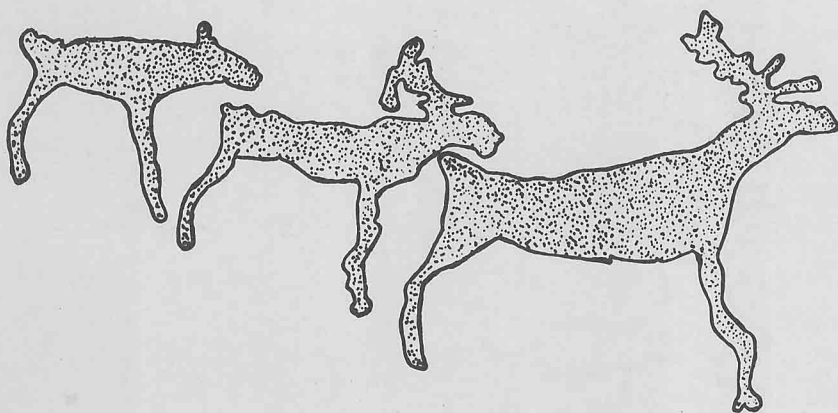


# BOREALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



*Publié avec le concours du Centre national du livre*

## LA MUSIQUE FINLANDAISE

**Des origines à nos jours.**

*Textes recueillis par Anja et Henri-Claude FANTAPIÉ.*

# BORÉALES

**Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques**

publie des articles et des études portant sur les régions polaires et circumpolaires.

Directeur de la publication :

**Christian Malet**

Comité éditorial :

**Denise Bernard-Folliot, Anja Fantapié, Henri-Claude Fantapié,  
Oleg Kobtzeff, Joëlle Robert-Lamblin, Marc Tukia, Katrine Wong.**

Comité de lecture :

**Risto Alapuro (Helsinki), Marie-Françoise André (Clermont-Ferrand), Jacques Angelier (Paris), Alain Aubert (Angers), Boris Chichlo (Paris), Yvon Csonka (Berne), Hugues Jean de Dianoux de la Perrrotine (Paris), Louis-Jacques Dorais (Québec), Esa Itkonen (Turku), Laurence D. Kaplan (Fairbanks), Matti Klinge (Helsinki), Anna Kokko-Zalcman (Paris), Michael Krauss (Fairbanks), Tarmo Kunnas (Jyväskylä), Finn Lyngé (Copenhague), Olga Melnitchouk (Yakoutsk), Jean-Luc Moreau (Paris), Mario Moutinho (Lisbonne), Juha Pentikäinen (Helsinki), Jean Perrin (Paris), Patrick Plumet (Montréal), Louis Rey (Lausanne), Vassili A. Robbek (Yakoutsk), Jean-Loup Rousselot (Munich), Erkki Salmenhaara (Helsinki), Venke Sletbakk (Paris), Benoit Tollu (Paris), Grégoire Tomski (Yakoutsk).**

Siège social :

**Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)** 

**28, rue Georges Appay, F-92150 Suresnes (France).**

**☎ & Fax : 01.47.72.73.78. E-mail : 106357.51@Compuserve.Com**

Revue inscrite sur les registres de la Commission Paritaire des Publications et Agences de Presse par décision du 13.09.1976 sous le n°58.211. ISSN 812 NOR 1001

Les articles doivent être envoyés directement au siège social. Après avis du Comité éditorial, ils sont soumis au Comité de lecture. Les textes ne devront pas excéder douze pages au format de la revue, illustrations non comprises. Les manuscrits ne sont pas retournés aux auteurs.

*La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.*

## AVANT-PROPOS

Par Anja & Henri-Claude Fantapié

Il y a quatorze ans paraissait notre première histoire de la musique finlandaise. Depuis cette date bien des événements ont eu lieu et on a assisté à la véritable éclosion au plan international d'une nation musicale avec toutes ses composantes. En peu de temps, la Finlande est devenue un exemple pour beaucoup de pays qui ont parfois une (trop) haute idée de leur propre importance. Le but de cet ouvrage étant la création musicale, il ne tenait pas assez compte de tout ce qui permettait à cette vie musicale de s'épanouir. En premier lieu, nous le soulignons à l'époque, l'éducation musicale qui dans ce pays est à la fois démocratique et élitiste. Alors qu'ailleurs on a privilégié la consommation, c'est à dire la musique comme un loisir qui doit être atteint sans efforts, la Finlande a maintenu ses exigences. Le résultat est là. Non seulement les orchestres symphoniques ou de chambre et les petits ensembles ont fait d'étonnants progrès, mais les jeunes interprètes issus de l'Académie Sibelius, chefs d'orchestre, chanteurs, instrumentistes, tiennent le haut du pavé de Los Angeles à Birmingham en passant par Vienne, Aix ou Bayreuth et, revanche toute pacifique, ont colonisé à leur tour les pays nordiques. Mieux encore, rien de ce qui est contemporain ne leur est étranger et peu de pays peuvent s'enorgueillir de posséder autant d'ensembles et de musiciens qui non seulement privilégient la musique de leur temps mais sont dans une attente permanente de nouvelles œuvres à créer. Il était donc nécessaire de refaire le point. Mais même dans ce domaine les conditions ne sont plus les mêmes. La musicologie et la musicographie ont également fait de grands progrès et il ne pouvait plus être question d'agir comme nous le faisons à l'époque. Certes nous ne renions pas notre ancien ouvrage et d'une certaine manière il reste utile en complément de celui-ci car il est différent et d'un certain côté plus proche d'une formule de dictionnaire, un aspect que nous n'avons pas voulu renouveler (il y a eu entre-temps une nouvelle édition de *Suomalaisia Säveltäjiä* en Finlande, un nouveau dictionnaire *Groves* en anglais, le *MGG* allemand tandis que *Larousse* a fait paraître en France un dictionnaire à la hauteur des besoins d'information de nos élites qui sont loin d'être au niveau de ceux des pays sus cités). Nous avons cherché à constituer une équipe rédactionnelle qui faisait appel à quelques uns des acteurs principaux de la vie musicale finlandaise. Nous sommes fiers d'avoir réussi à obtenir en priorité la participation du professeur Erkki Salmenhaara tout à la fois compositeur, professeur de musicologie à l'Université d'Helsinki, coauteur d'une histoire de la musique finlandaise en quatre volumes qui a paru en 1996 et 'Professeur de l'année 1997' et de Kalevi Aho, compositeur lui aussi, professeur de composition à l'Académie Sibelius, qui a accepté de nous laisser adapter un texte sur la musique de l'après-guerre jusqu'aux années 1970. Anja Fantapié a repris son

travail sur les musiques traditionnelles et populaires ainsi que sur la période qui précède la naissance de la musique savante. Henri-Claude Fantapié a comblé les trous et les défaillances de dernière minute de collaborateurs qui n'ont pu livrer à temps leur contribution parfois pour des raisons graves et s'est attribué le chapitre sibélien. Il a apporté un point de vue extérieur, celui d'un Français qui après avoir travaillé sur la musique finlandaise pendant trente ans conserve le regard détaché de l'étranger. En guise de point d'arrêt, le professeur d'analyse musicale de l'Académie Sibelius, Ilkka Oramo, a accepté d'écrire un important article sur la notion de musique nationale tandis qu'Anni Heino 'manager' du Centre d'Information musicale ajoutait une touche informative essentielle et pleine d'humour sur l'organisation de la vie musicale.

Il manque encore beaucoup de choses à ce panorama. Les musiques populaires d'aujourd'hui sont à peine effleurées et nous nous pencherons plus tard sur le sujet. Tout comme nous remettons à une autre occasion un examen détaillé du système d'éducation musicale et de la situation des interprètes et deux chapitres sur les compositeurs finlandais et la France et en France.

A certains, et je pense aux professionnels français, le bilan que nous dressons pourra sembler trop beau pour être vrai. Il reste toutefois fragile et une nouvelle crise économique ou une loi sur l'éducation musicale plus restrictive pourrait remettre en cause bien des acquis actuels. Il en serait de même d'une main mise trop lourde des grands groupes multimédias mondiaux qui ont certes un effet positif dans la promotion internationale de tel ou tel artiste mais aussi un revers négatif sur d'autres aspects de la création et de l'édition discographique ou papier. Soyons optimistes et espérons plutôt que les bons côtés de l'exemple seront suivis par d'autres. Tant que, par exemple, la télévision nationale finlandaise diffusera, au même titre qu'une rencontre de football, le concert final d'un concours de composition musicale, tant que les autorités considéreront que les arts sont un patrimoine national susceptible de mettre en valeur leur pays, la situation restera aussi bonne. Il semble que la Finlande cherche à exister autrement qu'économiquement (ou sportivement) et cette volonté peut permettre une résistance à l'invasion des mafias ultra-libérales.

Nous remercions, outre les collaborateurs de ce numéro spécial, le Centre d'Information de la Musique finlandaise et son matériel audiophonique (qui a souffert de notre passage), les éditions Otava pour qui Erkki Salmenhaara et Kalevi Aho ont également travaillé pour faire connaître l'histoire de la musique finlandaise aux anglophones, japonophones, germanophones et suédophones, et nos amis enseignants, interprètes et compositeurs qui ont bien voulu éclairer notre lanterne.



# LES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN FINLANDE

Par Anja Fantapié \*

Le grand retour de la musique traditionnelle (*kansanmusiikki* en finnois) s'est concrétisé en 1968 avec le premier festival de musique folklorique de Kaustinen, une paroisse d'Ostrobotnie Centrale de quelques milliers d'habitants qui depuis des siècles est célèbre par ses familles de ménétriers. Cette année là, on attendait 3.000 auditeurs – ils furent 20.000 puis quelques années plus tard 80.000. En 1997, leur nombre a atteint les 120.000 et on inaugurait le Centre d'art populaire creusé dans une colline de granit. Bien que maintenant de nombreux petits Kaustinen aient fleuri en Finlande - et qu'il y ait des festivals de musiques traditionnelles un peu partout en Europe - celui de Kaustinen compte toujours parmi les dix plus importants de ce genre dans le monde. Dès le départ il s'est concentré sur trois domaines : la musique traditionnelle locale, celle de la Finlande et les traditions étrangères.

Ce nouvel élan a permis à l'activité scientifique et créatrice des musiques traditionnelles de renaître avec force. Dans les années 1970, l'enseignement de l'ethnomusicologie a commencé à l'Université d'Helsinki, en 1974 on a créé la chaire de professeur de musique folklorique à l'Université de Tampere et on a fondé l'Institut de musique folklorique de Kaustinen pour la recherche et la publication de revues qui a déjà publié une quarantaine d'ouvrages, d'études, de biographies, etc. sur la musique et les musiciens traditionnels. Toujours à Kaustinen, une école, l'*Alakönni-opisto*, d'après le nom d'un célèbre ethnomusicologue, organise des cours de musique populaire. Depuis 1983, on enseigne la musique traditionnelle à l'Académie Sibelius et de nouvelles œuvres ainsi que des reconstitutions y sont élaborées et de nouveaux ensembles y sont formés.

## QU'EST-CE QUE LA KANSANMUSIIKKI ?

Traduit littéralement, le nom finnois *kansanmusiikki* signifie la *musique du peuple* ou *musique populaire*, mais ces termes ne sont pas clairs : on pourrait également parler de la *musique traditionnelle* ou *folklorique*. Il s'agit du patrimoine, des héritages culturels collectifs, des traditions paysannes qui se sont transmis oralement et qui, ce faisant, se sont plus ou moins modifiés. On connaît souvent l'auteur d'une pièce mais si c'est un ménétrier paysan qui n'a pas eu de formation savante et qui utilise les traits stylistiques des harmonies et des mélodies issues de la musique traditionnelle, sa musique fait partie du patrimoine collectif. C'est le cas de la célèbre *Marche funèbre* d'*Hintriikki de Peltoniemi* et de plusieurs pièces de

---

\* Institut National des LanguesO'. Paris.

**Kustaa Järvinen** ou **Konsta Jylhä**, un des musiciens ostrobotniens les plus connus et chef regretté de l'ensemble *Kaustisen purpuripelimannit*.

On peut avoir une idée de ce qu'est la musique traditionnelle en Finlande en consultant le classement des archives dont un des plus important est celui de la SKS (Société de littérature finlandaise). Les sept groupes principaux à la SKS sont :

- 1) chansons spirituelles et religieuses ;
- 2) chansons (de mètre moderne) ;
- 3) chansons dansées (musique des ménétriers) ;
- 4) chansons poétiques (musique kalévaléenne) ;
- 5) joiks ;
- 6) lamentations ;
- 7) airs pour cors, kantélé et jouhikko ;

Il y a environ 25.000 entrées à SKS et une deuxième source importante se trouve à l'Université de Tampere avec près de 15.000 bandes enregistrées, 700 instruments populaires et 200.000 photographies.

### PÉRIODE PRÉKALÉVALÉENNE

La première frontière orientale de la Suède-Finlande fut tracée en 1332, après l'ère des croisades, par le traité de Pähkinäsaari, et elle resta en vigueur dans la partie sud jusqu'en 1595. Les historiens ont souvent souligné que cette frontière qui a coupé le territoire de la Finlande actuelle en deux, a été également longtemps celle qui séparait deux cultures différentes. Du côté Est, le peuple était converti à la religion orthodoxe tandis que la Finlande suédoise était soumise à l'Église de Rome.

Le fameux poème de Mikael Agricola du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle sur les faux dieux des Finnois révèle qu'on rencontrait encore des cultes païens identiques des deux côtés de la frontière, en Carélie aussi bien qu'en Tavastie. On sait également que Henrik Gabriel Porthan, le premier historien finlandais fiable et l'auteur de *De poësi fennica* avait l'intention de publier un exemple musical dans son livre, le premier à esquisser les règles de la poésie kalévaléenne. Le discours prononcé par Jakob Tengström à l'Académie de Turku en 1795 mentionnait les *Runot* qui « ont une mélodie simple et monotone que le peuple a conservé partout dans les coins perdus ». La notation mélodique présentée par Tengström et qui accompagnait les vers « *Käwi käsky taiwahasta, Kaiken luondon Haldialda...* » (L'ordre est parvenu du Ciel, du Seigneur de tout ce qui a été créé...) est peut-être l'exemple en question. Il est fort possible que Tengström l'ait reçue d'Erik Tulindberg, élève de Porthan, haut fonctionnaire et musicien amateur à Oulu. C'est d'ailleurs avec Tulindberg que l'Italien, Giuseppe Acerbi quelques années plus tard, en 1799, fit de la musique de chambre à Oulu - Acerbi fut probablement le premier compositeur qui élaborait une œuvre sur un thème de musique kalévaléenne, un quatuor avec clarinette.

Nous savons que Zachris Topelius l'ainé, médecin paralysé et père de l'écrivain, avait noté des *runo* à Pietarsaari, en Ostrobotnie avant Lönnrot et les avait publiés en recueils, et qu'une activité similaire était exercée par K.A. Gottlund au sein du mouvement fennophile le *Romantisme de Turku*. Il est donc évident que, en dépit des différences culturelles, la vieille poésie était connue depuis longtemps dans tout le pays. Certes, elle avait commencé à disparaître progressivement à l'Ouest pour

trouver refuge dans les forêts vierges de la Carélie. Mais comme les conditions pénibles de vie dans la province périphérique russe, la Carélie de la Mer Blanche, obligeait ses habitants à travailler comme colporteurs en Finlande parfois jusqu'à Oulu et en Ostrobotnie - on pouvait écouter et noter ces chants anciens à l'Ouest.

### LA MUSIQUE KALÉVALÉENNE

L'épopée des Finlandais, *Le Kalévala* qu'Elias Lönnrot a construit et publié (1835, 1849) se base sur quelques 85 000 variantes de poèmes anciens que lui-même et d'autres chercheurs ont collectés principalement en Carélie et en Finlande orientale. On suppose que cette poésie a commencé à prendre forme il y a 2.500/3.000 ans alors que les Finnois et les Baltes se trouvaient en contact étroit. On n'a rencontré ces poèmes que chez les peuples Finnois de l'Ouest autour de la Mer Baltique, les Estoniens, les Votes, les Finnois et les Caréliens. Opprimée par l'Église luthérienne la tradition aurait commencé à disparaître en Finlande de l'Ouest à partir du XVI<sup>e</sup> siècle - exceptionnellement, quelques récits comportant des éléments chrétiens, tel *Tapanin virsi* (le chant de Saint Stéphane) et les *Helkavirret*, chants d'un rite printanier à Ritvala de Sääksmäki, en Tavastie, ont pu résister. A l'Est du pays, la poésie continua à s'exprimer et à se développer et, dans la forme que nous connaissons aujourd'hui, elle doit beaucoup à l'expressivité de la langue carélienne.

A partir de différents traits stylistiques, Matti Kuusi a tenté d'esquisser une théorie sur le développement de cette poésie. Le vers libre a existé avant la naissance du vers régulier. De cette époque *préfinnoise* fortement chamanique on connaît des chants magiques. Une partie essentielle de la poésie mythique, des rites et des cérémonies de mariage datent de l'époque suivante, appelé *prékalévaléenne*. L'époque *centrale* se situe à l'âge du fer et apporte à la poésie son caractère épique-héroïque ainsi que les influences des Viking scandinaves. L'époque *médiévale* reflète les influences de l'Église catholique qui fait entrer dans les poèmes des éléments chrétiens et des matériaux de ballades européens. La plupart des variantes recueillies représentent cette époque. Enfin les poèmes nés à partir des années 1.500 appartiennent à la période *postkalévaléenne* pendant laquelle la poésie à l'Ouest du pays a commencé à relâcher ses règles, comporte des « fautes » et parfois utilise même des rimes. Les traits stylistiques de cette poésie sont l'allitération et le parallélisme.

La musique kalévaléenne dont la partie principale est faite de la mélodie des *poèmes épiques* semble suivre la gamme diatonique, bien que la tierce, tantôt mineure, majeure, neutre ou même modifiée au cours d'une même exécution, ait attiré l'attention des chercheurs. Ces mélodies à l'ambitus réduit se déroulent par petits intervalles et en général d'une manière syllabique, bien que les mélismes y soient parfois utilisés. Elles se ressemblent tellement que Sibelius les a comparées à un thème avec ses variations. Le mètre du poème s'organise en vers trochaïques de quatre pieds, tantôt dits normaux, c'est à dire coupés par une césure, tantôt brisés de telle façon que l'accent du texte, avec ses règles strictes, ne correspond pas au rythme poétique. Originellement la mélodie suivait une mesure à quatre temps comme on a pu le rencontrer entre autres en Ingrie, parfois elle a été réduite à trois temps, mais en Carélie et en Finlande la mesure la plus courante a été le cinq temps.

Les *lamentations* qui représentent une couche très ancienne sont une tradition qui a pu se conserver au sein de l'Église orthodoxe jusqu'à notre siècle ; elles correspondent aux circonstances de mort, de noces et de recrutement. Leur musique semble faire alterner des mesures à trois et à deux temps d'une manière irrégulière. La tierce y est pratiquement toujours mineure et les phrases mélodiques descendent par petits intervalles jusqu'à la tonique qui, à la fin du vers, peut se répéter plusieurs fois en suivant l'exigence du texte. L'ambitus est réduit, dans certains enregistrements faits en Ingrie il n'est que d'une tierce ou d'une quarte. Quant aux mélodies qui ont accompagné des jeux et des danses, la musique est plus variée et comporte des phrases de différentes longueurs.

