klincksieck. 1971. Paris. 1291 pages.

p. 443. Michel GUIOMAR, qui ne parle pas de Sibelius constate qu'avant 1914 le fantasme prend le pas sur le conceptuel chez Debussy (la Mer, , Images, Jeux), les fantasmes commandent la structure, l'analyse strictement formelle ne rend plus compte de l'unité de l'œuvre. Après la guerre on assiste à un repli général qui atténue les conquêtes précédentes, ce qui donnera naissance aux "six" français, au néoclassicisme, au Stravinsky d'après le Sacre, à la série schoenbergienne et plus généralement à toutes les tentatives de remise en ordre (Cf. Cocteau).

Guiomar en profite pour différencier l'écriture discursive de l'écriture fantastique. C'est un autre sujet.

Pour la Finlande les principales dates suivantes sont retenues : page 485

- 1910 : la thèse de doctorat de Launis ;
- 1911 : la nomination de Melartin comme directeur du Conservatoire d'Helsinki et la 4ème symphonie de Sibelius ;
- 1912 : encore la 4ème symphonie de Sibelius et les visions de rêve de Madetoja ;
- 1913 : le Barde et Luonnotar ;
- 1914 : les Océanides.

34. 1971 - HMUS - LAROUSSE (eng).
LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MUSIC - Ed. by Geoffrey HINDLEY, d'après
"La Musique, les Hommes, les Instruments, les Œuvres", sous la dir. de Norbert
DUFOURCQ (1965) consacre 2 colonnes à Jean Sibelius, reproduit un extrait du
tableau de Gallen-Kalela 'le Symposium' et ces quelques mots qui nous intéressent
plus particulièrement : «*in France he is dismissed altogether*».

35. 1977 - PROGR - PASSAGE du XX^{es}
Programme de PASSAGE DU XX^{ème} SIÈCLE - IRCAM/CENTRE POMPIDOU.
52 compositeurs ont été présentés à l'occasion de cette saison de concerts mais pas
une œuvre de Sibelius n'a été retenue. Une documentation des années 1900-1970
ne retient aucune date qui concerné l'homme ou l'œuvre. (en 1981, Tristan Murail
présentera la 7^{ème} Symphonie).

36. 1979 - DICMUS - BORDAS
DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE - sous la direction de Marc HONEGGER. Ed.
Bordas. 1979. Paris. Article de Kalevi KUOSA de l'Université d'Åbo ce qui ne nous
concerne donc pas directement ici.

37. 1982 - DICMUS - LAROUSSE
DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE - sous la direction de Marc VIGNAL, article
de Marc VIGNAL. A signaler car dans la continuité du livre de 1965.

38. s.d. - ÉCR - KOSKENKORWA
cf. "les APOCRYPHES (Réponse à René)"

Epilogue

Nous n'avons pas indiqué ici les références de tous les ouvrages qui ignorent le nom de Sibelius, malgré parfois leur importance tel le COURS DE COMPOSITION MUSICALE de Vincent D'INDY - 1903, 1909, 1933, 1950, ni les collections d'articles de l'atrabilaire helvète, spécialiste tout à la fois de la musique contemporaine et de l'histoire de la vie musicale en Russie (deux domaines qui n'ont peut-être rien à voir avec Sibelius) R.-Aloys MOOSER. Je n'ai pu consulter encore (hélas) tous ses ouvrages, mais dans les REGARDS SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE 1921-1946 (coll. Musiciens et leurs œuvres, Librairie F.

Rouge & Cie, Lausanne 1946 - 456 p. Préface d'Arthur Honegger) et dans les VISAGES DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE 1957 - 1961, (Julliard, Paris 1962 - 380 p. Préface de Claude Rostand) on ne peut que rechercher désespérément le nom même de Sibelius. Le cas est légèrement différent dans HORIZONS SONORES de Robert SIOHAN - 1956 lequel est pris de remords en 1984 quand dans LA MUSIQUE ÉTRANGÈRE AU XX^e SIECLE. P.U.F. collection "Que sais-je" il avoue que *«plus légitime apparaît la renommée d'un Sibelius ou d'un Puccini; le premier (...) honoré dans sa Finlande natale depuis le succès de sa symphonie Kullervo en 1892 et dont le nom acquit la notoriété internationale avec la Valse triste tirée de la musique de scène pour Kuolema (1903)»*; il l'oppose quand même aux 'novateurs' (Bartók, Schoenberg, Stravinsky, Berg, Webern, Varèse). Si l'article est aussi gnan-gnan que beaucoup de ceux qui précèdent, au moins a-t-il fait l'effort d'être un peu plus précis. Une remarque identique peut être faite à propos de PROBLÈMES DE LA MUSIQUE MODERNE de Boris de SCHLOEZER et Marina SRIABINE (Ed. de Minuit, coll. Arguments 1959/67 - Paris, 200 p. Postface de Iannis Xenakis) et, tout récemment à Brigitte FRANCOIS-SAPPEY, dans son HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN EUROPE de 1992 (P.U.F. Collection "Que sais-je ?") qui, dans le chapitre "Espagne, Scandinavie et Europe Centrale" dit que *«La Scandinavie s'enorgueillit de la renommée du Finlandais Sibelius (...) compositeur du célèbre Concerto pour violon, mais aussi de Karelia et Finlandia, œuvres nationales, puis de poèmes symphoniques (Tapiola) et de sept symphonies d'inspiration plus universelle»*. Si madame François-Sappey est - à son tour - plus universelle que ses prédécesseurs, elle n'a pas dû beaucoup se fatiguer pour écrire ce qui apparaît pourtant follement intelligent par rapport à la plupart de ceux-ci.

Et c'est à cet instant qu'on s'aperçoit que si les grands interprètes sont souvent de simples mercenaires et les musicographes moyens des perroquets sans imagination, les enseignants et les esthéticiens sont peut-être ceux qui éprouvent les plus immenses difficultés face à des phénomènes académiques hors-normes.

Alors - je vous pose la question - à qui se fier ?...

¹ - Il est important de consulter les "atmosphères" issues de 20^eme SIECLE - IMAGES DE LA MUSIQUE FRANCAISE. Textes et entretiens. SACEM & Papiers. Paris. 1986. 174 pages.

SIBELIUS RÉVÉLÉ PAR LE DISQUE

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

Pierre Vidal*

Lorsque le thème retenu pour notre colloque a été 'Sibelius et la France', j'ai pensé qu'il y avait quelque risque à adhérer à ce programme. Sibelius et le Nord, Sibelius et l'Angleterre, Sibelius et les Etats-Unis, sans aucun doute. Mais Sibelius et la France ? Bien vite, une réalité m'apparut cependant : loin d'être aussi riche que dans ces contrées, le dossier demeurait cependant moins vide qu'en Europe centrale ou dans les pays méditerranéens. Il devenait même séduisant par son originalité même. Une épopée sur fond de crise, avec happy-end. Nous occupons une position médiane en latitude, partageons une culture latine avec un héritage nordique, et même si la France s'est trouvée de longue date unifiée, le choc des cultures y donne souvent des résultats édifiants, par exemple lorsque ce pays, pour ne pas être en reste, assimile avec ardeur un auteur qu'on eût cru pour toujours étranger à sa nature. Les particularismes demeurent un peu partout en France, et nous avons nos contradictions. Réputés cartésiens, nous avons fourni les plus fortes cohortes de visiteurs étrangers au Festival de Bayreuth, dès sa réouverture ; nous nous sommes voués à Mahler qui n'a jamais passé pour un modèle de perfection structurelle, alors même que les tenants les plus fervents des traditions musicales françaises n'avaient pu reconnaître en Sibelius, dont 'le Cygne de Tuonela' est le contemporain du 'Faune', une sorte de demi-frère nordique de Debussy. Décirant ce qu'ils rejetaient derrière les «brumes nordiques», ils avaient oublié que le brouillard en art était aussi un produit poétique pur baie de Seine très prisé en peinture comme en musique.