Les *poèmes épiques* étaient le plus souvent récités par des chanteurs hommes, les *lamentations* par les femmes mûres et, notamment en Ingrie, la tradition des *rondes* par des jeunes femmes. Les musiciens caréliens s'accompagnaient parfois avec le *kantélé*, l'instrument national finlandais dont la forme originale – *kantélé de bûche* – avait cinq cordes (cf. p. 8).

### LA TRADITION DES SAMES

L'ancienne communauté des Sames était chamanique. C'est une culture disparue avec le christianisme mais il reste de nombreux écrits sur le sujet. Le chamane (*noiad* ou *nojde*) utilisait le chant et des instruments. Son tambour fabriqué selon les règles précises l'aidait à entrer en transe mais servait aussi à la prédiction.

Les formes musicales des Sames qui ont résisté à l'Église sont les chants appelés *joiks* (*juoiggus*, en Finlande et en Norvège septentrionales *luohti*, en Suède localement *vuolle*) et à l'Est chez les Skolts, *leüds* (*levde* ou *leudd*). La frontière est-ouest passe aux environs du lac Inari.

Le rythme est l'élément essentiel du *joik* qui en général est assez bref et dont la mélodie se base sur une gamme pentatonique d'où les intervalles de seconde mineure sont exclus. Le nombre de paroles y est minime. Les sujets des *joik* sont des personnes, des animaux, des lieux ou des phénomènes naturels qui seront évoqués avec leurs motifs « propres » brefs et caractéristiques. Les *leüds*, en revanche, sont longs et narratifs ; leur mélodie descend graduellement dans un ambitus étroit, et une construction liturgique compliquée leur est typique. Chez les Skolts, orthodoxes comme les Caréliens, on a également trouvé des *complaintes* (*riahk*).

### TRADITIONS ISSUES DE L'OUEST

Au début de la *Kantéléstar*, Lönnrot a présenté un nombre de chanson « contemporaines » dont *Kreivän sylissä istunut* (Celle qui a été embrassée par le comte), *Petetty nuorukainen* (Le Jeune homme trahi) et *Velisurmaaja* (Le Fratricide) qu'on classe habituellement dans le groupe des ballades. Dans la même catégorie appartiennent certains poèmes du troisième livre de la *Kantéléstar* dont on trouve parfois une variante en mètre kalévaléen et une autre dans une formulation plus moderne. La poésie kalévaléenne reflète un mode de vie agrarien, l'arrière-plan des ballades est en revanche celui d'une société de classes. Le sujet de nombreuses ballades rencontrées en Finlande est paneuropéen et il a souvent été directement

traduit d'une variante suédoise, parfois en l'adaptant aux conditions finlandaises, parfois tel quel. Une ville étrangère dans les différentes versions finlandaises peut être Tralsburg, Trallspurk, Transpurk, Strasspurk, Fransburg, Ranspurk, Arbust, Ralespurk ou Ranvurst, ce qui montre bien le cheminement des traditions orales. Les ballades se basent souvent sur un sujet réel et reflètent les valeurs morales de la société. La xénophobie de la société finlandaise de l'époque se manifeste entre autres par le fait que l'amant infidèle d'une paysanne ou d'une bourgeoise est en général un étranger – et souvent d'une classe supérieure : allemand, suédois, marchand hanséatique, un homme arrivé de la mer et qui partira par la mer. Parmi les traits stylistiques des ballades on trouve un refrain et la juxtaposition de la narration et des dialogues.

Un phénomène plus récent est celui des *arkkiveisut*, chansons imprimées sur des feuillets pliants (ce qu'on appelle en France des *formats*) qui évoquent avec réalisme des faits divers. Leurs sujets favoris sont l'amour et les actualités : la famine de l'an 1866, le naufrage du Titanic, l'assassinat d'Alexandre II, etc. et leur objectif était de servir d'exemple à la jeunesse. Esthétiquement ces poèmes sont plus faibles que les *ballades* et ils jouent dans une certaine mesure le rôle de la presse à sensation ; ainsi les crimes et les criminels célèbres sont un sujet fort populaire. Ces deux genres ont un intérêt plus folklorique que musical : si leur mélodie est plus « vivante » que celle de la tradition kalévaléenne, la répétition de nombreuses strophes identiques donne vite une impression de monotonie.

Les chansons de la transition, entre la récitation kalévaléenne et le style occidental, laissent place, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, aux chansons qui ont emprunté le nom de *rekilaulu* à celui des chants dansés finno-caréliens. Ce terme vient probablement d'Estonie où le nom de *regevärss* (de l'allemand dialectal *Regelied*, chanson de ronde) désigne encore l'ancienne tradition. Au XIX<sup>e</sup> siècle ce genre devient prédominant sans qu'on puisse en expliquer la raison. Ce sont des chansons d'une strophe formée de deux paires de vers plus ou moins bien rimés. Très souvent, la première paire présente une image de la nature, la deuxième le véritable contenu du poème. Leurs sujets les plus courants sont l'amour et l'érotisme direct. Le romantisme du vagabondage y est également reflété et en Ostrobotnie du Sud il y a un type de chanson de révolte contre les autorités qui prend pour sujet la prison, les bagarres, les couteaux : *Isotalon Antti ja Rannanjärvi/ne jutteli kahren kesken, että tapa sinä Kauhavan ruma vallesmanni, / niin minä nain sen komian lesken !* (Antti d'Isotalo et Rannanjärvi/se disent confidentiellement/que tu assassineras le laid préfet de Kauhava/et j'épouserai sa belle veuve !) Ce sont justement ces chansons qui forment la colonne vertébrale de l'opéra les *Ostrobotniens* de Leevi Madetoja.

On a l'habitude de dire que la chanson finnoise est mélancolique. A vrai dire, la plupart des chansons populaires sont en mode majeur. L'échelle utilisée dans des mélodies en mineur est souvent le mélodique descendant. En souvenir de la musique grégorienne, on retrouve aussi souvent des traits caractéristiques comme la sixte majeure. L'ambitus des mélodies est plus ample que dans la musique kalévaléenne. Dans celles qui se terminent sur la tonique, le développement mélodique se déroule

au cours des trois premiers vers. Dans celles qui se terminent sur la dominante, le dernier vers y participe aussi. Le rythme le plus habituel est à deux temps.

### LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Le *kantélé*, instrument national des Finlandais est connu dans toute la zone finno-baltique. Si on n'est pas sûr de son âge exact, l'instrument le plus ancien que l'on connaît date du XI<sup>e</sup> siècle. Un ethnomusicologue lituanien a élaboré une théorie selon laquelle un objet en forme de barque utilisé pour le culte mortuaire lui aurait donné naissance pendant la civilisation de Narva il y a 6.000 ans. Sa thèse paraît peu fiable car, selon Timo Leisiö, on ne possède aucun renseignement concernant les instruments de la famille des cithares nulle part dans le monde à cette époque. L'estimation la plus prudente lui attribue un âge d'environ 2.000 ans.

Le modèle le plus ancien dans les confins de la Baltique a été fait d'une bûche de sapin, de pin ou d'aulne glutineux creusée par le fond et jouée sur une table. On l'a ensuite creusée par le dessus et pourvue d'un couvercle (*pölkkykantele* – kantélé de bûche). Le premier kantélé avait cinq cordes de crin ou de boyau, plus tard de cuivre ou d'acier qu'on pinçait et il avait la forme d'un triangle avec un angle obtus dont la partie pointue était raccourcie et pourvue d'une cannelure où les cordes étaient attachées. Du côté opposé se trouvaient les chevilles en bois qui servaient à l'accorder. L'accord était par quinte et quarte alors que la tierce pouvait être mineure, majeure ou neutre. Cet instrument avec ses parents baltes est unique dans le monde car on ne connaît pas d'autres cithares creusées dans une seule bûche et il échappe ainsi à un numéro de classement.

Le modèle le plus récent, en revanche, appartient à une autre famille de l'instrument, il est constitué de plusieurs pièces de bois. Selon Hornbostel et Sachs, c'est un cordophone classé sous le numéro 314.122, une application des cithares de planches qui descend de l'instrument arabe *qânûn* (kanoun). Ce changement a eu lieu vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En même temps le nombre des cordes a augmenté pour atteindre aujourd'hui 36 ou plus. La redécouverte du kantélé a été favorisée par le mouvement romantique national au XIX<sup>e</sup> siècle et il fut de nouveau utilisé aussi bien en Carélie que dans l'Ouest du pays. On trouve plus particulièrement une région en Ostrobotnie du Centre dans la vallée de Perhonjoki, dans trois paroisses voisines : Kaustinen, Halsua et Veteli, d'où est venue une des interprètes les plus légendaires, **Kreeta Haapasalo** (1815-1893) qui fit de nombreuses tournées de concerts. A partir de ce modèle de *laatikkokantele* (kantélé de caisse) on a développé au XX<sup>e</sup> siècle des instruments de concert surtout grâce à **Paul Salminen**. Aujourd'hui le kantélé qu'on peut étudier dans les écoles aussi bien que dans les conservatoires et à l'Académie Sibelius où la première chaire de professeur a été confiée à **Martti Pokela**, est un instrument extrêmement populaire pour lequel même les compositeurs de musique savante ont écrit un important répertoire.

Un autre instrument traditionnel, le *jouhikko* est originaire de l'Ouest où, dès le Moyen-Âge, il était connu en Scandinavie (en suédois *stråkharpa*) et descendait de l'instrument gallois appelé le *crwth*. Très rustique, cette lyre rectangulaire d'une longueur de 50 à 70 centimètres était munie de deux à trois cordes. On la tenait

transversalement sur les genoux et on la jouait à deux mains, la droite maniant l'archet. Toute sorte d'aérophones et d'idiophones ont également été utilisés dont la fonction a été liée à la vie quotidienne.

Venu de l'Est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'accordéon s'est très rapidement propagé en Finlande. Aujourd'hui il s'est lui aussi mis au service de la musique savante. Enseigné depuis une vingtaine d'années à l'Académie Sibelius sous la direction notamment de **Matti Rantanen**, il a permis l'apparition de nouveaux virtuoses et possède un important répertoire contemporain. Parmi les instrumentistes des générations précédentes, citons **Viljo Vesterinen** auteur notamment de *Säkkijärven polkka* et **Lassi Pihlajamaa**, virtuose et compositeur.

D'autres instruments comme le violon, la contrebasse ou la clarinette, ont envahi la Finlande à partir de l'Ouest dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Joués d'abord dans les salons des classes supérieures, ils ont vite trouvé le chemin des campagnes. Utilisés surtout pour faire danser, ils ont accompagné l'arrivée de nombreuses danses d'origine occidentale qui forment la base du répertoire des ménétriers (*pelimannit*). Pratiquée partout dans le pays, cette musique a connu la plus grande vitalité en Ostrobotnie où de nombreux ensembles et musiciens ont été couronnés de prix ou de titres de *mestaripelimanni* (maître ménétrier ou virtuose). Une forme particulière de l'activité des ménétriers s'exprime au cours des noces paysannes *Kruunuhäät* avec un ensemble de danses variées appelés *purpuri* qui vient du nom français *pot-pourri*. Les *Kaustisen purpuripelimannit*, l'ensemble de **Konsta Jylhä**, était un groupe formé de deux violons, une contrebasse et un harmonium, un ensemble courant, mais il existe de nombreuses autres compositions instrumentales. Musique généralement jouée par cœur et par des musiciens qui possèdent tous leur propre phraséologie et leur système d'accord, la technique musicale des ménétriers semble parfois maladroite et hésitante, ce qui n'est pas sans lui donner un certain charme. Pour ne citer que quelques uns des ensembles qui sont en train de renouveler la musique folklorique, notons *Piirpauke*, *Värttinä* et *Tallari* qui réside à Kaustinen et reçoit une subvention de l'État. En revanche parmi les jeunes ménétriers, nombreux sont ceux qui ont reçu une formation savante et surtout près de Kaustinen on rencontre aujourd'hui un remarquable orchestre de chambre à cordes, un des meilleurs des pays nordiques dont le chef, **Juha Kangas**, descend d'une importante famille de ménétriers et a joué non seulement dans les orchestres symphoniques d'Helsinki mais aussi dans l'ensemble *Kankaan pelimannit*.

## PHÉNOMÈNES DIVERS

### Minorités suédophones

À côté des Samés déjà cités, la Finlande possède quelques autres minorités ethniques qui ont plus ou moins gardé des traits de leur propre traditions. Ainsi les

traditions des Finlandais suédophones sont à mettre à part. Dans les îles d'Åland ainsi que dans les régions suédophone du littoral les traditions viennent fidèlement de Suède et elles ont peu évolué et ont subi moins de modifications qu'en métropole. Certaines danses, comme les *polskas* - ainsi la *Pirunpolkska* (Polska du diable) - et les *menuets* y ont été très populaires jusqu'à la moitié de ce siècle, on y trouve par exemple un plus grand nombre de menuets que dans tout le reste de la Fennoscandie. Les différences entre les mélodies des régions suédophones et finnophones ne sont toutefois pas très importantes. Le *Finlands svenska folkmusikinstitut*, fondé en 1978 à Kristiina collabore d'ailleurs étroitement avec l'Institut de Kaustinen.

### Tziganes, Juifs, Tatars

Le mode mineur mélodique descendant ('naturel') une poésie faite de paires de vers et une lenteur exagérée sont caractéristiques de la chanson populaire des Tziganes, habituellement chantée en solo et sans accompagnement. Les sujets principaux sont l'amour et la prison, mais on trouve également des chansons commémoratives adressées aux personnes importantes. La tradition tzigane a été influencée par des éléments aussi bien finlandais que russes.

Chez les Juifs une tradition liturgique s'est conservée avec les 'tonalités de prières' et des intervalles de quart de tons. Les chansons populaires sont rythmiquement plus variées que celles des Finlandais, et leur tempo est plus rapide. Un caractère particulier, la seconde augmentée, donne aux mélodies une couleur orientale. Les chansons du ghetto ont été pratiquement inconnues jusqu'en 1976 quand Elis et Seela Sella ont commencé à en présenter.

Parmi toutes ces minorités c'est surtout le chant choral qui a permis le maintien des traditions. Ainsi chez les Tatars dont la technique de chant utilise une intonation nasale et aiguë, très mélismatique qui contient des trémolos et du vibrato.

### Musiques populaires

#### Campagnes - le tango

Dans les conditions urbaines, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le folklore des paysans a été remplacé par des couplets - des chansons satiriques - et des rengaines (*iskelmät* - le nom allemand *der Schlager* correspond mieux à ce genre que le nom français). Une forme rustique influencée par le jazz, le *humppa* s'est développée dans les années 1920 avec l'orchestre *Dallapé* de **Georges Malmstén**. Avec la musique de variété, jouée dans les milieux urbains dans les restaurants et sur les estrades en plein air c'est surtout le tango qui a pris une place prédominante. Dépouvé de son ardeur originale, le tango finlandais est très lent et sentimental. Influencé par son homologue allemand, il a peu évolué contrairement à la conception française qui est plus proche de la danse que de la chanson. Les compositeurs les plus légendaires de ce genre sont **Uno Mononen** et **Toivo Kärki**. Un festival spécialisé dans le tango a vu jour à Seinäjoki en 1985.

11

Instruments traditionnels au musée de Lappeenranta - photo Itkonen 1937.



La chanteuse carélienne Larin Paraske (Edelfelt 1893 - musée d'Hämeenlinna.)

# GENÈSE DE LA MUSIQUE SAVANTE

Par Anja Fantapié

## L'ÉGLISE

Avant l'essor de la musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle et à côté des musiques traditionnelles et populaires, on ne connaît guère que les *Piae Cantiones*, chants religieux dont la première édition imprimée date de 1582. Il serait pourtant réducteur de limiter la vie musicale à cette seule source écrite. On peut faire remonter la tradition musicale religieuse de la Finlande à la christianisation du pays qui se fit en suivant le découpage culturel et les zones d'influences russes et suédoises, de l'Est et de l'Ouest, de l'Église Orthodoxe et de l'Église de Rome. Si les sources les plus anciennes qui sont conservées à la Bibliothèque de l'Université d'Helsinki remontent au X<sup>e</sup> siècle, on peut considérer que c'est la croisade suédoise des années 1150 et l'évangélisation de l'Ouest du pays qui ont imposé le chant grégorien romain. Le culte de saint Henrik, martyr, est célébré par la séquence *Cætus noster laetus est* et par le cantique *Ramus virens olivarum* qui datent des années 1290 et sont écrits dans ce style.

En Carélie, le chant monophonique orthodoxe issu de la tradition byzantine a influencé la musique religieuse de cette région ne laissant la place à la polyphonie qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Face à cette double tradition, la Réforme que Gustave Vasa impose en 1527 va modifier le paysage. A cette époque, on vit depuis 1485 sur le *Breviarium Dominicanum*, le *Missale Abænsa* et le *Psalterium Latinum* de 1488 et le *Manuale Abænsa* de 1522 et la liturgie suit la tradition dominicaine importée de Paris. Il ne faut pas négliger le fait qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est Paris qui est la ville universitaire la plus fréquentée par les étudiants des pays nordiques. On retrouve dans les chants d'écoliers, les *teinit*, l'esprit de l'École de Notre-Dame et de l'Ars Nova. C'est un répertoire qui comprend aussi bien des chants à l'unisson : *cantus choralis*, *virsilaulu* qu'à plusieurs voix : *cantus figurativus*, *diskanttilaulu* (chant figuré, déchant). C'est l'époque des *Piae Cantiones*, qui même si elles ont été éditées en 1582 par Jaakko Finno (Suomalainen), directeur de l'école d'Åbo et par Theodoricus Ruuta utilisent des chants qui datent probablement du XIII<sup>e</sup> siècle. La première édition comprend 74 chants dont près de la moitié a une origine finlandaise, l'autre partie provenant de sources diverses comme les *Cantiones Sacrae* de Hieronimus Prætorius. Les chorales finlandaises puisent toujours aujourd'hui dans ce répertoire car il n'y a pas eu rupture de la tradition. Depuis longtemps le chant occupait une place importante dans les écoles et cette place allait augmenter encore. Le règlement scolaire de 1571 précise d'ailleurs que le chant, le latin et la

religion sont les trois disciplines obligatoires qui doivent être étudiées quotidiennement.

Les ouvrages se suivent ensuite. Le premier livre liturgique protestant est le *Westhin koodeksi* de Mikael Agricola (1546) et la première messe, *Messu eli Herran Ehtolinen* (1549) sont suivis du premier paroissien, le *Virsikirja* de Jaakko Finno qui est renouvelé dans les années 1605-10 par Hemminki Maskulainen. Enfin en 1701 paraît l'*Uusi Suomalainen Virsikirja* (appelé aujourd'hui le *Vanha virsikirja*) qui sera utilisé pendant deux siècles et qui, avec le recueil de chorals d'Antti Nordlund (1850) imposera définitivement la tradition protestante allemande.

Pendant ce temps, avec des interruptions dues aux guerres et aux incendies, le monastère de Valamo pour les paroisses du Nord du Lac Ladoga et le monastère de Konevitsa pour celles du Sud étaient les centres spirituels de l'Eglise Orthodoxe. On constate une perte de tradition due à la disparition progressive des cultes byzantins primitifs, à la destruction de Valamo en 1611 tandis qu'une nouvelle tradition qui adoptait les règles saroviennes renaissait en 1782 sous la férule de l'igoumène Nazary. On peut supposer que les formes *Znamenny* actuelles en sont issues même s'il faut tenir compte du fait qu'elles ont subi l'influence de la Chapelle de la Cour de Saint Pétersbourg et si, monodiques à l'origine, les mélodies ont été habillées d'harmonisation ultérieures.

## L'ORGUE

Il n'y avait en Finlande à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qu'à peine plus d'une douzaine d'orgues. Peut-être la pauvreté du pays ne lui permit-elle pas de développer la musique autour de cet instrument comme le firent d'autres pays nordiques et baltiques. La cathédrale de Turku qui a été le principal centre religieux fondé en 1229 en aurait possédé un dès le XVI<sup>e</sup> siècle et on connaît les noms de deux organistes qui y officièrent avant d'aller à Stockholm : Johan Kaspar Schultz dans les années 1660-70 et Kristian Kellner en 1680-90, mais ce n'est qu'avec la venue du suédois Karl Peter Lenning en 1741 qu'une vraie vie musicale commença à s'épanouir. Toutefois la littérature d'orgue ne s'est pas développée indépendamment de la liturgie et aucune personnalité de compositeur ne se dégage. Cette situation a perduré et ni le XIX<sup>e</sup>, ni le XX<sup>e</sup> siècles n'ont apporté de solution à cette relative absence apparente d'intérêt (ou de résultat) des compositeurs pour l'instrument.

## LA COUR

La vie artistique au château de Turku connut un bref apogée dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle sous le règne du duc Jean, fils cadet de Gustave Vasa et on ne pense pas

qu'il y ait eu des musiciens professionnels avant le XV<sup>e</sup> siècle. En 1640 est fondée l'Académie de Turku et on note la présence de **Samuel Hartman** (mort en 1683) et **Johannes Salmenius** (mort en 1683) qui obtient qu'un système de bourses soit attribué à de jeunes instrumentistes. En bénéficieront en particulier le tromboniste Ostrobotnien **Markus Grovinus** et le violoniste, futur musicien de ville, **Johan Lessle** (pendant treize ans). Cet intérêt fera que l'enseignement instrumental tendra à se développer dans les villes où il y a une école dite *triviaalikoulu*.

## LA VILLE

La même remarque que nous faisons à propos de la musique d'orgue et de celle de Cour est valable pour la ville. Si le musicologue Fabian Dahlström a pu dire que « la musique des villes est un phénomène de la Baltique », la Finlande est le parent pauvre de cette tradition, même si les échanges de musiciens furent nombreux qui passaient par les villes portuaires comme Porvoo, Viipuri, Turku, Naantali, Rauma et Uvika. Encore une fois, le développement de la musique allait venir de Turku. En 1747, l'organiste de la cathédrale Lenning (à qui succédera son fils **Johan Peter Lenning** : 1743-1791) est chargé de fonder une chapelle permanente de 8 à 12 musiciens auxquels se joindront pour les concerts des instrumentistes militaires en garnison et probablement des amateurs. La musique devient alors une activité qui intéresse de plus en plus de monde d'autant que les villes de la côte Ouest s'enrichissent et bénéficient de la politique de soutien aux arts de Gustave III (1771-1792). Un ancien musicien de Lenning, **Antti Chydenius** crée à Kokkola le premier orchestre amateur du pays, à Oulu ce sera **Erik Tulindberg** (Cf. infra) qui développera la musique de chambre tandis que Turku enrichit sa bibliothèque musicale *Musikalska sällskapet i Åbo* (*Turun soittannollinen seura*) avec l'important fond du violoncelliste **Anders Röring** (1752-1788). A cette époque, les échanges commerciaux facilitent le développement de l'information musicale et de nombreuses partitions parviennent dans ces villes et dans les bibliothèques des amateurs. La Finlande est de moins en moins isolée et les différents courants musicaux européens sont connus et suivis de près.

Enfin, le domaine vocal et surtout choral est plus favorisé grâce à l'enseignement du chant dans les écoles. C'est le point de départ d'une tradition particulièrement riche qui ira en s'amplifiant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nouvelle musique finlandaise:

# tampere biennale

1. - 5.4.1998

*Bashmakov, Bergman, Kortekangas, Lindberg,  
Merikanto, Nordgren, Tiensuu...*

Nos autres  
festivals:

.. tampereen  
**SÄVEL**  
*tampere choir festival*

t a m p e  
r e j a z  
z h a p p  
e n i n g

TAMPERE MUSIC FESTIVALS, Tullikamarinaukio 2, FIN-33100 Tampere, Finland. TEL. +358-3-219 6136 FAX: +358-3-223 0121 EMAIL: music@tampere.fi [www.tampere.fi/festival/music](http://www.tampere.fi/festival/music)

...un CD **MUSE93** réf. DDD CD-110,  
disponible auprès du C.R.I.N. au prix de 110 F (frais d'expédition inclus)  
étranger : 150 F

## **LAMENTI** du XX<sup>e</sup> siècle

avec des œuvres de Paavo HEININEN (... *niille jotka ennen meitä...*), Erkki SALMENHAARA (*Adagio pour hautbois et cordes, Elegia N.5, Lamento*), Charles KŒCHLIN, Jean-Jacques WERNER, Vasco MARTINS, Maurice JAUBERT.

par l'orchestre de chambre **DIONYSOS**

parution : janvier 1998

# NAISSANCE DE LA MUSIQUE SAVANTE : 1790 – 1882

Par Erkki Salmenhaara  
(adapté par Henri-Claude Fantapié)

## TURKU, LA SUÈDE ET LE CLASSICISME VIENNOIS

*On peut faire remonter la naissance de l'institution musicale en Finlande à l'année 1790, date de la création de la Société Musicale de Turku (alors Åbo) qui s'enrichit rapidement de partitions récentes, notamment de l'École de Mannheim et d'œuvres de Mozart, Haydn et Beethoven. Les activités de la Société peuvent être placées sous le signe d'un « classicisme nordique viennois ». Les premiers compositeurs finlandais connus s'inspirèrent d'un exemple qui ne comprenait aucun élément finnois et la plupart d'entre eux étaient des amateurs.*

Tulindberg  
Erik 1761-  
1814

Ainsi Erik Tulindberg qui fit ses études à Turku et occupa un poste à Oulu avant de revenir à Turku. Violoniste et violoncelliste il possédait sa propre bibliothèque musicale qui contenait les quatuors de l'opus 9 de Haydn qui allaient lui servir de modèle pour ses propres compositions. Il écrivit dans le style classique viennois 6 quatuors à cordes dont la partie de second violon a été reconstituée par Kalevi Aho et deux concertos pour le violon dont le second est perdu.

Byström  
Thomas  
1772-1839

Fils du maire d'Helsinki, Thomas Byström a fait une carrière militaire qui l'a conduit à la Cour de Stockholm où il devint professeur de piano du prince héritier, Oscar. Premier musicien finlandais à être élu en 1794 à l'Académie Royale de Musique de Stockholm, après son *Air Russe variée* (sic) pour piano il publie à partir de 1794 dans le *Musikaliskt Tidsfördrif* avant que 3 sonates pour violon soient éditées par Breitkopf & Härtel en 1801. Harmoniquement et formellement, Byström est plus original que Tulindberg et ses sonates sont variées, la partie de violon est équilibrée par rapport à celle de piano. Un commentaire de l'époque leur reproche même d'être « trop chromatiques ».

Lithander  
(famille)

Avec les Lithander, nous avons affaire à une véritable famille de musiciens qui ne comprend pas moins de sept membres originaires de l'île estonienne de Hiiumaa où leur père était vicaire. Carl Ludvig (1773-1843) et Fredrik Emanuel (1777-1823) en sont les compositeurs les plus notables. Carl Ludvig, officier, partit de Stockholm pour Londres où il dédicça une sonate pour piano en ut majeur à Muzio Clementi. En 1822 il publia sa seconde sonate en fa dièse mineur écrite sous l'influence de Beethoven. Il

écrivit également deux *Singspiele*, *Säckpiparen* (Le Cornemuseux) et *Lantara*. Son frère étudia à Porvoo et enseigna le piano à Turku. En 1811 il partit pour Saint Pétersbourg. Il laisse pour son instrument des *Variations sur un thème de Haydn*, une *Sonata facile* et des variations intitulées *Chanson russe*.

Crusell  
Bernhard  
Henrik  
1775-1838

Mais le plus célèbre des compositeurs nés en Finlande est Bernhard Henrik Crusell qui fut également un des plus fameux clarinettes de son temps. C'est à l'âge de seize ans qu'il quitte la Finlande où il est né dans une famille pauvre pour jouer dans la musique du régiment de la Garde de la reine de Suède. De 1793 à 1833 il appartiendra à l'orchestre de la Cour. Au cours de ses voyages d'études il travaille avec Franz Tausch à Berlin puis avec Henri Montan Berton et François Gossec à Paris. En cure à Carlsbad en 1822 il rencontre Mendelssohn et Weber. En 1824, Stockholm fête le succès de *Den lilla slafvinnan* (La Petite esclave), un opéra en forme de *singspiel* tandis que les œuvres qu'il écrit pour son instrument - trois concertos et trois quatuors pour clarinette et cordes - appartiennent toujours aujourd'hui au répertoire des clarinettes. Influencé par le classicisme viennois, il y ajoute des traits issus de l'opéra et influencés par la musique instrumentale français.

*Ainsi commence l'histoire de la musique savante en Finlande, une histoire à laquelle manque trois des cinq périodes de l'histoire : la Renaissance, le Baroque et le Classicisme. Née dans la période Romantique, elle est prête à y ajouter son adjuvant national.*

## HELSINKI, LA RUSSIE ET LE STYLE ALLEMAND

*C'est en 1828 que, profitant de son incendie, l'autorité russe décida de transférer l'Université de Turku à Helsinki afin de distendre un peu plus les liens qui unissaient la Suède et le Grand-Duché conquis en 1808 après la défaite napoléonienne. Un violoniste, ancien élève de Ludwig Spohr à Cassel arrive en 1935 de Stockholm où il était membre de la Chapelle Royale. Il a préféré un poste à l'Université d'Helsinki plutôt qu'à celle d'Uppsala. Il se nomme Fredrik (Friedrich) Pacius.*

Pacius Fredrik  
1809-91

Pacius a bien mérité son titre de « Père de la musique finlandaise » par le soin et la compétence qu'il mit au service de l'organisation musicale du Grand-Duché en ne se contentant pas de ses activités professorales mais développant la vie musicale de la capitale. Jusqu'en 1853 il va organiser des concerts et chaque année un oratorio est donné qui réunit toutes les forces musicales alors éparses. Il introduit dans ses programmes la musique de ses contemporains, de Spohr à Mendelssohn en passant par Weber, Rossini, Bellini et Schumann et en y ajoutant ses propres œuvres comme son concerto pour violon et orchestre (1845) et surtout ses opéras *Kung Karls jakt* (La Chasse du Roi Charles - Topelius, 1852), le premier écrit en Finlande qui plus est sur un sujet national historique et *La Loreley* (E. von Geibel 1887) qui ne connut pas le

même succès. Son style est celui des principaux compositeurs de grand opéra romantique comme Weber ou Bellini. Son inspiration ne manque ni de fraîcheur ni d'habileté. La collaboration avec Topelius se poursuit pour un singspiel *Princessan af Cypern* (La Princesse de Chypre - 1960) qui transpose des scènes du Kalévala (Lemminkäinen, les jeunes filles de Saari et Kyllikki se retrouvent chez Aphrodite !). Si Pacius n'était pas un symphoniste, il nous laisse des pièces chorales et vocales. Dans son rôle d'organisateur, il créa le chœur d'hommes *Akademiska Sångsällskapet* qui, renommé *Akademiska Sångföreningen* en 1846, existe toujours. D'un goût sûr, il introduisit le répertoire romantique allemand, écrivit des airs patriotiques et des mélodies populaires. Il s'appuya aussi sur les poètes finlandais comme Runeberg. En 1848 il écrit *Vårt land* (Notre pays - Runeberg) qui devint aussitôt l'hymne national finlandais (et même estonien).

Surnommé « le Père de la musique finlandaise » il reçut également le titre de « Génie » et de « Maître », des appellations qui ne réapparaîtront qu'une seule fois dans le pays pour Jean Sibelius. Mais alors que pour le premier il suffisait de s'imposer dans son pays que le second a dû gagner son statut à l'étranger.

En dépit de ses origines Pacius était aussi finnois qu'un compositeur pouvait l'être en ce temps mais après sa mort et pour un certain temps ses successeurs continuèrent à se tourner vers l'Allemagne pour y trouver enseignement et inspiration.

Faltin Richard  
1835-1918

C'est Richard Faltin, ami et successeur de Pacius à l'Université qui produisit *La Loreley* à Helsinki. Organiste à la Cathédrale de 1870 à 1913, il eut aussi et surtout une grande influence sur la vie musicale du pays.

Schantz  
(von) Filip  
1835-65

Né en Finlande, Filip von Schantz étudia à Leipzig et fut chargé de constituer un premier orchestre permanent qui dura de 1860 à 1863, date à laquelle le nouveau Théâtre d'Helsinki devait brûler. Von Schantz partit alors avec son orchestre pour Stockholm puis pour Copenhague.

Fabritius  
Ernst 1842-  
99

Excellent violoniste Ernst Fabritius a étudié à Leipzig où il est allé en compagnie de von Schantz et a écrit un concerto pour violon (1878), une ouverture de concert et des ouvertures pour les pièces *Fiesco* et *Maria Stuart* (qui a été perdue tout comme deux mouvements d'une symphonie). Compositeur dans la lignée de Schumann, Chopin voire Tchaïkovski il se détourna de la musique pour s'occuper de chevaux.

Ingelius Axel  
Gabriel  
1822-68

Ingelius est l'auteur de la première symphonie finlandaise en 1847 avec en particulier un *Scherzo finnico* qui emprunte la métrique à 5/4 du Kalévala. Meilleur critique que compositeur il contribua à l'établissement de la vie musicale du pays.

Collan Karl  
1828-71

Beau-fils de Pacius, compositeur amateur, Karl Collan est l'auteur de lieder dans la tradition romantique allemande de Schubert, Schumann et Mendelssohn, un style dont il a été l'initiateur en Finlande.

Greve  
Konrad  
1820-51

Né en Allemagne Konrad Greve arrive à Turku en 1842 pour y diriger l'orchestre de la Société de Musique. Il est l'auteur de *Singspiele* et sa beethovénienne ouverture pour *Sommarnatten* (Nuit d'été - 1847) est encore jouée aujourd'hui.

Mielck Ernst  
1877-99

Né à Viipuri (Vyborg) en 1877 Ernst Mielck est malheureusement mort à vingt deux ans. Neveu de Fabritius, très doué, il étudie au conservatoire Stern de Berlin et avec Max Bruch. En 1897, Kajanus donne un concert où on peut entendre un quintette à cordes et une symphonie du jeune compositeur qui interprète en outre le concerto pour piano de Grieg. L'année suivante sa symphonie, une *Ouverture dramatique* et un *Konzertstück* pour piano sont joués et bien accueillis à Berlin. La tuberculose l'emporta peu de temps après. Sa musique prend sa source dans le classicisme romantique allemand et il n'eut pas le temps de participer au mouvement de construction du romantisme national. Il est intéressant de constater qu'au même âge Sibelius n'avait encore rien réalisé de comparable.

*En 1882, on peut considérer que la Finlande a atteint sa maturité musicale. Même si les œuvres manquent encore, toutes les conditions d'épanouissement requises sont en place. En 1872, le Théâtre Finlandais, bientôt National est créé à côté du Nouveau Théâtre Suédois et il accueille une troupe de chanteurs. Le théâtre lyrique est d'ailleurs plus populaire que le théâtre parlé. C'est à cette époque que commence l'histoire du chant finlandais avec Sofie Strömer, Ida Basilier, Alma Fohström, L. N. Achté et ses deux filles Aino Ackté et Irma Tervani. Même s'il a fallu attendre 1993 pour qu'un véritable opéra soit enfin construit à Helsinki, le mouvement était lancé.*

*Si la musique d'église relève d'une longue tradition en Finlande elle a plus agi comme un lieu de contact avec le peuple que comme une source créatrice de chefs-d'œuvre. Par contre, les efforts pour créer un orchestre permanent ont abouti en 1882 à la création par Robert Kajanus de la Société Orchestrale d'Helsinki qui deviendra en 1914 l'Orchestre de la Ville d'Helsinki ou l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki. La même année Martin Wegelius ouvre l'Institut de Musique d'Helsinki qui deviendra Conservatoire en 1924 puis Académie Sibelius en 1939. Tous deux eurent des débuts difficiles, traversèrent de nombreuses crises et nécessitèrent un engagement personnel particulier de la part de leur fondateur. D'autant que leurs relations mutuelles ne furent pas sans nuages. L'un et l'autre étaient compositeurs et leurs institutions organisaient des concerts qui se concurrençaient.*

Kajanus  
Robert  
1856-1933

Robert Kajanus a étudié à Leipzig de 1877 à 1882 avec Schradiek, Richter, Reinecke et Jadassohn puis à Paris en 1879, il a fréquenté Grieg, Svendsen et Sinding. C'est d'ailleurs à Svendsen que Kajanus doit son engagement dans la mouvance nationale romantique. On le constate en écoutant *Kullervon kuolema* (La Mort de Kullervo - 1880 pour orchestre) et *Suomalainen rapsodia 1 & 2* (deux Rhapsodies finlandaises - 1881 et 1886). Mais son œuvre majeure reste le poème symphonique national wagnérien *Aino* (1885), une œuvre qui fut le point de départ de l'inspiration kalévaléenne de Sibelius. Pour nous, aujourd'hui, Kajanus reste surtout le défenseur de

la musique de Sibelius qu'il a dirigé partout et dont les enregistrements discographiques à Londres témoignent d'une tradition directe.

Wegelius  
Martin  
1846-1906

Organisateur talentueux Martin Wegelius est l'auteur de livres de solfège, d'analyse musicale, d'exercices de basse continue et d'harmonie. Il a également écrit la première histoire générale importante de la musique occidentale qui ait paru dans les pays nordiques. Mais son principal titre de gloire reste sa qualité de mentor du jeune Sibelius.

*On peut dire qu'à ce moment par ses structures, son goût et son passé, la Finlande est prête à entrer dans le concert des nations musicales. La constatation semi-prophétique de Paul Viardot dans son 'Rapport officiel d'une mission artistique de 1907' <sup>1</sup>, s'était déjà réalisée car l'Institut de Wegelius avait seulement trois ans d'existence quand Sibelius s'y présenta.*

*On sait ce qu'il en est advenu. <sup>2</sup>*



Leevi Madetoja à Houilles, devant la maison de la famille Nonclercq

<sup>1</sup> « 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. Actuellement, grâce à la volonté de fer de certains hommes enthousiastes et patriotes, la Finlande est au niveau artistique des peuples les plus avancés (...) 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. »

<sup>2</sup> On trouvera dans les actes du Colloque Sibelius de Paris paru chez Boréales un florilège des appréciations de musicographes francophones depuis le début du siècle.

---

Sibelius ja Tuonelan  
joutsen. Axel Federleyn  
piirros. Fyren 1898.



---

JEAN SIBELIUS ET LE CYGNE DE TUONELA  
Caricature d'Axel Federley - 1898.