Si la musique de Sibelius prend peu à peu la place qui lui est due dans nos concerts, depuis les années quatre-vingts environ, notre propos nous reporte nécessairement aux années cinquante. A l'aube du microsillon que nous avons connue, lorsque cette musique, s'il est permis de s'exprimer en terme stratégique, tentait vainement de pénétrer nos lignes de défense. On pourrait dénombrer les exécutions d'œuvres de Sibelius dans toute la France, sur une longue période, sur les doigts d'une seule main. Au cours du festival «l'Œuvre du XX^e siècle», organisé à Paris, en Mai 1952, par Nicolas Nabokov, maintes œuvres de référence furent présentées, de Debussy et Ravel à Stravinsky et Britten, en passant par 'Le chant de la terre' et

* Paris. Musicographe.

'Wozzcek'. Omniprésent, Stravinsky dirigeait plusieurs de ses compositions. Mais Sibelius ne fut représenté, *in extremis*, que par 'le Cygne de Tuonela' dans un programme fourre-tout de Pierre Monteux. En 1955, nous eûmes une exécution très convainquante de 'En saga' par Igor Markevitch aux Concerts Lamoureux, mais les musiciens de l'orchestre National déclarèrent ne pas comprendre la 7ème symphonie dirigée par le chef américain Willard George. «*C'est un quatuor de trombones*», nous précisa l'un des instrumentistes, peu habitué à être dérangé dans ses habitudes ronronnantes par un compositeur. Nous avons, ce soir là, bien étonné le chef en lui disant que son initiative, en France, était audacieuse. Egalement rencontré, en 1962, à l'issue d'une exécution très équilibrée, très pure, de la 5ème symphonie, Georges Prêtre considéra comme une chose tout à fait naturelle que d'avoir inscrit Sibelius à son programme avec ce même orchestre National. A notre connaissance, aucun autre chef français n'a été inspiré par l'exemple de Prêtre dans les dix ans qui suivirent.

Il ne fut jamais donné aux meilleurs thuriféraires de Sibelius, les Beecham, Ormandy, Bernstein, Karajan, entre autres, d'occasions de nous démontrer leur expérience en la matière. Le blocage venait essentiellement des bureaux de concerts dont l'un d'eux interdit à Beecham de nous présenter la 6ème symphonie à la Salle Pleyel, avec son merveilleux R.P.O. Une lente pénétration se fit envers et contre tous, avec l'entrée en scène du microsillon. A défaut de voir ces chefs à l'œuvre chez nous, on écoutait leurs enregistrements. Dans un numéro de la revue «Disques» de 1952, le critique José Bruyr salue en ces termes la parution du dernier enregistrement de Serge Koussevitzky, la 2ème symphonie : «*...œuvre magistrale, d'une poésie, d'un souffle, auxquels il est d'autant plus difficile de rester insensible que c'est Serge Koussevitzky qui la fait entendre.*» Dans le «Journal Musical Français» du 21 Octobre 1954, Jacques Longchamp demande instamment que le «massif puissant» constitué par l'œuvre de Sibelius nous soit révélé. «Plus le temps passe, nous dit-il, plus on risque le contresens : ces oeuvres que nous croyons contemporaines, ont été pour la plupart écrites entre 1890 et 1925.» Comme références discographiques, outre Koussevitzky, il cite l'arrivée de Karajan avec les 4ème et 5ème symphonies et Tapiola, avec l'orchestre Philharmonia, enregistrements qui connurent un fort retentissement parmi les quelques adeptes de Sibelius que nous connaissions. Pourquoi Karajan n'a t'il jamais cherché à imposer Sibelius dans ses concerts parisiens ? Lui ayant posé la question en 1956, à la fin d'un concert Mozart qu'il était venu diriger au Théâtre des Champs-Élysées, il évoqua des raisons de protocole et ajouta «*cette musique est tellement hors du monde ...*» Cette réflexion m'a rendu perplexe, mais j'ai pensé qu'il craignait peut-être un échec. Plus tard, il nous concocta une opération Bruckner et fut attaqué par la critique avec des titres comme «*Karajan en veut-il aux parisiens ?*» Il convient d'ajouter qu'à cette époque, on ne venait pas encore à ses concerts simplement pour le voir, indifférent au programme, comme cela s'est produit par la suite. Dans la revue «Disques» de Janvier 1955, José Bruyr traite encore d'importantes parutions : «*Ces symphonies sont populaires chez nous. Et notre connaissance de Sibelius, c'est au microsillon que nous le devons.*» En ce qui concerne l'étendue de cette

connaissance, nous rappellerons que la critique fonctionne par le biais des services de presse, ne traite que de ce qui est officiellement distribué dans le pays et ne paie pas ses disques. Or, Sibelius était encore distribué au compte gouttes, et les musicologues avides d'en savoir plus prirent les critiques de vitesse en faisant venir d'Angleterre et d'Amérique, à leurs frais, les disques qui leur manquaient, ainsi que les partitions, en utilisant parfois des filières pittoresques. Mêmes de simples mélomanes pouvaient ainsi se trouver mieux informés que les bureaux de concerts et chroniqueurs patentés. Un travail souterrain s'était accompli par le disque. De nos jours, si pléthoriques en matière de phonogrammes, cette époque héroïque, où n'existait pas la modulation de fréquence, peut surprendre. Le disque créait l'événement, à la mesure de sa rareté. Découvrir un auteur dans une exécution authentique de son pays causait un réel dépaysement, un émerveillement considérable, plus malaisé à reconstituer actuellement, livrés que nous sommes à la multiplicité des interprétations. Les 6ème et 7ème symphonies enregistrées pour Mercury par Sixten Ehrling et l'orchestre de Stockholm suivant un procédé aussi simple que révolutionnaire conservèrent longtemps leur magie. Elles nous rendaient cette séduction propre à leur auteur, dans le climat même du suspense qui marqua les dernières années de sa vie. Existe-t'il une 8ème symphonie ? Mais que peut-on composer après l'ascension de la montagne lumineuse de la 7ème, que Koussevitzky avait désignée comme «*un Parsifal finlandais*» ? Tapiola était traité comme cas à part. On utilisait le disque afin de faire connaître le compositeur lors de soirées publiques commentées à Paris, à partir de l'automne 1955. Le public touché pouvait réclamer de nouvelles auditions de Sibelius puisqu'il voyait là un des seuls moyens de découvrir un musicien de premier plan que le concert refusait. C'est dans ce même milieu qu'eut lieu la première conférence parisienne d'Erik Tawaststjerna «*Sibelius et le conflit intérieur du romantisme*». Au moment des célébrations du 90ème anniversaire du compositeur, le fidèle Jacques Longchamp veillait. On lui doit, dans le «*Journal Musical Français*» du 29 septembre 1955, le premier reportage jamais paru dans notre pays sur le Festival Sibelius d'Helsinki et sur Ainola où il fit partie du groupe de journalistes qui rendaient traditionnellement visite au compositeur. Ses descriptions prirent un tour poétique dont il ne devait jamais plus se départir, au fil des ans, dès lors qu'il évoquait le musicien, notamment lorsqu'il entra au journal «*Le Monde*». Dans un autre quotidien, «*Combat*», Jean Hamon entreprit plus tard de soutenir la cause de Sibelius. Mais le revers de la médaille, toujours en cette même année 1955, se révéla à la suite du concert anniversaire donné à Paris par Tauno Hannikainen et l'orchestre National de la R.T.F. Dans «*le Figaro*», Clarendon s'avoua perplexe à propos de la 5ème symphonie. Pour lui «*...le don d'ambiance et une certaine couleur dramatique, d'ailleurs assez monotone, ne suffisent pas à soutenir l'intérêt du discours musical...*», gêné par ce qu'il désignait comme l'aspect anecdotique de Sibelius auquel il n'accordait, à défaut de génie, que du talent. Clarendon évoquera sempiternellement l'ennui à propos de Sibelius, mais, en homme du monde, ne lui manquera jamais de respect. Car le pire était devant nous, l'un des scandales majeurs de la presse. Un article paru dans «*l'Express*» sous le titre éhonté «*Sibelius l'éternel vieillard*», photo à l'appui, dénonçait les «*ahurissantes lacunes compositionnelles*»