# JEAN SIBELIUS

Par Henri-Claude Fantapié

*On croit bien connaître les conditions nécessaires à l'éclosion et à la mise en valeur des talents musicaux mais on ne sait toujours pas comment s'épanouissent les génies dans un art aussi lié aux pulsions humaines et qui s'accomplit au sein de sociétés structurées. Encore faudrait-il qu'on soit d'accord sur une définition du génie et sur l'attribution de ce caractère à l'un ou l'autre. De tous les pays et les sociétés qui en ont vu naître, (ailleurs qu'en Allemagne, en France ou en Italie), la Finlande du XIX<sup>e</sup> siècle est sans doute l'un des plus jeunes et des plus innocents dans le domaine de la musique savante et Sibelius en est probablement un des compositeurs le plus assimilable à un phénomène de génération spontanée. On trouvera là une des explications à son originalité, à la difficulté de le classer, aux passions et aux rejets qu'il a suscités et qui ne commencent qu'à peine à s'adoucir aujourd'hui. Le « cas » Sibelius est aggravé par sa position dans le siècle et par sa longévité. Il est né à l'époque de Brahms et de Bruckner, a côtoyé Debussy, R. Strauss, Schönberg, Ravel, Strawinsky et Varèse et il est mort au moment où Xénakis écrivait Pithoprakta, entre postsérialisme et avant-gardisme.*

*On se rend compte aujourd'hui que son œuvre est à la fois protéiforme (certains diraient multidimensionnelle) et en même temps elle constitue un tout d'une remarquable unité un peu à la manière d'un « oignon » oulipien dont chaque strate dissimule une autre identique et différente à la fois. L'asservissement de l'œuvre au regard que chaque époque, chaque dominance esthétique, porte sur elle est amplifié par cette multiplicité d'apparences.*

## JEUNESSE ET FORMATION

### QUELQUES REPÈRES

*Qu'est-ce qui pouvait donc prédisposer un jeune finlandais né dans un milieu provincial suédophone à Hämeenlinna, loin des centres artistiques d'Helsinki et d'Åbo (Turku) à devenir compositeur en cette deuxième partie de siècle, dans un pays où la musique relève surtout d'une activité d'amateur ? Jean Sibelius est l'un des trois enfants d'une fille de pasteur et d'un médecin, mort du typhus alors que son fils n'a que deux ans et demi. Son éducation, dans un milieu où domine l'élément féminin, sans être celle d'un enfant prodige, est celle d'un jeune raisonnablement doué. Sa sœur joue du piano, son frère du violoncelle et le jeune Janne (et pas encore Jean) entreprend le piano à neuf ans et le violon à quinze. Il rêve vite d'en devenir un virtuose et si l'école ne semble guère l'enthousiasmer, il lit*

beaucoup, apprend le finnois et aime à rêver notamment au sein de la nature. Ses premiers essais de composition datent de sa dixième année, mais quand il part pour Helsinki à dix-neuf ans, c'est pour entreprendre des études de droit. Une seule année suffit à convaincre sa famille qu'il est inutile de s'opposer à sa volonté. Il sera musicien. Martin Wegelius l'initie au contrepoint, il travaille son violon, écrit quelques mélodrames et au printemps 1889, le critique le plus influent du moment, Karl Flodin salue son quatuor en la mineur dont il loue l'originalité, l'énergie et l'imagination. Ses soirées se passent avec des amis, des intellectuels pour qui la musique est plus qu'un passe-temps. Parmi eux il y a l'écrivain et musicien Adolf Paul, Ferruccio Busoni un jeune professeur de piano qui vient d'arriver en Finlande, et la famille Järnefelt avec Armas, compositeur et chef d'orchestre, Arvid, écrivain, Eero, peintre. En arrière plan il y a aussi Aino Järnefelt, sa future femme, sans oublier Elisabeth, leur mère, forte femme, libérale, protectrice des arts et des mouvements d'avant-garde. Les années 1880 marquent d'ailleurs à la fois un éveil musical dans le pays et une forte prise de conscience nationale. Jusqu'à cette époque les musiciens allemands tenaient le haut du pavé et l'Institut musical d'Helsinki fondé par Wegelius ne date que de 1882. Wegelius est le professeur, l'organisateur et l'administrateur de la vie musicale du pays. À côté de lui, il y a deux autres personnalités importantes, Robert Kajanus qui crée la même année le premier orchestre permanent et qui sera l'interprète, le praticien, le chef de file des compositeurs et des chefs d'orchestre de la fin du siècle. Il y a aussi Richard Faltin qui reprend la chaire de Pacius à l'Université. Il sera le critique, le théoricien et le témoin du mouvement. Pour eux trois, Sibelius représente l'avenir. Surtout qu'il a compris qu'il ne sera jamais un virtuose du violon et qu'il doit se consacrer à la composition.

L'œuvre de jeunesse de Sibelius a été longtemps méconnue. Pourtant elle existait, loin de l'oreille publique pour des raisons qui ne peuvent que faire l'objet de suppositions. Ce n'est que récemment que les descendants du compositeur en ont confié les documents à la Bibliothèque universitaire d'Helsinki. On y trouve en particulier outre des esquisses et des monstres inachevés, quatre quatuors à cordes et autant de trios pour piano et d'œuvres pour violon et piano, un quatuor et un quintette avec piano et un trio. Toutes ces œuvres qui datent principalement des années 1880 à 1891 situent naturellement le compositeur dans une lignée allemande et ne sont pas très représentatives du style futur, malgré ses inflexions modales nordiques.

## VOYAGES ET ANNÉES DE FORMATION À L'ÉTRANGER

1889 Berlin  
1890 Vienne

Mai 1889 marque la fin des quatre années d'études de Sibelius à l'Académie. En septembre, en compagnie d'Eero Järnefelt et de l'écrivain Juhani Aho qui se rendent à Paris, il part pour Berlin. Suivent deux années décevantes par l'abondance de rendez-vous manqués et enrichissantes par les contacts que le jeune provincial va nouer avec deux des principaux centres musicaux de l'époque. Sibelius s'insère difficilement dans son nouveau milieu et ses relations avec Becker, son nouveau professeur, sont mauvaises. Une attitude qui est compréhensible. La vie musicale d'Helsinki lui allait aussi bien qu'un costume trop étroit et il avait développé de 'mauvaises' habitudes d'originalité rendant difficile l'accoutumance à un enseignement trop scolastique et répressif. Mais comme toujours en pareil cas, un enseignement académique et des exercices de contrepoint et de fugue furent utiles à cette personnalité sauvage qui ne rêvait que de liberté d'écriture. Dans les années 1880, Berlin n'est pas encore la capitale excitante qu'elle allait devenir plus tard, les orchestres sont médiocres et l'ombre de Guillaume II écrase la ville de son conservatisme pesant et solennel. Heureusement tout n'y est pas négatif et Sibelius reçoit en fréquentant les œuvres du répertoire quelques chocs salutaires comme le Don Juan de son contemporain ô combien plus mûr, Richard Strauss. Et puis il y a la découverte de la musique de Wagner, l'idole de Wegelius, qui produit un effet identique à celui qu'on observe chez nombre de jeunes compositeurs de l'époque : attirance et répulsion. Il est impressionné par l'audition de deux scènes du Léo de Berlioz. Ces sensations contrastées ébranlent les idées d'hier et se mêlent aux influences passées qui se nourrissaient surtout de la musique de Grieg et de Tchaïkovski.

A Berlin, il fréquente surtout des Scandinaves et en particulier Christian Sinding. Déjà il se singularise par sa légèreté voire l'extravagance de son mode de vie. Chaque jour s'affirme sa délicate relation avec l'argent et ses difficultés de caractère entre enthousiasme et dépression. Loin de chez lui il prend conscience de l'importance de son patrimoine national, le Kalevala. L'ami Busoni, retrouvé, conseille à Sibelius de voguer vers des cieux plus propices. Sibelius en profite pour se déclarer auprès d'Aino Järnefelt et part l'année suivante pour Vienne pour aller au devant de nouvelles désillusions dans ses rencontres manquées avec Brahms, Bruckner et Richter. Son professeur sera donc Robert Fuchs qui enseigne au Conservatoire et Karl Goldmark, alors au sommet de sa célébrité, sera son mentor. Il retourne à l'opéra entendre Mozart (Don Juan), Wagner (Tristan et Siegfried). Il poursuit la lecture du Kalevala et découvre Zola dont la liberté d'écriture l'inspire dans sa recherche de liberté formelle. L'audition de la 3<sup>e</sup> symphonie de Bruckner est un choc " C'est comme si le diable s'était introduit en moi " écrit-il à Wegelius. Son caractère se forge et se dévoile de plus en plus fait de faiblesse dans la vie domestique et de force dans son art. Ses idées de grandeur ne parviennent pas à dissimuler un certain complexe d'infériorité et la certitude qu'un grand destin l'attend se heurte à son manque de confiance en ses capacités pour atteindre ses idéaux. Aino n'est pas encore auprès de lui pour lui donner un calme relatif et son impécuniosité, sa propension à la dépense, à passer des nuits entières à boire en discutant et en fumant avec ses amis sont déjà proverbiales. A Vienne il écrit une

ouverture à laquelle Goldmark trouve un ton national et s'essaie à une symphonie qui utilise un thème traditionnel finnois. En juin il retourne à Helsinki.

Les périodes berlinoises et viennoises marquent un tournant et Sibelius se confronte à l'écriture orchestrale. En 1891, il écrit une *Ouverture en mi majeur* et une *Scène de Ballet* qui, selon Veijo Murtomäki, montrent les apports de Wagner, Bruckner et Berlioz.

## L'ÉLABORATION DE L'ŒUVRE

### LA CONSTRUCTION D'UN STYLE

octobre  
1991

*De retour en Finlande, Sibelius se réfugie à Loviisa. Il donne quelques leçons et s'attache à la composition de sa symphonie sur le Kalevala. En novembre il rencontre (mais est-ce la première fois ?) la chanteuse carélienne Larin Paraske qui est de passage à Borgå (Porvoo). Les lamentations et le mode de récit chanté caréliens le frappent énormément. Autour de lui les événements se précipitent. L'instabilité qui domine sa vie est aussi celle du pays qui est secoué par les manifestations nationales. Sibelius est à un tournant de sa vie. Son nom apparaît de plus en plus souvent au moment où les mouvements nationaux se renforcent et où il choisit de défendre des idées finnoises. Il fait ses débuts de chef d'orchestre, finit d'écrire la symphonie Kullervo, se libère de plus en plus de l'influence de Wegelius, mais sa santé n'est pas très bonne et il n'a toujours aucun revenus réguliers.*

*Kullervo, Poème symphonique pour chœurs, soliste et orchestre* a été créé à Helsinki le 28 avril 1892, sous la direction du compositeur. L'œuvre a donc été écrite après *Aino*, le poème symphonique de Kajanus que Sibelius entendit à Berlin en 1890. Il y a cinq mouvements dont les 1<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> sont pour orchestre seul. La filiation qui apparaît déjà dans l'ambiguïté du sous-titre est celle de Berlioz et de Liszt. Formellement, la tradition (forme sonate, rondo et scherzo) alterne avec des formes plus libres. Par son importance, son originalité et le matériau utilisé cette œuvre sans lendemain change la face de la vie musicale finlandaise car, malgré les essais passés, il s'agit bien de la première œuvre entièrement finnoise dans son essence et sa réalisation. La référence mélodique kalévaléenne et au texte dramatique de l'épisode de *Kullervo* classe l'ouvrage dans une catégorie épique dans la lignée romantique-nationale. Musicalement on y ressent l'influence de Bruckner et à l'instar de Grieg Sibelius tire ses harmonies de ses thèmes en une démarche qu'il généralisera bientôt. Après quelques exécutions, Sibelius retire l'ouvrage et, à l'exception du troisième mouvement qui est rejoué en 1935, en interdit toute nouvelle interprétation. Le romantisme-national n'était pas l'exemple à suivre et l'œuvre ne pouvait être retouchée ; sans aller jusqu'à la détruire, il la niait en l'enfermant au fond d'un tiroir. L'actuel succède de cette œuvre,

enregistrée et réenregistrée symbolise bien la multiplicité des « publics » sibéliens et les attirances diverses que suscite son œuvre sous ses différents aspects.

*Le carélianisme règne toutefois sur les intellectuels. Sibelius épouse Aino et, comme le firent le peintre Gallén, Eero Järnefelt et l'écrivain Juhani Aho, ils effectuent leur voyage de noces au pays du Kalevala. Comme s'il s'agissait de prendre des forces afin de mieux défier les cultures dominantes de l'aristocratie suédophone et de l'administration russe !*

En Saga (Sata  
- Une  
légende) 18

Apparemment loin du Kalevala, Sibelius écrit alors *En Saga*. Si l'influence de Bruckner et l'esprit du poème symphonique lisztien dominant encore, on remarque l'harmonie très personnelle qui naît directement des motifs qui ne sont pas issus de la poésie runique.

Août 1895-  
Venematka  
Jungfrun i  
tornet 1896

*Les œuvres se suivent assez rapidement. Un premier chœur, des tentatives inachevées d'opéras **Venematka** (La Construction du navire) puis **Jungfrun i tornet** (La Jeune fille dans la tour) concrétise l'échec d'un rêve : écrire une œuvre absolue qui pourrait peut-être répondre au monument wagnérien. Car Sibelius est retourné en Allemagne et a découvert l'Italie. Surtout il a fait le pèlerinage de Bayreuth dont il a retiré des impressions mitigées. Ce rêve, Sibelius ne le réalisera jamais. Par contre, le symbolisme et notamment celui, pictural, que le compositeur a découvert à Munich, en visitant une exposition Böcklin, transparait dans la musique. La **Lemminkäinen sarja** (Suite de Lemminkäinen) réunit l'univers du Kalevala à la musique pure en une synthèse enfin réussie des aspirations esthétiques du compositeur. Le matériau utilise des éléments de l'opéra abandonné et l'influence de Lohengrin transparait dans le **Cygne de Tuonela**.*

## L'ÉPANOUISSEMENT CRÉATEUR

Légendes (4)  
op. 22  
(1895  
révisées en  
1897/1900/  
39)

La **Lemminkäinen sarja** marque le retour aux légendes mythiques, à l'occulte et à l'extraordinaire qui caractérisent le mouvement symboliste européen de l'époque, avec ses ramifications réalistes et impressionnistes et surtout sa conception particulière du temps interrompu. La démarche originale de Sibelius se concrétise pour la première fois à mon avis dans ces ouvrages et trouvera son aboutissement avec *Tapiola*. Quatre mouvements constituent cette suite qui n'est ni une symphonie ni une « histoire symphonique » mais bien quatre « tableaux sonores » qui ne racontent rien d'autre que des atmosphères. Ils ont été créés en avril 1896, sous la direction du compositeur. L'accueil du public fut chaleureux même si Karl Flodin regrette l'excès de modulations et le pouvoir hypnotique de l'écriture. L'influence de Liszt, de Wagner et de Tchaïkovski transparait souvent mais sans contrarier l'unité de langage. Oskar Merikanto trouve que du plus petit élément sonore il tire « un océan » et Tawaststjerna constate que dans le dernier mouvement « il construit une série de crescendi à partir de la cellule motivique de début », ce qui devient le fondement de son système de développement musical.

*Au même instant, en Allemagne, les voies de la symphonie et du poème symphonique divergent de plus en plus, ainsi qu'on peut le constater en observant la bataille qui oppose les tenants de Liszt et de Wagner à ceux de Brahms. Après eux, on ne peut donc faire qu'autre chose. C'est ce qu'ont compris Debussy et Mahler qui choisissent des voies divergentes. Sibelius, plus lentement, semble ne pas vouloir choisir et il est un des rares compositeurs qui ait écrit un aussi grand nombre de symphonies parallèlement à autant de poèmes symphoniques. Mais sa démarche est assimilatrice. Il part d'éléments disparates et les intègre pour créer quelque chose de nouveau. Ses poèmes symphoniques lui servent de champ d'expérimentation, tout comme les musiques de scène qu'il écrit pour le théâtre. Dans le domaine symphonique, une fois oubliée l'expérience de Kullervo, il repart à zéro avec la première symphonie qui appartient au domaine de la musique pure. Cette dualité entre musique « pure » et « impure » ne semble d'ailleurs pas l'avoir gêné et il progresse parallèlement au début dans les deux genres.*

1892/1901	Une légende op. 9		
1893	Carélie op. 10 et op. 11		
1893/95	Quatre Légendes op. 22 (révisions 1897-1900-1939)		
1894	la Nymphé des bois op. 15		
1894	Chant de Printemps op. 16		
1899/1900	Scènes historiques op. 25	1899	Symphonie 1 op. 39
	Finlandia, op. 26		
		1901/02	Symphonie 2 op. 43
1906	La Fille du Nord op. 49	1904/07	Symphonie 3 op. 52
1906	Pan et Écho op. 53		
1907	Chevauchée nocturne et lever de soleil op 55		
1910	La Dryade op. 45	1911	Symphonie 4 op. 63
1912	Scènes historiques op. 66		
1913/14	Le Barde op. 64		
1914	Les Océanides op 73	1915/16/19	Symphonie 5 op. 82
		1923	Symphonie 6 op. 104
		1924	Symphonie 7 op. 105
1926	Tapiola op 112		

*Au-delà de leur parenté organique, il est intéressant de constater qu'il y a autant de différences entre chacune des symphonies que d'un poème à l'autre. Alors que les poèmes s'affranchissent progressivement du modèle lisztien, les symphonies s'éloignent des influences de Tchaïkovski et de Bruckner mais tous les ouvrages ont en commun l'élaboration d'un style original qui prend forme œuvre après œuvre. Les voyages à Paris et à Rome en 1900 puis à Londres en 1905 ont peut-être, à*

défaut de bouleverser l'acquis, ouvert de nouvelles voies ou, au moins, donné une confiance nouvelle. *La fille de Pohjola*, *Chevauchée nocturne* et *lever de soleil*, la *Dryade*, le *Barde*, les *Océanides*, sont autant de pas en avant qui conduisent du symbolisme à l'impressionnisme et surtout qui forment l'originalité du langage. En même temps les 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> symphonies tendent vers un même but : resserrer le parcours en agissant sur la forme et en les liant au développement motivique. Ce processus qui est un des apports essentiels de Sibelius au langage musical consiste à chercher à faire entrer une œuvre entière dans un motif le plus concentré possible. On comprend vite l'aspect révolutionnaire d'une démarche qui se détourne de la linéarité musicale des siècles précédents et qui rejoignant la démarche de Debussy ouvre une voie dont on n'a découvert l'importance historique que récemment. C'est surtout une solution qui est loin d'être épuisée, au moment où on se rend compte que les solutions *schönbergiennes* au lieu de préparer la musique de l'avenir n'étaient plus que les derniers soubresauts d'une génération épuisée. Le paradoxe, pour Sibelius, était que cette révolution se cachait sous des habits qui, par bien des côtés, font référence au romantisme tardif ce qui empêcha les musicologues les moins perspicaces de comprendre quoi que ce soit.

Symphonie 3  
op. 52  
(1904-07)  
Symphonie 4  
op. 63  
(1911)  
Voces  
Intimae  
In memoriam

La 3<sup>e</sup> symphonie tend vers la simplicité et le classicisme et ce n'est pas pour rien que les noms de Mozart et de Haydn ont été évoqués à son propos. La pureté de la forme sonate du premier mouvement est un sommet. Le dernier du genre dans l'œuvre de Sibelius. Le premier thème est incisif tandis que le second introduit des ruptures du temps musical qu'il va de plus en plus utiliser. Cette thématique aiguë, brutale, est à l'origine de la quatrième, la plus austère de toutes et la plus tragique sans pathos. Commencée en 1910, elle abandonne le classicisme formel et tonal de la troisième. Sa gestation – à la suite de l'introverti quatuor *Voces Intimae* et du dramatique *In Memoriam* fut difficile à cause des graves problèmes de santé et de l'état dépressif du compositeur. Elle est construite sur une quarte augmentée et Sibelius utilise l'intervalle à la manière de Debussy dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* qui, le premier, s'était servi de cet intervalle pour libérer une tonalité jusque là soumise à la ligne mélodique. La tête du thème principal ne se réfère pas à un ton précis mais, contrairement à Debussy qui use du chromatisme, Sibelius s'appuie sur un fond modal. On a beaucoup écrit sur cette œuvre et on a mis en avant son apparent hermétisme pour justifier le recul du public et celui des critiques. En fait, comme Debussy, Sibelius a souvent eu l'art de décevoir ses admirateurs en ne leur livrant jamais l'œuvre qu'ils attendaient de lui, mais en les surprenant à chaque fois.

Symphonie 5  
op. 82  
(1915/19)

La 5<sup>e</sup> symphonie réconcilia Sibelius avec son public. Créée en 1915, elle fut révisée selon l'habitude de Sibelius mais peut-être avec plus de difficultés et de soins que d'habitude. Comme pour les *Océanides* où le compositeur s'était livré à un fascinant travail de synthèse en superposant les premier et troisième mouvements de sa première version, la cinquième perd ses quatre mouvements initiaux en un resserrement dont l'analyse divise encore les musicologues. Cette symphonie est en quelque sorte un retour à la vie et cela suffit à expliquer son succès populaire.

Au début du siècle, non sans difficultés, Sibelius commence à se faire une réputation à l'étranger. L'orchestre d'Helsinki s'est rendu à Paris pour l'Exposition Universelle de 1900. Robert Kajanus est son chef mais Sibelius l'accompagne. Hélas la canicule frappe Paris cet été là et toutes les personnalités ont fui la capitale pour quelques stations balnéaires. C'est un rendez-vous manqué qui ne se renouvellera pas avec la capitale. Heureusement, en plus de ses amis Sibelius bénéficie de défenseurs. A ses compatriotes, Kajanus, Järnefelt et Schnéevoigt se joignent Toscanini en Italie, Henry Wood, le chef des Prom's à Londres et Arthur Nikisch en Allemagne. Lui-même bien que chef d'orchestre malhabile, dirige sa première symphonie à Liverpool tandis qu'en 1905 Chevillard dirige le *Cygne de Tuonela* à Paris et Alfred Cortot une mélodie.

Skogsrådet op.  
15 (1894)  
Vårsång op.  
16 (1894)  
Pohjolan  
tytär op.49  
(1906)  
Öinen  
ratsastus ja  
auringonnousu  
u op.55  
(1907)  
Bardi op.64  
(1913/4)  
Luonnotar  
op.70  
(1913)

A côté des symphonies son œuvre s'étend considérablement dans presque toutes les directions. Les poèmes symphoniques constituent un monde parallèle d'autant plus important qu'il va peu à peu tendre à se confondre avec celui des symphonies. L'un après l'autre, parfois en fleuretant avec les limites du genre, les poèmes se suivent et, comme les symphonies, construisent un édifice de plus en plus riche. Partis de la tradition romantique nationale, issus à la foi d'un langage germanique et d'une inspiration berliozienne, ils vont prendre différentes couleurs qui reflètent les principales tendances des époques successives : symbolisme, impressionnisme, expressionnisme. Œuvres parfois inégales, *En Saga*, les *Quatre légendes*, *Skogsrådet* (La Nymphé des bois), *Vårsång* (Chant de Printemps), *Finlandia*, avaient ouvert une voie qui fut vite poursuivie.

*Pohjolan tytär* (La Fille de Pohjola) est une œuvre charnière. L'orchestre s'étoffe et sur un sujet toujours kalévaléen, la forme sonate oppose un matériel thématique où l'impressionnisme se superpose au symbolisme romantique. La question du temps musical continu ou interrompu pose des problèmes aux interprètes de *Öinen ratsastus ja auringonnousu* (Chevauchée nocturne et lever de soleil). *Bardi* (Le Barde) clôt pratiquement le cycle des poèmes symbolistes de tradition lisztienne et la harpe et le cor y font leur dernière apparition sous cette forme issue du romantisme national et du monde germanique. En même temps cet ouvrage assure la transition avec la *symphonie*. Car maintenant les mondes du « pur » et de « l'impur » vont progressivement se rejoindre. Entre temps *Luonnotar* fait encore intervenir le Kalévala en un poème cantate dont on sous-estimera longtemps le modernisme. Avec son écriture en couches superposées, ses prises de libertés tonales et modales, le caractère épique d'un récit merveilleux et poétique, le traitement particulier de la phrase chantée qui plane et s'appuie sur un orchestre impressionniste qui joue avec le temps musical, *Luonnotar* est une œuvre étrange, unique, parfaite à coup sûr l'une des plus étonnante qui soit sortie de la plume de Sibelius.

Aallottaret  
op.73  
(1914)  
Dryadi op.45  
(1910)

Après le Barde et Luonnotar, plus rien ne sera comme avant. Des États-Unis lui vient la commande d'*Aallottaret* (Les Océanides) où il confronte et superpose deux mondes différents. L'impressionnisme debussyste y prend le dessus et l'œuvre progresse en un symbolisme où les vagues marines rejoignent celles des sentiments. Faite de couches superposées de timbres (et/ou de couleurs), de tempi différents, de styles

divers, de motifs presque antinomiques, de sentiments mêlés où l'humain et l'esprit de la nature jouent entre eux. Pourtant le résultat est confondant de cohérence et d'unité. Auparavant, la Dryade avait préparé le terrain avec son parfum debussyste. C'est un long rubato dont la qualité de la souplesse rythmique égale la transparence de l'orchestration.

*Après Aallottaret et avant Tapiola, Sibelius n'écrira plus de poèmes symphoniques soit douze années où l'effort principal repose sur l'élaboration difficile de la 5<sup>e</sup> symphonie (elle prendra quatre années de 1915 à 1919) et d'œuvres secondaires ou de miniatures vocales et instrumentales.*

### À CÔTÉS EN TOUT GENRE

*Avant d'aborder ce que j'appellerai le « grand-œuvre » et à côté des poèmes et symphonies qui concourent à son élaboration il faut encore se pencher sur une immense œuvre éparse.*

*Les premiers succès de Sibelius ont été dus à la fois à une volonté politique qui allait dans le même sens que l'adhésion populaire. Les mouvements étudiants contre la férule russe ont permis des œuvres comme Karelia, les Scènes historiques ou Finlandia. Œuvres désirées, attendues, elles n'ont pas déçu par leur ton et leur abord direct et populaire. Finlandia ne pouvait que faire un triomphe par sa dramaturgie, l'alliage de force et de religiosité qui s'y expriment, l'appel à la révolte qui transcende l'œuvre musicale pour en faire un manifeste politique. Que cent ans après l'œuvre soit toujours efficace signifie qu'au-delà d'un message devenu universel (la Liberté), on trouve toujours dans la musique les éléments qui entraînent l'adhésion populaire. Et ce quoi qu'en pensent les esthètes à fine bouche.*

*L'œuvre de Sibelius est ainsi faite qu'il composa beaucoup et les questions alimentaires entrent en scène pour couvrir les dépenses inconsidérées et les inconséquences de ce trop bon vivant. On a vu l'échec des tentatives lyriques qui ont tourné court. Plus étonnant est que le compositeur de tant d'ouvrages de musique de chambre de jeunesse n'ait laissé qu'un quatuor de maturité et quelques œuvres pour violon ou violoncelle. Les pièces pour piano, plus nombreuses ne constituent pas à elles seules un ensemble bien cohérent. Par contre le domaine de la mélodie apparaît comme particulièrement riche, celui des chœurs l'est moins mais reste intéressant. Un seul concerto rappelle que Sibelius voulait devenir un virtuose du violon tandis que les musiques de scène et les petites pièces pour cordes sont nombreuses. Il y a enfin des pièces de circonstance sur lesquelles je ne m'appesantirai pas.*

### L'orchestre

*En dehors des symphonies et des poèmes, les ouvrages pour orchestre sont nombreux. Leur importance inégale est souvent due aux motivations qui ont présidé à leur écriture. Certaines pages sont visiblement bâclées, d'autres ont pu servir de*

laboratoire afin d'expérimenter des trouvailles qui pourront être utilisées plus tard et ailleurs, une troisième catégorie enfin possède une valeur propre qui les place à côté des plus belles pages de son œuvre.

Il est difficile de porter un jugement global sur ces œuvres dont les aléas compositionnels varient énormément, tout d'abord en fonction de leur date de composition, des circonstances et de l'intérêt que le compositeur leur a porté, parfois après-coup.

Karelia  
op. 10/11  
(1893)  
Scènes  
historiques I  
op. 26  
(1899)  
Finlandia  
op. 26 1900  
Scènes  
historiques II  
op. 66  
(1912)

Du côté des réussites politico populaires on retiendra la suite de *Karelia*, les *Scènes historiques I*, *Finlandia* et les *Scènes historiques II*. Ce sont des œuvres qui ont été adaptées pour le concert et qui appartiennent toutes au « Sibelius populaire » que haïssent tant les esthètes. Si Karelia paraît à nos yeux et oreilles contemporaines relever un peu plus du chromo que de l'évocation subtile de la civilisation carélienne, il ne faut pas oublier les circonstances de la composition et de la création des « tableaux vivants » originaux qui ont donné naissance aux deux opus 10 et 11 (*Ouverture* et *Suite*). Mais c'est *Finlandia* surtout qui véhicule un message national romantique d'une force et d'une violence surprenantes au point qu'on comprend que les autorités russes de l'époque en aient été effrayées et n'aient pas autorisé le titre qui resta un certain temps celui d'*Impromptu*, de *Suomi* ou de *La Patrie*. C'est sous cette dernière dénomination que les Parisiens découvrirent l'ouvrage au cours des deux concerts de l'orchestre d'Helsinki à l'Exposition Universelle de 1900 aux côtés de la *1<sup>e</sup> symphonie*, du *Cygne de Tuonela*, du *Retour de Lemminkäinen*, d'extraits de la suite du *Roi Christian II* et d'œuvres de Järnefelt, Kajanus, Mielck et O. Merikanto, sous la direction de Kajanus et avec la participation d'Aino Ackté. Pour les autres pièces, elles sont trop connues pour avoir besoin d'être commentées ici et je les évoque plus haut ; elles constituent aujourd'hui encore un fond inépuisable de pièces taillables et corvéables à merci dans toutes les circonstances, concert, disque, musique de film, de télé, de publicité, fond sonore, ravissement des Prom's, l'image aseptisée de Sibelius pour le grand public, argutie imparable des enfants d'Adorno et de Leibowitz. Qu'il me soit permis d'ajouter qu'il n'y a aucune raison de snober ces ouvrages pour la seule raison qu'ils sont « populaires », comme si ce terme était une injure et qu'un compositeur devait refuser tout succès autre que celui des élites. Mais ce sujet nous entraînerait sur des chemins que nous ne pouvons prendre ici.

## Les musiques de scène

Roi Christian II op. 27 (1898)  
 Kuolema op. 44 (1903)  
 Valse triste (1904)  
 Pelléas et Mélisande op. 46 (1905)  
 Festin de Balthazar op. 51 (1906)  
 Cygne blanc op. 54 (1908)  
 Scaramouche op. 71 (1913)  
 Jedermann op. 83 (1916)  
 Tempête (the) op. 109 (1926)

Il en est de même des musiques de scènes qu'il faut replacer dans le cadre du théâtre dans les pays nordiques à la fin du siècle dernier. Un aspect intéressant de toutes ces musiques est leur côté « laboratoire » de composition pour des œuvres futures mais on ne peut ignorer que certaines pages, ne dépassant parfois pas une ou deux minutes possèdent une force évocatrice particulière. Faut-il rappeler que la *Valse triste* est issue de la musique de scène de la pièce *Kuolema*, que la *Mort de Mélisande* est le pendant nordique à la même évocation dans l'œuvre correspondante de Gabriel Fauré et que le *Lento* n°9 de *Svanvite* atteint un sommet dans l'art de l'évocation d'un climat psychologique, sans oublier la musique de scène pour la *Tempête* de Shakespeare.

Parmi celles-ci, il faut citer la musique pour le *Roi Christian II* (Adolf Paul), qui, malgré sa très belle *Élégie*, appartient plutôt au genre précédent et fit beaucoup pour la diffusion de l'œuvre de Sibelius en Europe (Sir Henry Wood la mit au programme des Prom's dès 1901) et celle pour *Kuolema* (La Mort, *Arvid Järnefelt*) qui donna naissance entre autres à la célèbre *Valse triste*. Il y a aussi *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck) qui possède tout à la fois un charme particulier avec sa fin élégiaque typiquement nordique mais reste en deçà des qualités habituelles d'invention et de raffinement du compositeur, le *Festin de Balthazar* (Hjalmar Procopé) qui possède de belles qualités poétiques, le *Cygne blanc* (Strindberg), *Scaramouche* (Paul Knudsen), *Jedermann* (Hugo von Hofmannsthal) et par-dessus toutes *The Tempest* (Shakespeare) qui va bien au-delà des caractéristiques du genre avec notamment une des « tempêtes » musicales parmi les plus réussies de l'histoire de la musique (et Sibelius en a écrit plusieurs) et quelques pages « atmosphériques » particulièrement évocatrices.

Suite mignonne op. 98a (1921)  
 Suite champêtre op. 98b (1921)  
 Suite caractéristique op. 100 (1922)  
 Romance op. 42 (1903)  
 Canzonetta op. 62 (1911)  
 Impromptu (1894)  
 Rakastava op. 14 (1892-1911)

L'orchestre en formation réduite a inspiré Sibelius de différentes manières dont certaines sont moins satisfaisantes que d'autres, surtout quand il essaie en vain de renouveler le succès de la *Valse triste*.

La Suite mignonne pour deux flûtes et cordes, la Suite champêtre pour cordes et la Suite caractéristique pour harpe et cordes appartiennent à la catégorie des œuvres pour le salon, tout comme quelques succès pour orchestre à cordes (Romance en do, Canzonetta extraite de *Kuolema*, Impromptu). Il faut faire une exception pour *Rakastava* (L'Amant) dont la version pour cordes (1911 - avec timbale et triangle) suit trois versions chorales (pour chœur d'hommes *a cappella*, avec cordes et pour chœur mixte *a cappella*) et a pris place entre la Suite Hollberg de Grieg et la Suite pour cordes de Nielsen dans le répertoire des orchestres à cordes. *Rakastava* est une des pièces à la fois les plus fraîches mélodiquement et les plus raffinées formellement et instrumentalement que Sibelius ait écrit. Cette œuvre très courte est en trois mouvements et la transcription ajoute à l'étrange et très moderne atmosphère de l'original en supprimant le texte (tiré de la *Kantélétar*)

## Œuvres concertantes

N'aurait-il pas écrit le Concerto pour violon et le Quatuor 'Voces Intimæ' qu'on aurait pu douter de la capacité de Sibelius d'écrire des œuvres concertantes et de la musique de chambre. Pourtant il fut un virtuose en herbe et toutes ses premières œuvres ont été de la musique de chambre. Voilà bien encore une interrogation qui est résolue par ces deux œuvres qui sont devenues – plus la première que la seconde – des œuvres phares. Le fait que le concerto soit unique peut être rapproché du phénomène Kullervo. Malgré son succès, Sibelius sentit probablement que la musique de chambre et la musique concertante n'étaient pas la bonne voie pour atteindre son but essentiel qui se trouvait plutôt dans le domaine symphonique et qu'il ne pouvait se permettre de se disperser sur des chemins parallèles qui demandaient autant d'investissement personnel.

Concerto  
pour violon  
op. 47  
(1903-5)  
Sérénades  
(2) op. 69  
(1912/13)  
Cantique,  
Dévotion op.  
77  
(1914/15)  
Humoresques  
(6) op. 87

Il nous faut donc nous attarder sur l'inévitable *concerto en ré mineur* pour violon que certains s'obstinent toujours à classer parmi les incontournables du XIX<sup>e</sup> siècle, aux côtés de ceux de Beethoven, Mendelssohn, Brahms et Tchaïkovski, alors qu'il pourrait tout autant voisiner avec ceux du XX<sup>e</sup>, de Berg, Prokofiev ou Chostakovitch. Il s'agit d'une des œuvres parmi les plus enregistrées de toute l'histoire de la musique, celle qui accompagne tout violoniste respectable – en rêve ou sous les doigts – sa vie durant. Musicalement, le concerto frappe par son originalité et par l'enthousiasme des mouvements extrêmes que ne parvient pas à tempérer un mouvement lent moins étonnant. Il semble toutefois que le tour de force que le compositeur demande au soliste (et encore il a considérablement adouci ses exigences entre la première et la deuxième version d'une œuvre qui, comme la 5<sup>e</sup> symphonie a connu une gestation dans la souffrance) se fait au détriment de l'originalité. Qu'importe ! Qu'importe même si le succès du concerto, joint à ceux de *Finlandia* et de la *Valse triste* a fait de l'ombre à sa vérité de compositeur. N'eut-il écrit que ces trois ouvrages que sa célébrité serait déjà assurée. Mais il y a le reste et il ne faut pas que ces triomphes cachent l'essentiel.

A côté du concerto quelques pièces mériteraient d'être jouées un peu plus souvent, ce sont les 6 *Humoresques* pour violon et cordes (ou orchestre) de 1917, les deux *Sérénades*, toujours pour violon et orchestre et *Cantique* (*Laetare anima mea*) et *Dévotion* (*Ab imo pectore*), pour violon ou violoncelle et orchestre.

## Musique de chambre

Nous avons évoqué plus haut les œuvres des années 1880 qui ne méritent peut-être pas toutes d'être exhumées car si elles sont surtout intéressantes dans une perspective esthétique et historique leur valeur intrinsèque ne serait qu'à l'avantage d'un petit maître allemand de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est toutefois intéressant de noter que leur écriture instrumentale préfigure parfois celle de l'orchestre comme le prouve en particulier le traitement des cordes et surtout de la partie de piano du *Quintette* pour piano et cordes en sol mineur de 1899-90. Il est vrai qu'on aime découvrir des aspects méconnus des grands maîtres et que si on ne devait écouter que des chefs-d'œuvre on perdrait peut-être un certain sens de la relativité. On exhume bien tant de tout petits maîtres de toutes les époques, sans

*oublier quelques pages qui n'ajoutent rien à la gloire de Mozart, Beethoven ou de Schumann !*

Malinconia  
1901  
Fantasia  
1900

La première période créatrice de Sibelius a donné naissance à quelques pièces en duo et à des trios et quatuors. Elle commence vers 1881 et se termine en 1891. Nous les avons rapidement évoquées et ne reviendrons pas sur ce sujet. Si l'on excepte *Malinconia* et *Fantasia*, pour violoncelle et piano, Sibelius ne s'intéresse de nouveau au genre que vers 1915 et il fait paraître quelques petites pièces pour violon (ou violoncelle) et piano (ce sont les opus 78 à 81). Entre ces deux périodes, chef d'œuvre unique, le quatuor *Voces intimae*.

Voces  
intimae op.  
56 (1909)

Il ne fait aucun doute que Sibelius est avant tout un compositeur dont l'instrument est l'orchestre. Sa jeunesse se passe à écrire de la musique de chambre, un genre qu'il abandonne presque complètement dans sa maturité à l'exception du quatuor *Voces intimae* qui reste, un peu à la manière du quatuor dans celle de Verdi, une pièce à part dans son œuvre. Écrit dans une période de dépression, le quatuor, genre intime par excellence, nous en dit moins que la 4<sup>e</sup> symphonie et son langage le rapproche plutôt de la 3<sup>e</sup>. Quant à l'écriture, elle est moins celle d'un quatuor qu'une anticipation possible d'œuvre pour orchestre (bien qu'une récente tentative d'amplification pour orchestre à cordes n'ait guère été convaincante). Peut-être est-ce la raison pour laquelle Sibelius n'entreprend plus rien de semblable. Comme pour Berlioz, Mahler ou Bruckner ce n'était pas son domaine.