du «plus mauvais compositeur du monde», qui n'a «*jamais écrit que de la musique sénile*», le tout signé René Leibowitz dont la myopie intellectuelle s'explique sans doute par l'immersion totale de ce disciple de Schoenberg dans le dodécaphonisme sériel. Nous nous trouvions en plein cœur du problème bien connu posé par la tyrannie de l'église sérielle dont les intégristes rejetaient tout ce qui ne leur ressemblait pas. Un intégriste musical comme Leibowitz pouvait donc se comporter comme un voyou. J'ajouterai à ce sujet un détail piquant : presque au même moment, une analyse de la 4ème symphonie était publiée dans le «Guide du Concert» par Jean Barraqué qui en loua l'originalité. Or, Barraqué, est-il nécessaire de le rappeler, était un musicien sériel. Peut-être n'était-il pas un intégriste ! Il est d'ailleurs positif de constater qu'à cette époque, la 4ème symphonie, la plus difficile d'accès des sept, bénéficiait d'une faveur certaine auprès de nos découvreurs de Sibelius, ce dont nous étions essentiellement redevables aux partitions et aux disques. Sibelius s'est trouvé lui-même au centre de questions discographiques. N'avait-il pas demandé lui-même à Sir Thomas Beecham, peu d'années avant sa mort, d'enregistrer 'les Océanides' ? Beecham s'exécuta. Ayant également enregistré quelques autres ouvrages, ses versions des 4ème et 6ème symphonies furent adressées en épreuves au compositeur qui communiqua ses critiques et remarques à Walter Legge. Celui-ci ne manqua pas de les transmettre à Karajan qui en tint compte, à sa manière, dans ses enregistrements.

A la mort du compositeur, en 1957, quelques plumes très autorisées dominèrent notre presse. Dans les «Nouvelles Littéraires» du 26 Septembre, Marc Pincherle, fait sans précédent, dressa un réquisitoire contre la critique : «*Le cas Sibelius est la plus cruelle illustration possible de l'incurable subjectivité de nos goûts, de leurs variations d'un pays à l'autre, à une même époque...*» Dans «Paris - Presse», Emile Vuillermoz, l'un de nos plus éminents musicologues, précisait «*...le disque commençait timidement à faire notre éducation tardive ... Le retentissement international qu'aura la fin de ce grand vieillard de caractère si simple et si noble, attirera sans doute sur ses œuvres l'attention de nos éditeurs.*» Nous avons dû patienter encore beaucoup d'années avant que ce vœu fût exaucé. Notre soutien dans cette espérance demeurait donc, encore et toujours, le disque, dont les catalogues s'enrichissaient de lignes nouvelles, en particulier après 1965, année du centenaire qui nous valut un grand concert parisien de Paavo Berglund et de l'orchestre National, dont les deux pièces de résistance furent la 4ème et 'Luonnotar' chanté par Anita Vätkki. Dix ans plus tard, cette page aussi fascinante que neuve était inscrite au programme du Festival de Musique Contemporaine de Royan par Harry Halbreich, au milieu d'une série d'ouvrages de référence de notre siècle. C'est également au cours de l'année du centenaire que le premier ouvrage en français parut sous la signature de Marc Vignal. Il n'y en eut pas d'autres depuis.

On dut attendre la fin des années soixante-dix pour que le nom de Sibelius fût inscrit à intervalles réguliers dans les programmes de nos concerts, à l'Orchestre national, au Nouvel Orchestre Philharmonique, à l'Orchestre de Paris et dans quelques grandes villes de province. Parmi les chefs concernés, citons Colin

Davis, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Simon Rattle (avec l'Orchestre de Birmingham), Marek Janowski, David Zinman, plus récemment Alexander Gibson, Esa-Pekka Salonen et Jacques Mercier. Entre temps, la presse spécialisée avait développé son action au moyen d'études et de critiques de disques destinées à guider le public dans ses choix. Au cours des douze dernières années, presque chaque numéro de revues comme «Harmonie», «Diapason», «Le Monde de la Musique» et «Compact» a contenu une ou plusieurs critiques de ce genre. Ce sont donc les mensuels de la musique qui ont le plus souvent parlé de ce compositeur. Cette activité s'est étendue au domaine des émissions radiophoniques, parfois par séries entières. Ayant eu à rédiger un dossier discographique entièrement consacré au compositeur finlandais dans la revue «Harmonie» de Janvier 1982, j'ai pu constater qu'à ce moment-là, toutes ses œuvres marquantes se trouvaient enregistrées en microsillon. Une sélection d'intégrales des symphonies retenait comme chefs Lorin Maazel, Léonard Bernstein, Kamu et Karajan, Colin Davis, Guennadi Rojdestvensky et Paavo Berglund. Il devait en apparaître d'autres rapidement. Karajan enregistra plusieurs fois ses symphonies préférées ainsi que 'Tapiola', dont il fut un éminent spécialiste, rival de Beecham. De tout temps, les comparaisons discographiques révélèrent une des qualités de Sibelius. Cette qualité, c'est la souplesse même de sa musique, déterminant ce que chaque chef peut en faire, dans le tempo, la nuance, la mise en place de sa polyphonie. Cela tient à de multiples aspects originaux de construction, à son processus de croissance thématique, à ses accès de tension sollicitant les nerfs. En comparaison, les symphonies classiques, la forme sonate, les rythmes carrés n'offrent qu'une faible marge de manœuvre à l'interprète. Les climats mêmes de Sibelius, pastoraux ou dramatiques, ses couleurs sombres ou lumineuses, d'immenses possibilités de poétisation, permettant tout autant à chaque interprète d'affirmer ses visions personnelles. Quelques propos échangés avec des connaisseurs finlandais ont valeur d'exemple. M'étant laissé convaincre par des versions nordiques âpres, que j'estimais plus proches du type de nature fréquentée par le compositeur que de la nôtre, l'un d'entre eux me fit remarquer qu'en fait de nature, il fallait la cultiver et qu'il aimait la délicatesse et la rondeur de Karajan. Auprès des interprètes de leur pays, les Russes et les Anglais bénéficiaient des faveurs des Finlandais rencontrés. Un Rojdestvensky, il est vrai, avait révélé son souffle épique, sa maîtrise rythmique.

Mais le disque a également révélé des partitions longtemps occultées comme la symphonie 'Kullervo', l'opéra 'La fille dans la tour' et les quatuors à cordes de jeunesse. 'La fille dans la tour' fait partie d'une intégrale orchestrale réalisée à Göteborg par Neeme Järvi. Commencée en microsillon, elle s'est fondue dans l'ère du disque laser dont l'apparition a élevé la production à une cadence inattendue. De nouveaux interprètes du compositeur ont pu s'affirmer et nous connaissons mieux ceux de son propre pays grâce aux marques Finlandia, Bis et Ondine. De grandes archives ont également été transférées sur le nouveau support, y compris le travail réalisé par un ancêtre comme Robert Kajanus.

Les raisons du tunnel que nous avons dû traverser demeurent multiples et complexes. Pour ce qui est de la salle de concert, l'inertie était partiellement due au public, beaucoup plus aux organisateurs, nous l'avons vu, ceux-là mêmes qui cachaient cette musique aux foules. Un véritable cercle vicieux ! En même temps, la férule sérielle évoquée plus haut à propos de l'affaire Leibowitz a pesé de tout son poids en présentant cette technique comme seule voie valable, excluant par la même les meilleurs compositeurs classiques du XXème siècle. En outre, pour la facilité, notre pays a trop longtemps fait confiance aux Ecoles, pas assez à la personnalité des créateurs indépendants. Occupés à cerner les debussystes, l'esprit de la Schola puis les postromantiques, les douzaines d'adeptes de l'école viennoise, les émules de Stravinsky, on était désorientés devant tout auteur proposant ses propres solutions structurelles. C'est ainsi qu'on n'admettait pas plus un Nielsen, un Martinu, un Chostakovitch, un Britten, qu'un Sibelius. La musique française eut également ses exclus ; ce ne sont que des exemples parmi d'autres. Conséquence d'un retournement de situation, nombre d'entre eux font depuis quelques années une rentrée spectaculaire et deviennent une manne pour les éditeurs de disques. Contrastant avec les lenteurs et les attermoissements du passé, la diffusion se fait plus rapidement, à la faveur des moyens mis en oeuvre. Dans le cas Sibelius, objet de cette étude, le manque d'échanges entre les artistes d'un Nord encore mal défini et les nôtres a joué en sa défaveur, au temps où les projets stagnaient au niveau officiel. De nos jours, avec la rapidité des communications et la soif de découvrir de nouveaux horizons motivant nombre de nos compatriotes, la Finlande n'est plus un pays lointain. Un organisme comme l'Institut Finlandais, placé en plein cœur du Quartier Latin, joue désormais un rôle de puissant levier pour faire connaître tout un peuple et sa culture, ses animateurs deviennent des hommes de terrain générateurs de projets concrets, allant au devant d'un public qui par la même ne peut plus ignorer le fait finlandais. Une poignée d'hommes actifs de part et d'autre peut tout changer comme par exemple le chef d'orchestre Jacques Mercier, directeur musical de l'Orchestre National d'Ile de France, également chef permanent de l'orchestre Philharmonique de Turku. Il a commencé à inscrire Sibelius régulièrement dans ses programmes de concerts qu'il dirige, avec succès, dans la région parisienne et à la Salle Pleyel.

A l'heure où la notion d'universalité chez le créateur retrouve une signification profonde à travers l'identification des racines, Sibelius compte parmi les compositeurs du XX^e siècle qui restent intelligibles au plus grand nombre. Ce ne sont pas les responsables de l'Académie Charles-Cros qui me contrediront, ceux-là mêmes qui ont décerné leur grand prix 1993 à une musique libre, ivre d'espace, fantastique : «la Tempête», musique de scène enfin complète avec ses épisodes vocaux si imaginatifs. Enregistrée à Lahti par la firme Bis, elle constitue une première mondiale et confirme que le disque peut encore précéder le concert de manière spectaculaire.

SIBELIUS ET WAGNER

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

Eero Tarasti *

Le wagnérisme en Finlande

Il existe en Finlande une mention ou une légende selon laquelle Wagner se serait rendu dans ce pays à l'occasion de son voyage en Russie. On suppose qu'il se serait trouvé à Imatra en avril 1863 afin d'y contempler les célèbres chutes. L'unique témoignage prouvant cette visite était une gravure apposée sur le mur d'un pavillon situé dans la partie basse des rapides et qui fut découverte le 2 Septembre 1863 par un voyageur venu de la ville de Porvoo. Il en communiqua le texte en français au journal suédois *Borgå Bladet* sous la forme suivante : « *Je pars pour l'Allemagne. Adieu charmant pays ! Adieu Russes bien aimés, noble et intelligente nation ! Vous seuls avez su apprécier ma musique divine; vous seuls avez applaudi mes créations sublimes, pendant que Paris, ce centre d'ignorance les sifflait ... Pour vous récompenser, chers Sarmathes mélomanes, je jure devant ce torrent, de composer un opéra, dont le héros principal sera l'Imatra ; les autres rôles seront remplis par les rochers, les sapins, les poissons, etc. Peut-être trouverai-je utile de mettre aussi en scène un homme - mais ce point n'est pas encore décidé.* »

Six ans plus tard, le 14 septembre 1869, on publia le texte de la gravure dans sa langue originale. Les échos de la visite de Wagner à Imatra résonnaient encore à cette date lorsqu'une autre rumeur courut, que le compositeur préparait un opéra intitulé *Imatra*. L'annonce de la création de *l'Or du Rhin* à Munich, à l'automne de la même année, mit fin à ces bruits.

Plus tard, on a maintes fois étudié l'affaire et l'argument le plus convaincant qui infirma cette visite est l'absence de toute référence dans la correspondance de Wagner. Si l'on peut supposer vraisemblable que Wagner ait voyagé en Finlande en compagnie de quelque duchesse pétersbourgeoise, il serait alors compréhensible qu'il n'ait pas souhaité ébruiter l'aventure (cf. Salmi).

* Musicologue, Professeur à l'Université d'Helsinki.

Les contacts ultérieurs entre Wagner et la Finlande furent rares. Pourtant lors de l'inauguration de Bayreuth, on notait la présence de trois Finlandais, dont deux étaient à la fois des wagnériens convaincus et des figures de proue de la vie musicale finlandaise de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : Martin Wegelius, le fondateur du Conservatoire d'Helsinki et Richard Faltin qui, d'origine allemande, enseignait à l'Université de la capitale. Ils furent d'ailleurs les invités de Wagner à la villa Wahnfried, à l'issue de la soirée et à Faltin qui se plaignait que sa musique ne soit pas assez jouée en Finlande Wagner répondit laconiquement : «*Ach, kommen Sie lieber nach Bayreuth. Es freut mich aber sehr, dass es auch dort oben Leute giebt, die Meine Musik gern haben.*» ('Voilà, venez donc plutôt vous-mêmes à Bayreuth. Je suis heureux qu'il existe là en haut des personnes qui aiment ma musique.')