### Le piano

Kyllikki  
1904  
Sonatines  
1912

Le catalogue des pièces de piano de Sibelius est important bien que peu d'œuvres s'en dégagent. La composition de près de 120 ouvrages s'étend de 1887 à 1929. Presque tous relèvent de la petite forme, voire de la miniature et aucun n'a atteint la popularité des œuvres correspondantes pour petit ensemble (*Valse triste*, *Impromptu*, *Rakastava*) ou pour la voix (les mélodies). Les idiomatismes du piano sont trop éloignés de cet adepte de l'orchestre qui semble toutefois avoir réussi à transposer dans ses orchestrations (c'est Bengt de Törne qui le relève) le jeu de pédale. Au milieu d'une production qui relève de la musique de salon et dont le but utilitaire ne fait guère de doute, on retiendra *Kyllikki* et les *Sonatines* et encore je ne suis pas sûr que leur succès ne soit pas en partie le résultat de l'intérêt que leur portait le pianiste Glenn Gould. Encore une fois, comme Mahler, Berlioz ou Bruckner, Sibelius n'avait pas dans les doigts suffisamment d'idiomatismes pianistiques ni peut-être même d'intérêt pour l'instrument.

## Musique vocale et chorale

### Cantates

*Ce domaine est le moins connu de l'œuvre de Sibelius. Seul celui qui ignore l'importance du chant choral dans les pays nordiques découvrira qu'il est impossible à un compositeur d'un de ces pays de ne pas sacrifier à cette littérature.*

Jordens sång  
1919  
Sandels  
1898-1905  
Oma maa  
1918  
Tulen syntty  
1902-10

A côté de l'œuvre chorale, il y a aussi un certain nombre de pièces avec chœurs qui appartiennent à deux catégories : les commandes de circonstance et les œuvres originales. Au premier domaine appartiennent la *Cantate pour les cérémonies de l'Université* de 1897, la *Marche du bataillon de Chasseurs finlandais*, la *Cantate de l'Université* (1994), la *Cantate pour le couronnement de Nicolas II* (1896), *Jordens sång* (Le chant de la terre, 1919). Plus intéressantes sont les œuvres originales. Ce sont des cantates profanes qui peuvent prendre l'aspect de véritables scènes dramatiques voire de poèmes symphoniques et vocaux. Ce mélange des genres est d'ailleurs né avec Kullervo qui est un parfait exemple de symphonie dramatique dans le sens berliozien ou lisztien. Sibelius a utilisé aussi bien des textes poétiques de ses contemporains que ceux qu'il a tirés du Kalevala. Dans la première catégorie, il y a *l'Impromptu* (Rydberg - 1902-10), *Sandels* (Runeberg - 1898-1905), *Vapautettu kuningatar* (La Reine libérée, Cajander - 1906), *Oma maa* (Mon pays, Kallio - 1918), *Maan virsi* (Hymne de la terre, Leino 1920). Certaines de ces œuvres ne diffèrent d'ailleurs que par les circonstances de leur création. *Tulen syntty* (L'Origine du feu, Kalevala - 1902-10) est la seule vraie cantate dramatique qui fait intervenir un baryton soliste avec les chœurs. Il y a beaucoup à découvrir dans les moins connus de ces ouvrages souvent sombres et lyriques (*Maan virsi*, *Oma maa*) parfois proches d'un sentiment cosmique (*Jordens sång*) et qui donnent un nouvel éclairage à l'œuvre orchestrale.

### Chœurs

*Les chœurs a capella de Sibelius sont au nombre d'une cinquantaine et ne sont pas aussi populaires en Finlande que ceux de Kuula ou Madetoja. Parmi ceux-ci, la position de *Rakastava* est un peu particulière et pour le moins originale.*

Rakastava  
op. 14  
(1893)

*Rakastava* (l'Amant, Kantéléstar, pour chœur d'homme) montre bien la difficulté de fixer des limites étroites aux genres. Écrite a capella, cette suite de trois extraits des poèmes de la mythologie finnoise s'est vue adjoindre un accompagnement de cordes en 1894, tandis qu'une version pour voix mixtes naissait en 1898 et qu'une version pour orchestre à cordes était réalisée en 1911 ! On aimerait que cette réussite rare que nous avons déjà évoquée soit un peu plus souvent chantée et jouée en France.

### Romances

Arioso, op. 3  
(1911)

*Voici un domaine un peu à part dans son œuvre, peut-être celui où son côté de mélodiste romantique s'est livré avec le moins de réserve. Les mélodies de Sibelius ne sont d'ailleurs ni des lieder de tradition germanique ni non plus des mélodies*

d'essence française bien qu'on puisse trouver des traces des unes et des autres. Tout comme il y a de l'aria italienne d'opéra et bien entendu beaucoup de Grieg. C'est pour marquer cette originalité que je traduis le terme de suédois de 'sång' (en finnois 'laulu') par celui de romance, tout en me rendant compte de l'ambiguïté de la démarche. Alors que Sibelius – à quelques exceptions près – n'a pas été très à l'aise avec les miniatures instrumentales, il l'est parfaitement dans celui de ses romances. Ce n'est pas le diminuer que de penser que son génie n'est toutefois pas complet et qu'il est possible de critiquer par exemple ses accompagnements de piano. Mais on oublie vite ces limites tant on est pris par son art incomparable pour dresser un tableau, pour dépeindre une atmosphère et par la richesse de son invention mélodique qui semble couler avec une facilité pourtant démentie par son travail acharné et son éternelle insatisfaction. Je ne peux ici entrer dans le détail des œuvres sous peine de ne pouvoir m'arrêter. J'attire toutefois l'attention de l'auditeur sur l'extrême variété des mélodies dont on ne croit pas toujours qu'elles ont pu être écrites par la même personne. Sur leur relative inégalité aussi. Et je préfère laisser le curieux aller à leur découverte, tout en sachant que les disques offrent trop souvent la même compilation de succès et qu'il faut aller chercher loin un bijou comme l'*Arioso* pour ne citer qu'un exemple.

### Mélodrames

Skogsrät  
(1894)  
Grefvinnans  
konterfej  
(1906)

Ils sont tout aussi peu connus en France que les cantates (mais connaît-on dans notre pays les mélodrames français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ?). Sibelius en a écrit sept entre 1894 et 1925 et ce n'est que récemment que l'édition discographique les a découverts (l'édition papier devrait arriver en même temps que cette revue). Parmi ceux-ci *Skogsrät* (La Nymph des bois, Rydberg, pour récitant, deux cors et cordes à ne pas confondre avec le poème symphonique) et *Grefvinnans konterfej* (Le Portrait de la comtesse, Topelius, qui existe aussi dans une version pour cordes seules) sont peut-être les plus intéressants.

### LE « GRAND-ŒUVRE »

Symphonie 6  
op. 104  
1923  
Symphonie 7  
op. 105  
1924  
Tapiola op  
112 1926

S'il est difficile à l'auditeur moyen de cerner la personnalité de Sibelius à travers la diversité de son œuvre, il est tout aussi difficile de lier entre eux les époques et les genres. Je place au-dessus tout la trilogie finale des deux ultimes symphonies et de *Tapiola* non pas parce qu'il s'agit des derniers ouvrages qu'il ait écrits mais parce qu'elle est la synthèse parfaite de toute une vie créatrice. Quand Sibelius a dit à Mahler en 1906 que ce qu'il aimait dans la symphonie, c'était sa « sévérité et son style, ainsi que la logique profonde qui liait tous les motifs de l'intérieur », il ne faisait qu'anticiper sur ce qu'il allait réaliser plus tard. Veijo Murtomäki a parfaitement dit <sup>3</sup> comment Sibelius, avec *Tapiola* et les deux

<sup>3</sup> Boréales n°54/57

dernières symphonies, a réalisé une synthèse esthétique et formelle exceptionnelle. Esthétique parce que ses symphonies ne répondent plus aux canons académiques et que **Tapiola** ne se rattache à aucune tradition du genre, formelle parce que les unes et l'autre progressent à partir d'un matériau thématique minimal et unique. Toute sa vie (rappelons-nous l'exemple des **Océanides**), Sibelius a cherché à opérer des synthèses formelles et à maîtriser le déroulement du temps musical en violant la forme, en superposant des épisodes primitivement conçus comme devant se dérouler successivement et en jouant sur le mélòs par étirement et resserrement forcés. **Tapiola** appartient malgré tout au genre du poème musical et nous propose la plus fantastique richesse de traitement d'une cellule créatrice. Les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> symphonies sont conçues comme des fantaisies symphoniques, la première convainc techniquement par son monothématisme, l'autre par sa construction en un seul mouvement, toutes deux par l'unité monotonale (monomodale). Ces trois ouvrages sont un aboutissement et la réalisation de ce que Sibelius pressentait quand il s'engagea dans la voie austère qui l'éloigna des formulations postromantiques. En tant qu'aboutissement ils expliquent peut-être l'impossible gestation de la 8<sup>e</sup> symphonie. Leur nouveauté était peut-être trop inouïe pour être exploitée par le créateur qui les avait conçus et il allait alors revenir à d'autres de reprendre l'héritage pour aller plus loin. Musicalement ces trois ouvrages et **Tapiola** plus encore atteignent un niveau que l'analyse musicale seule ne permet plus d'expliquer sans l'aide d'une analyse psychologique aujourd'hui encore balbutiante.

S'il m'est arrivé de tracer de nombreux parallèles entre Sibelius et Debussy, j'ajouterai que dans la démarche d'adaptation de formes anciennes du premier et dans ses recherches modales et formelles monothématiques il rejoint Gabriel Fauré. Tous deux cherchent la concentration plutôt que l'implosion comme le fait l'avant-garde viennoise. Mais c'est l'hyperchromatisme wagnérien, tentation de Debussy qui allait temporairement triompher avec la vogue du sérialisme dodécaphonique. Le temps de Sibelius n'était pas encore venu de son vivant (il est mort en 1957)..

### Le style de Sibelius

Une des observations que nous pouvons faire à l'issue de ce bref survol est que la richesse du style de Sibelius n'a d'égale que sa complexité. D'où la difficulté de le replacer dans son époque pour qui voudrait le situer dans les grands mouvements qui traversent le siècle.

La méthode d'écriture de Sibelius est une constante recherche d'élimination, de contraction. La connaissance de nombreux états successifs d'une même œuvre est révélatrice. Les remords et le souci constant de la révision ne résultent pas seulement d'un tempérament inquiet et peu sûr de lui mais aussi d'une volonté d'en dire le plus possible avec le minimum de matériau et dans la plus grande unité possible. Le **concerto pour violon** et **En saga** en furent les premiers témoignages mais c'est avec les **Océanides** que Sibelius est peut-être allé le plus loin. Entre la première et la troisième version il a accompli le tour de force de faire d'une œuvre primitivement conçue en trois parties un unique mouvement, en éliminant (probablement car la première version en a été détruite) la deuxième partie et en réunissant les première et troisième par superposition des motifs !

Cette attitude nous montre un Sibelius qui écrit dans la douleur. Ses lettres confirment qu'il était sujet à des « pannes » qui avaient un effet dépressif sur son caractère. Avant que Dutilleul ne le fasse en "autorisant" les musiciens de l'orchestre à accorder leur instrument au milieu de son concerto pour violon, il semble que Sibelius ait utilisé des procédés semblables qui n'ont pas encore été étudiés. Ainsi peut-on sans doute expliquer l'usage de marches harmoniques, de cadences parfaites ou des constructions par vagues qui sont tous des idiomatismes secondaires qui se représentent plusieurs fois.

Nous avons vu que le parcours de Sibelius est un lent processus d'assimilation puis de détachement et enfin de synthèse réussie. L'héritage de Liszt, Wagner, Berlioz, Grieg a été enrichi par celui issu de Tchaïkovski puis Bruckner. La découverte de Debussy permet un glissement d'une esthétique proche du romantisme national vers le symbolisme puis l'impressionnisme (qui n'est lui-même jamais très loin de l'expressionnisme). Magie facile du maniement des termes et des liaisons dangereuses entre les arts. On a aussi parlé à propos de Sibelius de fauvisme et de musique cubiste liant plus particulièrement le compositeur au monde de la peinture. Beaucoup de ces points ont été effleurés, souvent sans preuves mais nous n'avons pas assez insisté sur le matériau musical. Sa richesse vient que, pour s'en tenir à la définition du précis d'analyse musicale de Françoise Gervais, Sibelius répond parfaitement à chacun des critères proposés.

Ainsi du matériau mélodique. On a souvent reproché à Sibelius sa sévérité voire son peu de don mélodique. En vérité, son attitude vis à vis de la mélodie est ambiguë. D'un côté il y a l'auteur de mélodies, de *Finlandia*, de la *Valse triste*, de *Karelia*, du concerto pour violon, d'*En saga*, de la deuxième symphonie toutes inspirées par un mélodisme riche et varié, inclus dans une véritable dramaturgie musicale. Mais, à côté, et nous allons revenir à notre parallèle avec Debussy et Fauré, Sibelius a toujours cherché à se libérer de la mélodie traditionnelle et avant tout de la mélodie accompagnée. Le finale de la 2<sup>e</sup> symphonie sonne comme une sorte d'adieu à un genre qui affirme plus qu'il ne suggère. Dès lors la mélodie apparaît le plus souvent comme issue de la cellule de base. Il n'y a plus d'impératifs mélodiques qui puisse imposer un langage tonal traditionnel. L'harmonie n'est plus fonctionnelle.

Dans le domaine agogique la caractéristique principale est bien la confrontation entre le temps suspendu et le temps qui court. Sibelius rejoint Debussy dans ce combat qui dissocie le temps réel du temps musical avec une inévitable référence à l'Orient et à l'extase. Le développement musical prend également une forme particulière, la « métabole » qui procède comme une variation continue par prolifération à l'intérieur de la cellule de base.

La dynamique a une importance essentielle. L'écriture en couches superposées et indépendantes les unes des autres permet l'utilisation de nuances contraires et tout aussi indépendantes. L'écriture favorise l'excessif, la démesure et l'aboutissement de la démarche se trouve dans *Tapiola*.

Les timbres tantôt purs, tantôt superposés pour produire des couleurs, se confrontent (les *Océanides*) d'une manière très picturale. Ici aussi cet élément (phonétique) prend de l'importance par l'écriture en couches. Pour reprendre les

exemples des *Océanides* ou de *Tapiola*, on se rend compte que Sibelius favorise les extrêmes (graves, aigus) pour obtenir des effets inouïs.

Enfin, dernier critère il nous faut parler de l'harmonie qui a heurté certains puristes (les mêmes qui reprochent à Berlioz de ne pas savoir harmoniser). Plus qu'une harmonie fonctionnelle, Sibelius use, comme Debussy d'une harmonie sensorielle (sensuelle ?) pour la contraindre à intégrer sa pensée formelle.

Mais le point essentiel n'apparaît pas dans ce classement et il concerne la conception de l'œuvre qui part d'une « cellule génératrice » initiale qui va croître et se développer pour donner naissance à tous les caractères de ce classement et construire l'œuvre dans son ensemble. Nous avons dit plus haut que sans impératif mélodique l'harmonie ne jouait plus un rôle fonctionnel mais devenait une source créative. Dans ce sens Sibelius suit Wagner qui, le premier a interrompu le parcours tonal et semé le trouble avec le célèbre « accord de Tristan » et il accompagne Debussy qui propose une solution nouvelle dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* avec un thème qui n'engendre plus son harmonie puis qu'il est construit sur un intervalle de quarte augmentée. A partir de cet instant le parcours de l'œuvre, jusque-là inscrit comme une suite de cadences harmoniques sur les degrés I, IV et V de la gamme, s'en trouve modifié pour être remplacé par des séquences qui tournent autour d'harmonies qui servent de pivot. Cette domination de l'accord sur la cadence ouvre la porte à l'impressionnisme et au sensualisme musical et permet de mieux jouer sur les couleurs et les suspensions du temps musical. Michel Fleury<sup>4</sup> a raison de parler d'une « extase panthéiste propre à l'art impressionniste, qui le plus souvent coïncide pour ces artistes avec la Nature ». Les nouvelles références deviennent la confrontation entre temps suspendu et temps qui court, timbre pur et couleur complexe (avec un minimum de doublures), mélodie continue et pointillisme, mélodie suspendue et motifs répétitifs, thèmes longs et cellules brèves le tout dans une atmosphère d'ambiguïté tonale, modale et chromatique. En dehors de l'aspect musical qui est quand même essentiel, cette conception qui remplace le thème figé par une cellule génératrice ouvrant la porte à tous les possibles est l'apport majeur de Sibelius. Elle replace aussi le compositeur dans le prolongement de la pensée de Bergson qui attribue au temps vécu une valeur équivalente à la somme de nos états de conscience successifs.

#### Actualité de l'œuvre

C'est pourtant cet apport qui a mis le plus de temps à apparaître aux oreilles des théoriciens. Dissimulé par des vêtements qu'on pouvait croire issus du XIX<sup>e</sup> siècle, perdus au milieu d'une œuvre vaste dominée par quelques « tubes » trop populaires pour plaire aux élites, on n'a même pas voulu entendre ce que disait Varèse et reconnaître dans ses recherches sonores ce qu'il devait à Sibelius. L'influence de Sibelius ne pouvait pas être bonne d'autant qu'on se rendait bien compte que les compositeurs d'Hollywood s'en inspiraient largement (un argument d'autant plus irrecevable qu'on ne tenait pas grief à Debussy d'être l'autre source d'inspiration de ces mêmes compositeurs de musiques de films). Il a fallu attendre les années

---

<sup>4</sup> Michel Fleury : *L'impressionnisme et la music*, Fayard 1996 p. 169

1970 pour qu'on s'aperçoive que les compositeurs développaient une technique d'écriture appelée « spectrale » qui pouvait bien avoir pris en partie naissance chez Sibelius. Par la même occasion on se rendit compte que les procédés de la métamorphose et/ou de la « métabole » étaient de plus en plus fréquemment utilisés. Henri Dutilleux, bien loin de Sibelius qu'il ne connaissait alors guère intitula même ainsi un de ses chefs-d'œuvre. Il est intéressant de constater que cet aspect de l'influence posthume de Sibelius se soit surtout produite en France, un pays jusque là très imperméable à sa musique. Des compositeurs comme Hugues Dufourt, Tristan Murail, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, reconnurent même l'importance de l'héritage. Mais il est encore plus curieux de se rendre compte que - passées les déclarations anciennes de Varèse, Longtin ou d'Hohvaness, beaucoup de compositeurs de tous continents, toute origine et de tout système se réfèrent à celui qui fut, il n'y a pas si longtemps, la bête noire et la risée des Adorno et autres Leibowitz, le « plus mauvais compositeur du monde », « l'éternel vieillard », « un incompetent peu commun » (René Leibowitz), celui qui « devait être ivre en écrivant sa sixième symphonie » (Benjamin Britten). Ainsi va le monde.