Cette invite fut suivie d'effet par plusieurs musiciens finlandais et parmi eux Sibelius à l'époque de ses études à Berlin et à Vienne.

Bien que les contacts de Wagner avec la Finlande aient été presque inexistantes, ses idées se répandirent graduellement dans le pays, tandis que l'esthéticien le plus remarquable du pays Fredrik Cygnaeus (1807 - 1881), à propos de l'élément tragique dans le Kalevala (1853), critiquait et condamnait la prétendue immoralité de son essai *Oper und Drama*. Mais en dépit de l'orientation générale du goût musical vers l'Allemagne, le wagnérisme, avec toutes ses caractéristiques ne parvint pas à émerger dans le pays. Professeur à l'Université d'Helsinki de 1835 à 1887, Fredrik Pacius (1809-1891), un des fondateurs de la vie musicale du pays était l'auteur de *la Chasse du Roi Charles* qui fut longtemps considéré comme l'opéra national, dans le style du romantisme précoce allemand de Weber et de Spohr et son ultime opéra *Lorelei* n'évoqua que momentanément le jeune Wagner. Successeur de Pacius, Faltin apparut comme le musicien le plus doué de Finlande. Organiste, chef de chœurs, chef d'orchestre et d'opéra, compositeur, il essaya systématiquement d'introduire Wagner dans son enseignement - et il en fit certainement de même auprès du jeune Sibelius. En outre, il appartenait au *Patronatverein* de Bayreuth, qui recrutait partout, y compris en Finlande.

L'autre grand wagnérien du pays était Martin Wegelius (1846 - 1906), qui rapporta sous formes de lettres (les 12, 21 et 26 août, les 9 et 24 septembre et les 25 et 26 octobre 1876), dans l'*Helsingfors Dagbladet*, les échos de ses pèlerinages wagnériens. Wegelius devint le spécialiste reconnu de Wagner en Finlande. Il organisa une série de conférences, musicalement illustrées par le pianiste Karl Ekman, sur l'Anneau du Nibelungen. Autour de lui, en 1898 et 1899, se créa même une *Wagner-Föreningen* (Société Wagner) et ce fut à l'occasion d'un concert qu'elle organisait que l'on entendit pour la première fois en public une composition de Sibelius, *Näcken* sur un poème de l'écrivain suédois Ernst Josephson.

Wegelius fondait son opinion sur Wagner, sur une analyse musico-esthétique et théorique convaincante à ses yeux, de l'existence du sens révolutionnaire chez le maître allemand. A propos de son expérience à Bayreuth, il écrivit plus tard dans son cours *'Les traits principaux de l'histoire de la musique occidentale du début de l'époque chrétienne jusqu'à nos jours'* (publié en suédois en 1891-93) :

«Lorsque pour la première fois en 1876 j'entendis à Bayreuth le cycle de l'Anneau du Nibelungen, j'avais seulement suivi des yeux les deux premières scènes et ne fus guère, au moins pendant la première heure, conscient du fait que j'écoutais dans un même temps de la musique. Ce ne fut seulement que lorsque pour une quelconque raison ma conscience s'éveilla que je m'étonnais de cette étrange façon de voir, une véritable clairvoyance qui allait complètement au delà de mon expérience, et m'enrichit par une claire conception de la vie spirituelle à l'intérieur du 'dramatis personae' sur la scène aussi bien que dans leurs actions extérieures. Ce ne fut qu'à cet instant que mon oreille s'éveilla et je notais soudain avec surprise comment j'avais perçu comme dans un rêve et par l'intermédiaire de cet organe, les impressions les plus claires et exactes sur le sens inhérent à l'action dramatique. Bien vite je remarquais que ces motifs que l'orchestre développait maintenant, m'étaient déjà complètement familiers. Je dois faire cette remarque que je n'avais jamais vécu ailleurs que dans cette salle du Festival de Bayreuth, une telle expérience, pas même en entendant cette même œuvre dans un autre théâtre.» (Wegelius 1893 : 587)

Comme l'a constaté l'historien Hannu Salmi, à qui je dois beaucoup pour ses recherches en archives sur l'accueil de la musique de Wagner en Finlande, plusieurs autres compositeurs et musiciens finlandais de la génération suivante vécurent la renaissance wagnérienne dans leur pays, moins pourtant en Finlande où on n'exécuta aucun opéra de Wagner au cours du XIX^{ème} siècle, que pendant leurs voyages à l'étranger. Ainsi, le chef d'orchestre et compositeur Armas Järnefelt (1869-1958), beau-frère de Sibelius, écouta avec celui-ci du Wagner à Berlin en 1890. Il rapporte ses impressions :

«Puis Wagner arriva dans ma vie, il venait comme une fièvre qui me mettait dans une extase complète, sans sens critique et qu'on ne peut comparer à aucun autre état qu'à celui d'être tombé amoureux, en un état où on ne juge plus ni ne considère, n'entend ni ne voit ...»

Robert Kajanus (1856-1933), compositeur et chef d'orchestre qui devint plus tard l'authentique interprète de Sibelius subissait lui aussi une forte influence wagnérienne. Ce fut d'ailleurs lui qui eut le premier l'idée de lier la mythologie finlandaise à la musique symphonique nationale. Même s'il prit Liszt comme modèle pour sa symphonie *Aino* dans laquelle le chœur masculin domine le poème symphonique final, la couleur orchestrale et un certain chromatisme évoquaient plutôt Wagner. Sibelius entendit précisément cet ouvrage à Berlin en 1890 et il lui

donna l'idée d'utiliser les mythes kalévaléens comme le sujet pour l'écriture orchestrale.

Toutefois le rêve de Martin Wegelius qui aurait voulu que la musique nationale finlandaise émergeât à partir du terrain nordique, de la mythologie scandinave et sous le drapeau wagnérien ne se réalisa pas.

La réception de Wagner par Sibelius

Le premier contact de Sibelius avec la musique de Wagner eut probablement lieu en 1885 au cours de ses études au Conservatoire d'Helsinki, avec Martin Wegelius. Wegelius pratiquait un enseignement sévère à base de contrepoint à qui Sibelius devait dissimuler ses essais plus libres. Helsinki ne lui permettait d'ailleurs pas d'entendre les opéras de Wagner et ce n'est qu'au cours de ses voyages à Berlin qu'il put assister à des représentations de *Tannhäuser* et des *Maîtres Chanteurs*. Il rapporta ses impressions dans une lettre à Wegelius :

«Ce fut évidemment très fort. Lorsque nous nous verrons je vous raconterai mes réactions d'une façon plus détaillée et vous ferai connaître ce que j'ai ressenti. La musique a soulevé en moi un mélange de surprise, de déception, de joie, etc. J'ai souffert tout au long de ces deux soirées mais vous pouvez compter sur le fait que je ne les oublierai jamais.»

Les années d'études à Vienne en 1890 et en 1891 furent, de toutes les façons, plutôt caractérisées par les expériences bruckneriennes. Son professeur, Karl Goldmark constatait qu'il était dangereux pour un jeune compositeur de prendre des figures telles que celles de Berlioz et de Wagner pour modèle. L'exécution de la neuvième symphonie de Beethoven fut décisive pour lui et ce qu'il en dit à Wegelius prouve qu'il avait lu *Oper und Drama* de Wagner : *«Je me sentais si petit, si petit. Richter fut splendide ! Les remarques de Wagner sur la Neuvième sont vraiment très justes !»*

Tawaststjerna croit que Sibelius, dans sa correspondance avec Aino, essayait de créer sa propre théorie de l'art, comme Wagner le faisait dans ses écrits. L'élément national ne devait être que le moyen d'éveiller sa personnalité artistique. Son critère le plus élevé était le 'principe national'. Il est naturellement probable que Wagner, le plus grand phénomène musical de son temps, ait fait l'objet des discussions nocturnes des 'lescovites' (groupe d'artistes qui gravitait à Helsinki autour de Busoni) dès 1888. Mais Busoni qui a fortement influencé Sibelius était un adversaire déclaré de Wagner. Il a d'ailleurs formulé son point de vue de manière plus consistante que Sibelius dans son essai *Une esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique* :

«Wagner, géant germanique dont les sonorités orchestrales manquaient d'élévation, qui intensifia l'expression, mais l'enferma dans un système (drame

musical, déclamation, leitmotif), fut incapable de se hausser davantage à cause des limites qu'il se fixa. Il représente à la fois l'origine et la fin d'une esthétique, et ce pour deux raisons : d'abord il l'a menée vers son accomplissement le plus parfait, vers un tournant, et ensuite un seul homme suffisait pour accomplir le travail qu'il avait pressenti (je reprendrai ce que je disais un jour en parlant de Mozart : 'en posant la question, il nous donne simultanément la réponse.')»

Plus tard, la position officielle de Sibelius devint presque celle de Busoni, et il l'exprima dans le langage concret de la musique. On le découvre dans le jugement qu'il porte sur une pièce d'Armas Järnefelt et qu'il communique à Aino en y révélant son opinion négative sur Wagner : *«Je pense qu'Armas est trop bon pour écrire une telle musique. Tu sais cette mélodie qu'entre autres Sinding a développé à partir de Wagner. (Ex. 1) Avec le temps elle ne m'impressionne plus. Dans de telles petites pièces cela peut aller, mais si l'oeuvre est plus longue elle finit par m'ennuyer.»* Cette réaction émotionnelle apparaît clairement dans cette exclamation pour Bengt von Törne :

«Wagner est brutal, vulgaire et totalement dépourvu de sentiments raffinés. Par exemple il crie : 'Je t'aime, je t'aime, etc.' Alors qu'à mon avis c'est quelque chose qui devrait être murmuré.»

Pour Busoni, Wagner était le représentant le plus remarquable de la musique à programme qu'il condamnait absolument dans son essai. A la façon d'une musique qui n'était qu'obéissance à la force des schémas symétriques basée sur les rapports tonique-dominante, cette force ne provenait que du programme poétique ou philosophique et ne pouvait aboutir à exprimer l'essentiel.

La critique la plus aiguë que Sibelius portait contre Wagner reposait sur le constat que sa musique et plus spécialement la technique du leitmotif étaient trop intellectuelles et construites. Il est intéressant de noter qu'un compositeur contemporain tel que Pierre Boulez pense au contraire que les leitmotifs wagnériens sont irréductibles à aucun système ou modèle linéaire : *«Ils ne peuvent pas être expliqués par un schème préétabli.»* (Boulez 1986 : 251).

Si nous continuons à examiner les phases de la réception wagnérienne de Sibelius, il faut signaler qu'après le triomphal accueil national de la symphonie *Kullervo* en 1892, il se rendit en juillet 1894 pour le pèlerinage obligé à Bayreuth. Il commença par étudier les partitions de piano de *Tannhäuser*, *Lohengrin* et la *Walkyrie* et dès son arrivée à Bayreuth, il entendit *Parsifal*. Il écrivit alors :

«J'ai entendu Parsifal. Il n'y a rien au monde qui m'ait fait une impression aussi extraordinairement puissante. Toutes mes cordes les plus intimes ont été touchées... Je ne peux raconter combien 'Parsifal' m'a transporté. Tout ce que je fais me paraît froid et faible à côté de ça. C'est vraiment quelque chose.» Il citait ensuite le premier thème du Prélude de *Parsifal* (thème de la communion). (Ex. 2)

Après quoi, il quitta Bayreuth pour Munich d'où il écrivait en juillet 1893 :
«J'ai étudié Wagner, tout m'y semble familier et clair ... la musique de Wagner ne m'impressionne pas. A mon avis, tout est trop calculé. Je n'aime pas qu'un morceau de musique soit aussi travaillé. De plus, ses idées musicales me semblent fabriquées, pas fraîches; on ne peut forger des thèmes par la force, mais il faut soit les accepter, soit les rejeter lorsqu'ils arrivent.» En même temps il entrepris d'esquisser un opéra sur le thème de la *Construction d'un Bateau* ce qui le rapprocha encore plus de Wagner. De Munich, il repartit pour Bayreuth et ré-entendit *Parsifal* puis *Tristan* et après, à Munich, toute la tétralogie (sauf *L'or du Rhin*) et les *Maîtres Chanteurs*. Tous l'impressionnèrent. L'analyse qu'Erik Tawaststjerna fait de la correspondance de Sibelius relève l'aspect de crise spirituelle qui naquit à cette période de ces expériences wagnériennes. Il voyait qu'il allait inévitablement devenir un compositeur de second rang et qu'il serait incapable de faire naître autour de lui un culte identique à celui qui se développait à Bayreuth autour de Wagner. Il eut conscience que sa tâche ne serait pas de conduire l'opéra wagnérien au-delà de ses limites actuelles - chose qui aurait été imaginable en suivant le chemin de *Kullervo*. D'ailleurs sa carrière de symphoniste ne s'était pas encore dessinée et il envisagea même - reflet de l'intérêt tolstoïen du moment en Finlande - d'aller travailler en usine.

Ce profond sentiment d'infériorité né de la crise qu'il vivait en Allemagne allait se refléter dans ses opinions plus tardives sur Wagner et notamment dans son oubli volontaire, proche de la falsification de ses actes passés, lors de ses entretiens futurs avec des tiers. Ainsi, inconsciemment, il agissait de la même manière que son 'antihéros' qui, dans son autobiographie *Ma vie* avait modifié et réorganisé la chronologie et les événements de sa vie afin d'aboutir à une histoire plus éclatante. Il répéta son désintérêt passé pour Bayreuth et nia avoir étudié des partitions d'opéras de Wagner (Cf. *Bayreuth, the Early years*, édité par Robert Hartford 1980, pp. 193-194), de sorte que quand Cecil Gray affirme que l'œuvre de Sibelius aurait été la même si Wagner n'avait pas existé, il ne fait que répéter le mythe officiel que Sibelius a lui même inventé.