En Finlande, dans son pays même l'influence de Sibelius n'a jamais abouti à la création d'une école. Si on peut trouver des traces de l'agogique, de la dynamique et de la phonétique sibelienne chez Kaija Saariaho, si Magnus Lindberg semble assimiler à son œuvre la plus récente certains aspects de l'héritage, c'est probablement Aulis Sallinen qui a fait le plus grand usage des procédés issus de la métabole, tout en l'adaptant d'une manière telle qu'il est impossible de trouver un ton et une couleur sibelienne à son œuvre. Mais là aussi, Sibelius n'a pas encore dit son dernier mot.

### **Perception de l'œuvre**

Il reste que la diffusion de l'œuvre de Sibelius dans le monde n'est pas universelle. Tôt adopté par le monde anglo-saxon, Sibelius est resté pour beaucoup un compositeur marginal et national, un inclassable dont on hésite à programmer certains ouvrages en concert. Nous avons vu ce qu'il en était de la confusion entre l'esthétique romantique-nationale des débuts et l'originalité des œuvres majeures, de la difficulté de séparer l'expression et les techniques de composition utilisées. Il reste que si l'Angleterre s'est - une fois de plus - montrée particulièrement accueillante, on peut rendre grâce à ses chefs d'orchestre qui, (ils sont tous Sir), de Henry Wood à Simon Rattle en passant par Malcolm Sargent, John Barbirolli, Colin Davis, Alexander Gibson et surtout Thomas Beecham ont beaucoup fait pour sa gloire (mais on peut s'interroger pour savoir si ce n'est justement pas seulement l'aspect expressif de l'œuvre qui leur a plu et qu'ils ont cherché à mettre en valeur). La plupart des autres chefs se sont plus servis de Sibelius qu'ils ne l'ont servi. C'est le cas de Karajan ou de Maazel qui ont enregistré de nombreux disques mais ne l'ont guère programmé. Un reproche qui ne peut être fait à Toscanini, Stokowski ou à Bernstein. Sibelius doit également beaucoup aux violonistes qui, sans exclusive nationale, ont pratiquement tous inscrit le concerto à leur répertoire de concert ou l'ont enregistré parfois plusieurs fois et le public qu'on disait effrayé par les symphonies n'a jamais boudé son plaisir ni son argent pour aller l'entendre.

*Aujourd'hui, le malentendu se dissipe peu à peu, principalement grâce au disque et à la radio plus que par le concert et en France plus particulièrement, Sibelius prend dans les années 1980 un chemin qu'avaient successivement suivi Vivaldi dans les années 1950, Brahms après le film *Les Amants* de Louis Malle et Mahler, une dizaine d'années plus tard. Bruckner n'en est pas encore au même point.*

*Comme quoi, il ne faut jamais désespérer.*



### **Bibliographie sélective.**

Depuis qu'on ne trouve plus l'excellent petit livre de vulgarisation de **Marc Vignal** (*Seghers* 1965), on ne dispose plus d'aucun document en français. Seule, la revue *Boréales* a édité les actes du « Colloque Sibelius » de l'Institut finlandais de Paris en mars 1993 (n° 54/57).

En anglais, on a réédité le livre d'initiation de **Robert Leyton** (*Dent & sons*). La somme en cinq volumes d'**Erik Tawaststjerna** a fait l'objet, chez *Faber & Faber* d'une réduction en deux volumes mais on attend toujours la parution du troisième et dernier.

En finnois, pas d'hésitations, les spécialistes possèdent les cinq volumes de **Tawaststjerna** (qui existent également en suédois) et il est indispensable de posséder l'ouvrage d'**Erkki Salmenhaara** (*Otava*).

Sur Sibelius et la France il n'y a rien non plus sinon les actes du colloque de Paris (interventions d'**Henri-Claude Fantapié** et **Erkki Salmenhaara**) et un article en finnois paru dans *Musiikkitiede* en 1982 par **Helena Tyrväinen** sur les programmes musicaux des Expositions Universelles de Paris de 1889 et 1900.

La revue *Analyse Musicale* a fait paraître des analyses de la **4<sup>e</sup> symphonie** (Nicolas Méüs) et des **Océanides** (Henri-Claude Fantapié n°27 - Avril 1992).

# DANS L'OMBRE DE SIBELIUS

Par Erkki Salmenhaara

## LES CONTEMPORAINS

*On a pris l'habitude de mesurer la création musicale en Finlande à l'aune de Sibelius. Une des questions favorites des journalistes musicaux non finlandais quant ils rencontrent un compositeur de ce pays consiste à leur demander qu'elle est l'influence de Sibelius sur leur œuvre. Ce qui est aussi intéressant que de demander à un Français quelle est l'influence de Debussy, de Verdi à un Italien, de Mozart à un Autrichien, de Bach à un Allemand et d'Hildegard von Bingen à une compositrice. Par souci de clarté, nous ne dérogerons pas à cette habitude tout en précisant qu'il n'est pas question ici d'École. On trouvera plus loin quelques réflexions sur le sujet. Pour aller un peu plus loin, il n'est pas possible de parler d'un mouvement sibélien en Finlande comme il y eut des écoles wagnériennes, debussystes, schönbergiennes ailleurs. Non pas que Sibelius n'ait eut aucune influence, on a vu que son héritage était important, mais celle-ci s'est déroulée hors d'un contexte national. L'étude d'Ilkka Oramo précisera notre pensée. D'un certain côté, tous les compositeurs finlandais de l'époque étaient plus ou moins « nationaux » (même ceux qui, comme Sélim Palmgren ou Yrjö Kilpinen eurent une audience internationale) et Sibelius était le seul à avoir une stature telle qu'on ne pouvait le placer dans le même cadre. On pourrait parler de deux mondes parallèles qui ne s'ignoraient pas mais réduisaient leurs échanges à la plus simple expression. Sibelius n'enseigna pas et seul Leevi Madetoja prit quelques cours avec lui tout en ne subissant qu'une influence brève et minime. Par contre l'ombre que Sibelius porta sur ses contemporains est d'autant plus importante que ceux-ci eurent plus de talent que de génie et que leur œuvre n'atteignait pas toujours le niveau de leur ambition. Une dernière précision : cette absence d'école leur permit de se développer chacun de son côté en développant son originalité propre (au moins autant que le contexte social et critique le leur a permis, on verra qu'un Aarre Merikanto a subi des pressions telles qu'il n'a pu développer son œuvre dans le sens qu'il le souhaitait). Il en résulte une remarquable diversité de tempéraments qui s'expriment généralement dans la langue dominante de l'époque en s'appuyant le plus souvent sur le patrimoine national et le traitant dans le cadre des grands courants de l'époque en particulier expressionnistes et impressionnistes (n.d.l'éd.).*

Järnefelt  
Armas 1869-  
1958

Beau-frère de Sibelius, membre d'une famille d'intellectuels et d'artistes, Armas Järnefelt, le musicien était un compositeur estimable de pièces de salon (la célèbre *Berceuse*) et de pièces lyriques. Il fit surtout une carrière de chef d'orchestre notamment à l'Opéra de Stockholm, de 1907 à 1932 avant de terminer sa carrière à la tête de l'orchestre Philharmonique d'Helsinki et de celui de l'Opéra National.

Merikanto  
Oskar 1868-  
1924

Oskar Merikanto était certainement le compositeur le plus populaire du pays car tout le monde connaissait et chantait ses mélodies. Son sens mélodique, très italien, s'appuyait sur des textes en finnois. Plus lyrique que dramatique, il écrivit toutefois le premier opéra en langue finnoise, *Pohjan neiti* (La Fille du Nord - 1898) puis *Elinan surma* (La Mort d'Elina - 1910) et *Regina von Emmeritz* (1920)

Krohn Ilmari  
1867-1960

Fondateur de la première chaire de musicologie Ilmari Krohn a développé un système de classement des thèmes de musique traditionnelle qui servit plus tard à Bartók et il a introduit en Finlande les méthodes d'analyse de Riemann, orientant ainsi la musicologie finlandaise. Il a également œuvré et composé dans le domaine de la musique religieuse.

Melartin  
Erkki 1875-  
1937

Avec Palmgren, Erkki Melartin est le compositeur le plus important qui soit né dans les années 1870. Directeur du Conservatoire de 1911 à 1936, chef d'orchestre, anthroposophe, photographe et peintre, il est l'auteur d'une œuvre importante qui couvre tous les genres. Ses six symphonies, composées presque en même temps que leurs homologues de Sibelius n'ont aucun rapport avec elles. Il fut influencé par l'impressionnisme et par l'expressionnisme comme en témoignent sa sixième symphonie et sa *Fantasia apocalyptica* pour piano. Son ballet *Sininen helmi* (La Perle bleue - 1930) et sa musique de scène pour *La Belle au bois dormant* rappellent Tchaïkovski tandis que son opéra *Aino* (1908) est postwagnérien.

Palmgren  
Selim 1878-  
1951

Couronné après une exécution de son deuxième concerto pour piano « Prince de la musique finlandaise » par les critiques danois, Selim Palmgren fut aussi appelé le Chopin et le Schumann du Nord. Bien que soulignant les éléments romantiques dans sa musique, ces épithètes ne doivent pas dissimuler qu'il fut aussi celui qui introduisit l'impressionnisme en Finlande. Brillant pianiste, un territoire qui n'était pas celui de Sibelius, il fit de l'instrument et de son répertoire son domaine. À côté de nombreuses pièces pour piano seul il laisse cinq concertos entre le premier en sol mineur (1903) et le dernier en la majeur (1941) ; il surnomme le second *Virta* (Le Fleuve - 1913), le troisième *Metamorfooseja* (Métamorphoses - 1916) et le troisième *Huhtikuu* (Avril - 1927). Les quatre premiers ont une forme de fantaisie. Son impressionnisme ne semble pas influencé par la musique française de l'époque mais plus par celui de Chopin. En 1910 il écrit un opéra *Daniel Hjort* et après avoir épousé la cantatrice Maikki Järnefelt s'intéresse à la mélodie. Il compose également des chœurs pour le chœur de l'Université. Après avoir enseigné pendant cinq ans la composition aux États-Unis à l'Eastman School de Musique de Rochester, il rentre en Finlande et en 1939 devient le premier professeur de composition de la nouvellement nommée Académie Sibelius.

*Les années 1880 avaient vu naître une véritable culture finnoise. Sibelius et les Järnefelt avaient déjà choisi le finnois plutôt que le suédois, Krohn et Merikanto étaient aussi de langue finnoise, mais l'essor de la langue resta longtemps confinée dans les milieux populaires alors que le suédois qui était la langue maternelle de l'aristocratie s'était surtout développé au début du siècle. Au XX<sup>e</sup> siècle, toute une*

*génération de compositeurs allait maintenant utiliser la langue du peuple pour la mettre en musique, de préférence au suédois.*

*Une autre nouveauté se trouve dans l'attirance, peut-être à la suite des peintres et des littérateurs, pour la France qui prend le pas sur l'Allemagne dans le domaine culturel. Plus que Kajanus, c'est Kuula puis Madetoja qui vont lancer un mouvement qui se confirmera avec Launis et Klami jusqu'à ce que la seconde guerre mondiale redistribue les cartes une nouvelle fois.*

Klemetti  
Heikki 1876-  
1953

Ardent défenseur de la langue finnoise, il a été le plus important chef de chœur de son époque et il a contribué à la fennisation musicale en traduisant et en commandant de nouvelles œuvres dans cette langue.

Kuula Toivo  
(1883-  
1918)

Avec Madetoja, Toivo Kuula représente bien cette nouvelle génération finnoise d'autant que l'un et l'autre sont issus de milieux populaires et c'est à Paris qu'il s'en ira découvrir la « jeune école française » et en particulier Debussy, Chausson, Dukas et Magnard. Il écrit à son ami Madetoja que « l'Italie est un pays de jolies femmes mais un tombeau pour la musique » et que les Allemands « font de la musique en comptant, comme le fait notre Krohn, ce qui en fait des mathématiques » tandis qu'à Paris « on jouit d'une musique nouvelle, fraîche et évocatrice, qui philosophe assez, mais qui pour cela utilise des matériaux nouveaux, merveilleux, étonnants, dans lesquels parlent des sentiments ardents et flamboyants. On entend des tournures harmoniques qui paraissent étranges à l'oreille, mais écoute-les une deuxième ou une troisième fois et tu en tomberas amoureux (...) dans aucun répertoire mondial tu trouveras des œuvres aussi achevées et d'une telle maturité.»

C'est au cours d'un concert de ses œuvres à Helsinki que Kuula présente les fruits de son voyage : deux légendes symphoniques chantées *Merenkylpijäneidot* (Les baigneuses) et *Orjan poika* (Le Fils de l'esclave) qui sont saluées par la critique comme « une révision complète des anciennes valeurs ». Kuula a été influencé par Debussy dans plusieurs de ses œuvres comme dans la légende symphonique *Impi ja Pajarin poika* (La Femme et le fils du Boyard - 1911, pour soprano et orchestre) et encore plus dans les impressions orchestrales *Metsäsä sataa* (Pluie sur la forêt) et *Hiidet virvoja viritti* (Les Diables allumaient les feux follets), toutes deux de 1913. Chef d'orchestre à Oulu puis Helsinki et Viipuri, il compose la plupart de ses mélodies pour sa femme cantatrice tandis que ses pièces chorales prennent peu à peu place parmi les classiques du répertoire. Il est mort tragiquement à la fin de la guerre civile en 1918 laissant inachevé un *Stabat Mater* auquel Madetoja mit la dernière main.

Madetoja  
Leevi 1887-  
1947

Il revenait à Madetoja de réussir là où Sibelius avait failli, écrire un opéra national avec *Pohjalaisia* (Les Ostrobotniens - 1923) dont la renommée allait permettre des exécutions hors des frontières du pays. Il introduisit dans la musique des thèmes de musique et de danse traditionnels et sut alterner les éléments lyriques, tragiques et humoristiques tant dans le livret que dans la musique. Son second opéra *Juha* (1934) est musicalement encore plus accompli même si on a pu lui reprocher un traitement trop symphonique. Car Madetoja est avant tout un symphoniste. Appelée par Kuula, il s'est rendu à son tour à Paris où il a été plus attiré par le style classique de l'école

symphonique française que par les effluves impressionnistes. S'il n'a pu travailler comme il le souhaitait avec Vincent d'Indy, il a fait part de ses impressions musicales dans de nombreux articles de journaux en Finlande. De retour en Finlande (il reviendra plusieurs fois en France, à Paris et sur la Côte d'Azur) il dirige et enseigne (à Viipuri puis à Helsinki) et écrit dans les journaux. Plus que sa première symphonie, c'est la deuxième qui va lui apporter succès et renommée, une œuvre écrite en 1918 et dans laquelle transparaît le drame de la guerre, de la mort de Kuula et plus encore du frère du compositeur.

La troisième symphonie a été écrite près de Paris ainsi que le ballet-pantomime *Okon Fuoko*. Plus classique que la symphonie précédente, la troisième mériterait de sous-titre qu'Henri-Claude Fantapié lui a donné de « Sinfonia Gallica ». La musique raffinée d'*Okon Fuoko* souffre des déficiences du livret.

Madetoja a également écrit de nombreuses œuvres chorales et des mélodies, la plupart en finnois ce qui en a limité les possibilités d'exécution à l'étranger. De tempérament classique, plus introverti que Kuula il écrit une musique raffinée qui demande une plus grande participation de l'auditeur. Mais la récompense est au bout.

## PREMIÈRES ANNÉES DE L'INDÉPENDANCE

### Les modernistes

*Après la première guerre mondiale et la guerre civile en Finlande tout allait changer. En musique on assiste à l'émergence de la première génération de compositeurs qui ne suivent plus les règles tonales. Ernest Pingoud, Väinö Raitio et Aarre Merikanto représentent l'avant-garde musicale mais sans pour cela exprimer une seule et même tendance. Face à eux, Yrjö Kilpinen et Uuno Klami adhèrent toujours à la tonalité et par suite rencontrent un meilleur accueil public. Les premiers furent peu joués de leur temps et on ne peut guère parler à leur propos d'un mouvement qui a eu un impact sur les mélomanes. Ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'on a recommencé à s'intéresser à leurs œuvres et à leurs écrits.*

*De tous c'est Klami qui est devenu le plus populaire grâce à son sens de la couleur et à la fraîcheur de sa musique. Il est resté à l'écart de tout débat théorique et dans ses excès même, sa musique n'est jamais atonale et par suite demeure accessible à tous.*

Pingoud Ernest 1887- 1942
---------------------------------

Le modernisme a été d'abord importé par Ernest Pingoud. Fuyant la révolution, il a immigré de Russie en Finlande et donné le premier concert de ses œuvres à Helsinki dès 1918. Cet ancien élève de Riemann et de Reger, cosmopolite et moderniste s'opposait à l'existence d'un art national et ne s'intéressa guère aux traditions finnoises. Dans ses nombreux écrits, il se montre un subtil observateur de la vie musicale de son temps. Il renouvellera ses concerts biographiques presque chaque année jusqu'en 1925 et fut même invité à Berlin en 1923. Sa musique a été presque totalement oubliée après sa mort et on ne l'a redécouverte que récemment, quand on s'est rendu compte de l'importance de son rôle au sein du trio des modernistes.

De 1906 à 1911, Pingoud avait étudié la musique, la littérature, la philosophie et même la géologie dans différentes universités allemandes. Pendant ses années d'études il a fait une remarquable carrière de critique, envoyant des 'lettres musicales' de Berlin au *St. Petersburger Zeitung* entre 1909 et 1911 et en écrivant des critiques de concerts et d'opéras de 1912 à 1914. Une série de douze essais intitulés *Studien zur Musik der Gegenwart* (Etudes sur la musique contemporaine) révèle sa connaissance des grands mouvements esthétiques de son époque et il considérait que Richard Strauss et Scriabine en étaient les chefs de files. Il fut ensuite plus critique envers eux ainsi qu'à l'encontre de Strawinsky et de Schönberg. Il poursuivit sa carrière d'écrivain en Finlande. Des extraits de ses écrits ont été traduits en finnois en 1995.

Il laisse quinze poèmes et fantaisies symphoniques parmi lesquels il faut retenir *Confessions, La Dernière aventure de Pierrot, Flambeaux éteints, Le Prophète, Cor ardents, Narkissos, Le Chant de l'espace, La Flamme éternelle, trois concertos pour piano et trois symphonies*. Unanimement loué pour ses orchestrations brillantes, parfois influencé par Richard Strauss et Scriabine, il a également écrit la première œuvre qui représente le 'romantisme urbain' en Finlande avec le ballet *La Face d'une grande ville*.

*Les autres modernistes finlandais ont connu un destin identique à celui de Pingoud. Beaucoup d'œuvres de Raitio et d'Aarre Merikanto ne furent même pas jouées pendant leur vie ou furent interprétées si peu souvent que l'on peut difficilement parler de leur accueil public.*

Merikanto  
Aarre 1893-  
1958

Le plus grand scandale concerne Aarre Merikanto, fils d'Oskar quand Aino Ackté a considéré que son opéra *Juha* (1922) était trop moderne, l'a rejeté et a passé commande à Madetoja. Merikanto n'en entendit aucune interprétation intégrale et la première audition radiophonique eut lieu deux mois après sa mort. La première scénique eut lieu à Lahti en 1963 mais ce n'est que dans les années 1970 qu'on s'est rendu compte de sa valeur et du fait qu'il s'agissait d'un des ouvrages parmi les plus importants à avoir été écrit dans les pays nordiques. 'Vérisme finlandais' et expressionnisme s'y côtoient dans une partition vigoureuse et colorée qui a été comparée à celles de Janáček. Il est vrai que ses idéaux musicaux sont éloignés de ceux de son père. Aarre a été l'élève de Reger à Leipzig mais un séjour avec Vasilenko à Moscou allait lui permettre de colorer la lourde orchestration germanique de ses débuts. Merikanto a commencé *Juha* au début de 1920, alors que débutait pour lui une période de dix ans pendant lesquelles il allait être au sommet de son pouvoir créateur. L'amertume qui naquit suite au destin de son opéra allait être fatale à nombre de ses autres œuvres qu'il mutila ou détruisit. Ainsi les *Sinfoninen harjoitelma* (Études symphoniques - 1928) ont-elles dû être reconstruites par Paavo Heininen, un de ses derniers élèves, en 1981. La même chose se passa pour un sextuor à cordes. Plus extraordinaire, le troisième concerto pour violon que Merikanto avait brûlé a été 'recomposé' par Heininen avec le sous-titre de *Tuuminki* (Idée) et créé à l'occasion du concert du centenaire en 1993.