Les influences wagnériennes dans la musique de Sibelius

En dépit de tout, il n'est pas difficile de trouver des traces évidentes de wagnérisme dans ses œuvres pour orchestre et ceci dès *Kullervo* dont le choix même du sujet reflète la similitude de situation avec l'*Anneau*. Dans la narration mythique, ses héros semblent passer par des phases (ou 'fonctions' selon la terminologie de Vladimir Propp) identiques :

Fonctions	Siegfried	Kullervo
La préhistoire, le vide, l'établissement d'un faux ordre.	Le vol de l'or du Rhin	La lutte entre les clans
Les prédictions sur le héros	Wotan (Or du Rhin) et Brünnhilde (Walkyrie)	L'enfance de Kullervo
Le héros mûrit dans la solitude	Siegfried élevé par Mime	Kullervo esclave d'Ilmarinen
Le héros révèle tôt ses dons	Siegfried forge l'épée, défait le dragon et traverse le cercle de feu	Kullervo essaie de travailler, la mort de la maîtresse d'Ilmarinen
Le héros conquiert une vierge	Siegfried éveille Brünnhilde	Kullervo et sa sœur
Le voyage du héros	Voyage de Siegfried sur le Rhin	Kullervo part à la guerre
Le retour du héros	Siegfried retourne comme un 'faux héros'	Kullervo rentre à la maison
La reconnaissance du héros	Le réveil de Siegfried	Lamentation de Kullervo
La chute du héros	Hagen tue Siegfried	Kullervo se suicide
L'épilogue, la reconnaissance des contradictions du mythe	Marche funèbre et chute des dieux (retour des motifs musicaux)	Le commentaire conclusif du chœur (retour des thèmes)

La légende de Kullervo est en principe d'un même genre narratif que celui de Siegfried : c'est le rôle du héros que de s'opposer au 'faux-ordre' établi au début du récit. C'est ce qui l'oblige à le transgresser de telle manière qu'il finit par le détruire. Dans les épisodes de la vie de Kullervo, Sibelius a retenu comme partie textuelle la scène de séduction de sa sœur et le suicide de Kullervo, laissant à la musique le soin d'une narration plus abstraite. Cette sélection peut être plus mise en relation avec la thématique du héros romantique plutôt que comme une sorte de wagnérisme et si le thème de l'inceste est commun, le traitement musical est loin de celui - plus intime - du début de la *Walkyrie*. Chez Sibelius, les personnages de Kullervo et de sa sœur appartiennent au monde mythique original et sont -contrairement à Siegmund et à Sieglinde - archaïques et clairs, mis en relief au niveau musical. Afin de mieux mettre en valeur les caractères et de donner plus de force à l'action, Sibelius réduit les protagonistes à ces seuls deux personnages et au chœur qui est également le narrateur. Toute la première moitié de la vie du héros a été exclusivement laissée à l'orchestre, ce qui présuppose la connaissance du mythe. C'est précisément dans ces épisodes instrumentaux épiques et descriptifs (1er mv. Introduction, 2ème mv. Jeunesse de Kullervo, 4ème mv. Kullervo part pour la guerre), que Sibelius parvient à réaliser ce qui gênait le plus Wagner, l'insertion de l'élément épique dans le drame.

Apparemment Sibelius sut éviter toutes les imitations de Wagner dans sa thématique musicale, sinon au moment de la séduction où il utilise des gammes descendantes passionnées aux cordes, que Wagner aurait pu lui aussi utiliser dans

une des culminations dramatiques. Cet épisode opératique se conclut sur une résolution wagnérienne sur un accord de sous dominante avec sixte ajoutée en mi majeur. (Ex. 3) De plus, les trois répliques ont été présentées sur un mouvement ascendant par demi-tons, un procédé que Wagner utilise dans le premier acte de *Tannhäuser*, dans le dialogue entre Vénus et Tannhäuser (que Sibelius devait connaître avant d'écrire *Kullervo*). En même temps, si on se rend compte du rapport qui existe entre *Kullervo* et la 3^{ème} symphonie de Bruckner, cette problématique wagnérienne peut trouver une autre solution qui passerait par l'intermédiaire de Bruckner ? Tawaststjerna a montré de façon convainquante que ce fut l'exécution de cette 3^{ème} symphonie qui impressionna tant Sibelius. On en découvre un écho dans les similarités des quarts et quintes des premiers thèmes des deux ouvrages. Dans ce cas il faudrait alors étudier les rapports entre la 3^{ème} symphonie de Bruckner et la musique de Wagner, les codas massives des 1^{er} et 4^{ème} mouvements qui trouvent leur parallèle par exemple dans les fanfares de la fin de l'*Or du Rhin*. Mais même ici, l'orchestration typiquement brucknérienne (l'opposition des cuivres avec les cordes dans leur registre haut que Sibelius utilisera dans *Kullervo*) permet au compositeur de s'approprier les éléments wagnériens. En ce sens, les rapports de Sibelius et de Bruckner avec Wagner sont identiques.

Après *Kullervo*, Sibelius dans ses poèmes symphoniques utilise des couleurs orchestrales wagnériennes encore plus évidentes. Rappelons nous que les voyages à Bayreuth et à Munich de 1894 eurent lieu deux ans après la première de *Kullervo*. C'est notamment dans la *Suite de Lemminkäinen* qu'on peut évoquer l'influence de l'orchestration wagnérienne. Tawaststjerna l'a noté :

«Wagner a servi de modèle pour plusieurs effets coloristes dans les *Quatre Légendes* et plus particulièrement dans '*Lemminkäinen et les filles de l'île*', dont l'apogée, avec ses séquences, trouve son origine dans '*Tristan*'.»

Il serait également possible de retrouver des wagnérismes dans les premières symphonies. Ilmari Krohn (1918-1935), premier titulaire de la chaire de musicologie à l'Université d'Helsinki, a publié en 1945 une étude *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*, dans laquelle, à l'aide d'un système musico-théorique original, il essaie de démontrer le wagnérisme de Sibelius au niveau des motifs et des timbres. Le modèle de cette démonstration fut emprunté à l'herméneutique wagnérienne initiée par des personnes comme Hans von Wolzogen, mais aussi par Wagner lui-même, soucieux que les auditeurs puissent connaître l'intrigue et l'interpréter correctement. Krohn croyait que par cette méthode 'scientifique', il pouvait découvrir le vrai contenu émotionnel et dramatique de la pensée musicale sibélienne. D'ailleurs, le tableau motivique qu'il présente de la 3^o symphonie (p.308) prouve bien qu'en dépit de son idéal (qui était dans les études sur Beethoven d'Arnold Schering), sa conduite reste dans la lignée de la tradition wagnérienne. Les titres qu'il inventait étaient parfois comiques et la réaction de Sibelius fut tout à fait négative.

Si de tels efforts pour relier Sibelius à la tradition wagnérienne échouèrent, il est vrai que l'ignorance du paradigme wagnérien a peut-être été un des facteurs de rejet de sa musique en Allemagne et en France. Oublions Adorno et la peu sérieuse critique de Leibowitz, il aurait été possible que le rapprochement avec Wagner ait ouvert les oreilles et les aurait rendues favorables à sa musique et à son style. Prenons la 4ème symphonie qui évoque *Parsifal* (Koussevitzki parle de la 7ème symphonie comme d'un *Parsifal* nordique). Je ne vise pas seulement les leit-motifs qui existent dans le discours sibélien, mais aussi certains procédés harmoniques, l'ambiance spirituelle générale, la geste 'sémantique' de la symphonie, les impressions d'un vaste espace musical et une certaine négation du temps ou la nature 'anti-indexale' de ces processus temporels qui se manifestent dans l'extrême lenteur des événements musicaux. Ce dernier aspect a été souligné par certains chefs d'orchestre comme George Schnéevoigt dans son enregistrement historique de l'œuvre. Quand Pierre Boulez dit que le seul compositeur qui ait vraiment prolongé le style wagnérien était Debussy avec son *Pelléas*, il est dommage qu'il ne reconnaisse pas l'existence de la 4ème Symphonie et notamment sa connexion à *Parsifal*. Il est également regrettable que la recherche finlandaise sur Sibelius (à l'exception de Krohn) ait essayé de minimiser ses liens avec Wagner. Que serait-il arrivé si Boulez, après sa découverte de *Parsifal*, avait ensuite fait de même avec la 4ème ?

Les convergences entre *Parsifal* et la 4ème sont les suivants :

- l'emprunt direct de la thématique ('motif de la blessure' - motif des cuivres du 1er mouvement de la symphonie : section C, 4) ;
- le niveau harmonique (3ème mvt. de la symphonie : A, 8) ;
- l'orchestration, les instruments 'acteurs' (3ème mvt. : la clarinette à la 3ème mesure) ;
- la 'conduite' des thèmes acteurs dans leur distinction nette (voir dans *Parsifal* les longues pauses qui séparent les motifs centraux les uns des autres et l'impression d'espace qui en résulte) ;
- le temps avec un parcours peu évident et sans direction précise d'où émergent des îlots tonaux fonctionnels et la lenteur générale des événements qui soulignent la nature fondamentale de 'détente' temporelle, typique des deux ouvrages ;
- l'ambiance générale spirituelle de la symphonie et sa 'geste sémantique'.

En fait, toute la symphonie est - à mon avis - comme un épisode de *Parsifal* qui aurait été transféré dans un paysage finlandais.

En guise de conclusion, il faut dire que les rapports entre Sibelius et plusieurs autres compositeurs doivent encore être examinés avec les techniques et les méthodes modernes de la recherche musicale. Après la découverte de l'approche schenkérienne (Murtomäki 1993), le point de départ pour de nouvelles méthodes

mises au point (Kilpeläinen 1991) alors que l'approche sémiotique nous procure de nouveaux moyens d'examen des rapports entre signifiants et signifiés, nous possédons des moyens concrets pour rendre explicites les influences wagnériennes dans tous les niveaux de communication. Ce sera possible au-delà des expressions verbales du compositeur, souvent mystificatrices, et dans lesquelles Sibelius n'était finalement pas si loin de ce que Wagner avait l'habitude de faire.

Bibliographie :

- Ferruccio BUSONI : *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste 1907 - 2ème version : 1916 - En Français, Ed. Minerve Paris 1990.
- Fredrik CYGNAEUS : *Samlade arbeten, Första bandet*. Helsinki : Literaturhistoriska och blandade arbeten - 1853/réimp. 1882.
- Karl EKMAN : *Jean Sibelius*. Alan Wilmer - Londres - 1935.
- Robert HARTFORD ed. : *Bayreuth : The Early years, An Account of the Early Decades of the Wagner festival as seen by the Celebrated Visitors & Participants*. Victor Gollancz. Londres 1980.
- Kari KILPELÄINEN : *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Breitkopf & Härtel 1991
- Ilmari KROHN : *Der Stimmungsgehalt des Sinfonien von Jean Sibelius*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVVII. Finnische Literaturgesellschaft. Helsinki 1945.
- Veiho MURTO MÄKI : *Symphonic Unity, The development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis V. Helsinki 1993.
- Hannu SALMI : «... die Herrlichkeit des deutschen Namens. » *Die Schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität wähen der statlichen Vereinigung Deutschlands*. Publ. de l'Univ. de Turku, série B, vol. 196. Turku 1993.
- Eero TARASTI : *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music. Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Approaches to Semiotics 61. Mouton de Gruyter. Berlin 1979.
- Erik TAWASTSTJERNA : *Jean Sibelius*, Faber & Faber. Londres 1976
- BENGT von TÖRNE : *Sibelius, A Close-Up*. Faber & Faber. Londres 1937
- Martin WEGENIUS : *Huvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsinki 1893



Exemple 2.

— En voi sanoa kukaan sulle
 Parvina tulla on minun.
 Myyt et saa joutua kirjettiin.
 Oma kulta rakas olino vaimoni!
 Tiedätkään kukaan sinun tu postin.
 Raikhi mita kirjota sulle
 sinä kylässä ja koulussa



se on joutua
 Tiedätkään mit, voi myyt Tierrveistä.
 se teros ja ilman, olit ostan myyt.
 Postimeri on hyyn, hyyn.
 Täällä minin olit ostan myyt.
 Kirjettä adressi on tulevella ilman
 kirjelle
 München Bayern.
 Postrestant

example 3

Handwritten musical score for 'example 3'. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom eight staves are for the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and G major. The vocal line features a melody with lyrics in Finnish. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and piano accompaniment, with a double bar line and a fermata over the final chord. The word 'dim.' (diminuendo) is written above the piano accompaniment in the second measure. The lyrics are: 'koyon ousti, luottelen, tiedeksen, koyon pitakseen, samoin non rukouk' and 'sit - tin suo - helle - li'.

kyöyön ousti, luottelen, tiedeksen, köyön pitäkseen, samoin non rukouk
sit - tin suo - helle - li

dim.
dim.
dim.
dim.

Exemple 4. notez la similitude entre ces passages :

Wagner : Siegfried, A. 3 , Sc. 3

The image shows four staves of musical notation for Violin 1. The first staff is marked *pp* and *Sehr ruhig.* with a *dim.* hairpin and a *p* dynamic marking. The second staff features a long, sweeping melodic line. The third staff is marked *dolce* and also features a long, sweeping melodic line. The fourth staff is marked *poco rall.* and continues the melodic line.

Sibelius : Symphonie n°4

The image shows two systems of musical notation for Violin. The first system includes a *Viol.* staff and a *Viol.* staff, with a *cos sord.* marking above the *Viol.* staff. The second system includes a *Viol.* staff and a *Viol.* staff, with a *cos sord.* marking above the *Viol.* staff. Both systems feature complex, rhythmic patterns and dynamic markings such as *dim.* and *pp*.

LEITMOTIVE DER III. SYMPHONIE.

Waldhornmotiv *P. 3-1-3* *Spannungsmotiv* *P. 6-1-2*

Lichtstrahlmotiv *P. 4-6* Singmotiv *P. 6-7*

Insektenmotiv *P. 4-8* Sonnenlaufmotiv *P. 5-5-6-2*

Lehnmotiv *P. 7-1-4* Flattermotiv *P. 8-4*

Trastmotiv *P. 10-1-4* Fragmotiv *P. 10-3-7*

Waldesgehörmotiv *P. 11-3-4* Bruchmotiv *P. 12-2-11*

Sehnenschnittmotiv *P. 14-10-11* Spannungsmotiv *P. 17-16*

Berggangesmotiv *P. 40-15* 1. Zwischenmotiv *P. 46-1-4*

2. Zwischenmotiv *P. 46-4* 3. Zwischenmotiv *P. 46-4-8*

4. Zwischenmotiv *P. 47-2-5* 5. Zwischenmotiv *P. 47-2-2*

16. Geirpennmotiv *P. 47-18* Wälderssenfennmotiv *P. 48-13-15*

2. Geirpennmotiv *P. 48-15* Dreiecksmotiv *P. 49-4-9*

3. Geirpennmotiv *P. 50-5-6* Kuckucksmotiv *P. 50-8*

Einigkeitmotiv *P. 51-3-6* Zauberstimme *P. 57-17*