Le plus grand succès de Merikanto de son vivant reste le *Schott Concerto* pour neuf instruments qui remporta en 1924 un prix du concours organisé par l'éditeur et fut créé à Donaueschingen l'année suivante sous la baguette d'Hermann Scherchen. Le

finale présente le premier accord de douze sons de l'histoire de la musique finlandaise. Toutefois, même dans ses œuvres les plus modernistes Merikanto n'alla jamais jusqu'à un usage de l'atonalité et des techniques dodécaphonique. Devant l'incompréhension générale et la modification du climat musical dans la Finlande des années 1930 il revint vite à un langage plus traditionnel. La célébration du centenaire du Kalévala en 1935 le conduisit à rechercher une nouvelle 'couleur nationale' qu'on peut entendre dans sa pièce symphonique *Kyllikin ryöstö* (Le rapt de Kyllikki). A partir de 1936 il a enseigné à l'Académie Sibelius et en 1951 y devint professeur de composition.

Les dernières années de sa vie le comblèrent d'honneurs mais la musique qu'il écrivit alors n'est pas aussi unanimement reconnue que celle des grands ouvrages des années 1920.

Raitio Väinö  
1891-1945

Le parcours de Väinö Raitio n'est pas très éloigné de celui de Merikanto. Après avoir étudié en Finlande, Raitio s'est rendu à Moscou où il a surtout été impressionné par les concerts de Serge Koussevitzky. Plus tard, il ira à Berlin (1921) puis à Paris (1925). Après quoi il enseignera à Viipuri puis à partir de 1933 à Helsinki. Ses premiers concerts biographiques dans cette ville eurent lieu en 1920 et 1921. Y furent présentés les poèmes symphoniques *Joutsenet* (Les Cygnes), *Notturmo* et la *Fantasia estatica*. Le monde impressionniste des deux premiers voisine avec l'expressionnisme du troisième qu'on retrouvera en 1922 dans le poème *Antigone*, dans *Kuutamo Jupiterissa* (Clair de lune sur Jupiter), dans *Fantasia poetica* (1923) et dans *Puistokuja* (Avenue dans le parc.- 1926, pour soprano et orchestre). Bien que difficile à retrouver les influences allemandes, russes et françaises se côtoient dans sa musique qu'il définissait lui-même « la musique est la couleur ». Plus que les deux œuvres qui allaient signifier son retour vers le 'colorisme national', *Lemminkäisen äiti* (La Mère de Lemminkäinen) et *Neiet niemien nenissä* (Les Filles des presqu'îles - 1935) qui utilisent des thèmes traditionnels, il faut retenir ses deux opéras *Princessa Cecilia* (1933) et *Kaksi kuningarta* (Les Deux reines - 1944) dont la carrière internationale fut brisée par la guerre et qui – malgré l'accueil très favorable qu'il reçurent – sont à redécouvrir.

D'une certaine manière, Raitio reste la personnalité la plus énigmatique des modernistes finlandais. On connaît peu de choses sur sa vie sinon la notice qu'il écrivit pour le livre *Suomen Säveltäjiä* (Compositeurs finlandais) édité par Sulho Ranta.

Kilpinen Yrjö  
1892-1959

Yrjö Kilpinen est bien le cas le plus mystérieux par ses choix stylistiques. Il s'est presque exclusivement consacré à l'écriture de lieder ce qui lui valut une exceptionnelle renommée en Allemagne et en Angleterre dans les années 1930. Il laisse près de 800 lieder qui furent défendus par quelques-uns des grands chanteurs de l'époque. Kilpinen se situa vite dans la tradition germanique. On a dit de lui qu'il s'intéressait plus aux poètes qu'à la poésie car ses cycles sont généralement constitués de pièces séparées d'un même auteur. Son style distinctif apparaît dès les *Tunturilaulut* (Mélodies des collines sur des poèmes de V.E. Törmänen, 27 mélodies écrites en 1927 et 1928), fait de pédales, quartes, quintes et octaves avec une frêle texture pianistique. Plus importantes sont les 75 mélodies sur des textes de *Morgenstern* qui reflètent l'influence de Moussorgsky. Austère avec *Hesse*, il rejoint le jeune Schubert quand il met en musique *Berta Huber*. Ce n'est que dans ses dernières années qu'il retrouve la langue finnoise.

Après les poèmes expressionnistes de Katri Vala, ce sont les 64 mélodies de la Kantéléhtar (1948-50)

Kilpinen reste un cas isolé qui n'appartient ni au mouvement moderniste ni au romantisme national. Sans accents impressionnistes, les tons expressionnistes qu'on y découvre n'ont rien à voir avec ceux de la seconde École viennoise.

### Un 'Sacre finlandais'

Klami Uno  
1900-61

Uno Klami a succédé en 1959 à Kilpinen à l'Académie de Finlande mais aucun autre lien ne rapproche les deux compositeurs. Klami a probablement été le meilleur orchestrateur de tous les compositeurs finlandais et celui qui a subi les plus fortes influences françaises. Ravel et Strawinsky ont été ses principales sources d'orientation et sa *Kalevalasarja* (Suite du Kalévala) joue un peu le rôle d'un 'Sacre finlandais'. Issu comme Madetoja d'un modeste milieu familial provincial, têt orphelin de père, puis de mère, il entre à l'Académie Sibelius à l'âge de quinze ans. Ses premiers concerts de 1921 à 1924 attirent l'attention par la modernité des œuvres et leur ton français. En 1924 il part pour Paris, rencontre Ravel, travaille avec Florent Schmitt. Il est bouleversé par le *Sacre du Printemps* de Strawinsky et par la *Suite Scythe* de Prokofiev tout autant que par le nouveau style espagnol de de Falla et la *Rhapsodie espagnole* de Ravel « la plus adorable œuvre du monde ». A Paris, il compose son premier concerto pour piano *Une nuit à Montmartre* avec son côté jazzy mais le plus grand succès de son premier concert à Helsinki en 1928 est *Karjalainen rapsodia* (Rhapsodie carélienne - 1927) qui allait devenir son œuvre la plus populaire. Son utilisation vivante des thèmes de musique traditionnelle était à l'opposé de la tradition nationale romantique et traduisait une rupture décisive avec la tradition sibélienne. Au cours de son voyage suivant à Vienne, en 1928, Klami allait retrouver Ravel sur sa route. Il avait entendu *La Valse* sous sa direction à Paris et il allait la réentendre à Vienne. Ce fut le point de départ d'*Opernredoute* que Klami compose à Vienne, tandis que l'influence de Ravel se prolongeait dans les *Merikuvia* (Images de mer). On a longtemps considéré que la *Suite du Kalévala* était son chef-d'œuvre. Conçue à l'origine comme un oratorio, la première audition en 1933 intitule les quatre mouvements *Images chorégraphiques du Kalévala*. Dix ans plus tard on joua la version définitive en cinq mouvements. On a ensuite mis d'autres œuvres sur un même plan : l'oratorio *Psalmus* pour solistes, chœurs et orchestre qui avait souffert d'une première audition calamiteuse en 1937 et avait dormi jusque dans les années 1960 fut ensuite porté au pinacle. Le même phénomène s'est produit avec le ballet inachevé *Pyörteitä* (Tourbillons) basé sur un épisode du Kalévala. On n'en connaissait que le second acte et on a retrouvé le premier en 1985 dans une réduction pianistique que Kalevi Aho a orchestré et dont l'exécution intégrale a permis de découvrir un chef-d'œuvre de rythme et de couleur sans précédent chez Klami et même dans toute la musique finlandaise.

Les années 1990 ont permis de retrouver un magnifique poème pour orchestre *Aurora Borealis* (1948). Les deux symphonies au traitement rhapsodique, respectivement écrites en 1938 et 1945 sont moins réussies comme le concerto pour violon (1943, rév. 1954) qui révèle son héritage classique. On s'est plus intéressé au second concerto pour piano et cordes (1950). D'autres œuvres notables sont à signaler

comme les ouvertures pleines de couleurs de *Suomenlinna* (1940) et du *Roi Lear* (1946) ainsi que de *Nummisuutarit* (Les Cordonniers de la lande - 1936).

Parmi les modernistes des années 1920, Klami a pris la meilleure place et obtenu la plus grande popularité, grâce à son coloris orchestral, à la fraîcheur de sa musique et au soin qu'il a mis à éviter tout débat théorique. Même dans ses moments les plus agressifs, sa musique n'entre jamais dans le monde atonal ou des techniques dodécaphoniques et par suite reste toujours accessible.

Funtek Leo  
1885-1965  
Launis Armas  
1884-1959  
Diktonius  
Elmer 1896-  
1961  
Maasalo  
Armas 1885-  
1960  
Ranta Sulho  
1901-60  
Kaski Heino  
1885-1957

(Note de l'éditeur) A côté de ces fortes personnalités, il y a encore de nombreux compositeurs qui sont aujourd'hui presque oubliés mais qu'on pourra redécouvrir un jour. Ainsi le chef d'orchestre **Leo Funtek** à qui l'on doit une orchestration des **Tableaux d'une exposition** de Moussorgsky qui semble ne pas avoir laissé indifférent Maurice Ravel au moment où celui-ci allait entreprendre la même tâche. Il y a surtout **Armas Launis**, amoureux de la France, le premier compositeur finlandais à avoir été adopté par notre pays, en particulier par la ville de Nice et par son confrère Henri Tomasi. Ses opéras (*Les Sept frères* - 1913, *A. Kivi*, *Kullervo* - 1917, *Kivi* et *Leino*, *Aslak Hetta* - 1932, *Le Chant de la sorcière* - 1932, *Jehudith* - 1940) ne sont pas négligeables. Intéressé par les musiques extra-européennes, Launis fut le premier compositeur finlandais dont un opéra a été monté en France (*Kullervo* à Radio-Nice PTT en 1938 a été repris sur scène en 1940 dans cette même ville au cours d'une représentation au Palais de la Méditerranée dont le troisième acte fit même l'objet d'une radiodiffusion nationale). Launis devait d'ailleurs s'éteindre dans cette ville qui elle-aussi semble l'avoir oublié. D'autres compositeurs de moindre envergure réaliseront l'essentiel de leur œuvre après-guerre. Nous retrouverons donc **Helvi Leiviskä**, **Tauno Pytkkänen**, **Olavi Pesonen**, **Sulo Salonen** et **Ahti Sonninen** un peu plus tard, tout comme le chef d'orchestre **Nils-Eric Fougstedt** et le théoricien **Nils-Erik Ringbom**. Par contre il nous faudra omettre le poète moderniste **Elmer Diktonius**, le chef de chœur **Armas Maasalo** et quelques autres comme **Sulho Ranta**, **Ida Möberg**, la famille **Hannikainen**, **Heino Kaski**, etc.

Et puis voilà la guerre qui va rompre la continuité de la vie culturelle en Finlande. Les années 1930 ont déjà conduit le pays à un repliement sur soi que le silence de Sibelius ne vient plus briser et qu'accentue le reniement parfois forcé de certains créateurs parmi les plus notables. Les efforts des compositeurs de l'avant garde des années 1920 sont interrompus et la génération suivante (Englund, Bergman) ne se réalisera qu'après la guerre. Certains compositeurs ont une belle longévité (**Merikanto**, **Klami**, **Palmgren**, **Kilpinen**) et leur carrière se prolongera encore quelques années. La vie musicale et le goût dans ces années d'après guerre restent des sujets qui gagneraient à être étudiés, au moment où on redécouvre certaines œuvres perdues ou simplement oubliées. La réorganisation qui suivit ces années de chaos est commune à tous les pays qui furent confrontés à de profonds bouleversements sur leur territoire même. Les nouvelles prises de pouvoir, apparitions de tendances ou d'écoles se réalisèrent différemment allant d'un extrême à l'autre selon qu'on vivait à l'Est ou à l'Ouest. Il semble que nous nous trouvions, là aussi, face à une originalité finlandaise.



Ci-dessus : Erkki Salmenhaara, X., Pehr-Henrik Nordgren

-----  
 Ci-dessous : Kalevi Aho, Paavo Heinen, la poétesse Solveig von Schoultz et Erik Bergman.





Suomen säveltäjät : 50e anniversaire le 14/10/1995

Il y a quinze ans : Herman Rechberger, Esa-Pekka Salonen, Jarmo Sermilä, Eero Hämeenniemi et Usko Meriläinen



# LA MUSIQUE FINLANDAISE APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

par Kalevi AHO \*

*La deuxième guerre mondiale a interrompu le développement de la création musicale finlandaise. Les années de guerre ont connu deux phases principales : la guerre d'hiver (nov. 1939 - mars 1940) qui vit l'Union Soviétique attaquer la Finlande, et la guerre de continuation (juin 1941 - août 1944) quand celle-ci, alliée avec l'Allemagne, a tenté de récupérer les territoires perdus après la guerre d'hiver. Le traité de paix de 1944 accordait à l'Union Soviétique une grande partie de la Carélie et la région de Petsamo en Laponie et il obligeait la Finlande à chasser les troupes allemandes de Laponie. A la guerre de continuation contre l'Union Soviétique succéda celle contre les Allemands : la guerre de Laponie, commencée à l'automne 1944 se termina en avril 1945, musiciens et compositeurs avaient été mobilisés et la vie musicale s'était appauvrie. Certains compositeurs allèrent même en première ligne - comme Einar Englund.*

*Les années de guerre ont fondamentalement modifié la société finlandaise. Même si elles ne furent que rarement évoquées (comme chez Englund), elles ont progressivement éloigné les compositeurs finlandais du romantisme national et de de l'ombre de Sibelius. Une forte volonté de s'ouvrir vers l'extérieur se manifesta alors avec le désir de rattraper le développement musical moderniste d'Europe centrale. Les nouveaux courants apparurent avec une telle rapidité que les différents mouvements stylistiques se superposèrent en partie et l'image globale de la musique contemporaine devint alors pluraliste. Le style de certains compositeurs changea même radicalement comme ce fut le cas d'Einojuhani Rautavaara.*

## PRINCIPALES ÉTAPES DU DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE FINLANDAISE

*Le développement de la création musicale finlandaise d'après-guerre peut être divisé en trois phases principales. La première part de 1940 et va jusqu'au milieu des années 1960. On y trouve un prolongement du romantisme tardif (Tauno Pykkänen, Ahti Sonninen), des influences néoclassiques (Einar Englund, Joonas Kokkonen, Usko Meriläinen) jusqu'au dodécaphonisme et à l'avant-garde expérimentale du début des années 1960 (le jeune Erkki Salmenhaara).*

*La deuxième phase part du milieu des années 1960 et suit un cours identique. Le bref règne de l'avant-garde et du modernisme a été suivi d'un nouvel intérêt pour la tonalité et pour le pluralisme stylistique. Dans certains cas il a conduit au delà des conventions des genres musicaux jusqu'à emprunter aux cultures extra-européennes (Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen, Pehr Henrik Nordgren, Kalevi Aho et les avant-gardistes du début des années 1960). La libéralisation stylistique a également rendu possible l'avènement de l'opéra finlandais au niveau international. L'année 1975 a été le point de départ du boom de l'opéra finlandais quand, presque*

*simultanément, furent créés le Cavalier d'Aulis Sallinen et les Dernières tentations de Joonas Kokkonen. Dans les années 1980 le modernisme fit une nouvelle entrée (Jukka Tiensuu, Eero Hämeenniemi, Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen, Magnus Lindberg). Cette fois son règne fut plus long, l'esthétique moderne eut le temps de s'institutionnaliser assez profondément dans la vie musicale et d'obtenir un statut quasiment « officiel ».*

*La troisième phase semble commencer au début des années 1990. Un grand nombre de modernistes parmi les plus importants commencèrent à chercher un nouveau rapport avec la tradition. Les années 1990 ouvrent une nouvelle période plus favorable au pluralisme et les compositeurs s'intéressent plus que dans les années 1980 aux auditeurs et aux autres genres musicaux, la variété, le jazz et les autres cultures musicales (Hämeenniemi, Juhani Nuorvala).*

## **LES COMPOSITEURS CONTEMPORAINS FINLANDAIS CLASSÉS SELON LEUR STYLE**

*Divers mouvements stylistiques cohabitent dans la musique finlandaise d'après-guerre et on peut les diviser en six groupes principaux. Les traditionalistes se basent surtout sur une pensée motivo-thématique. Leur dramaturgie musicale est également dynamique, c'est à dire que leur musique semble vouloir tendre vers un but car elle se base sur le principe tension-détente. Les traditionalistes ont appliqué dans leurs œuvres des trouvailles techniques de ce siècle, principalement celles qui ont été élaborées avant la deuxième guerre mondiale, déjà établies et devenues une partie de la tradition musicale moderne. Selon ce classement, les romantiques tardifs et les néoclassiques mais aussi de nombreux compositeurs qui utilisent la technique dodécaphonique font partie des traditionalistes.*

*Aux modernistes correspondent en revanche les compositeurs qui utilisent dans leurs œuvres les techniques musicales les plus récentes, élaborées après-guerre. Dans leurs œuvres la pensée mélodique a un statut secondaire, ils s'intéressent souvent au timbre et pour cette raison tentent d'élargir les dimensions sonores de leur musique. Ils peuvent essayer d'estomper l'impression de progression de la musique, ils utilisent une dramaturgie statique (la musique n'a pas de direction) ou combinent statisme et dynamique dans leurs dramaturgies. On trouve dans ce groupe tous les utilisateurs des techniques sérielles, aléatoires et de champs sonores ainsi que les compositeurs qui se sont spécialisés dans la musique électronique et ceux qui se servent de programmes informatiques de composition.*

*Les pluralistes se situent entre les traditionalistes et les modernistes. On retrouve dans leurs œuvres des éléments issus des groupes précédents. Ils peuvent tenter de réaliser dans leurs œuvres une large synthèse stylistique et ils peuvent y appliquer également des techniques de collage ou d'allusion. Ils ne recherchent pas nécessairement un style précis et esthétiquement pur mais leur point de départ peut aussi bien être une « esthétique de l'impur ».*

En opposition avec le groupe précédent, les néotraditionalistes, les neoexpressionnistes et les néonéoclassiques partent au contraire d'une esthétique moderniste pour revenir ensuite au traditionalisme, à l'expressionnisme et au néoclassicisme.

## DU ROMANTISME TARDIF AU NÉOCLASSICISME

(1940 - 1960)

### Sur les traces de la tradition romantique tardive

#### Les héritiers de la tradition des années 1930

Parmi les compositeurs dont la plus grande partie de l'œuvre se situe après la guerre Helvi Leiviskä, Olavi Pesonen et Kalervo Tuukkanen, n'avaient débuté que peu de temps auparavant, dans la seconde moitié des années 1930.

Leiviskä Helvi  
1902-82

Helvi Leiviskä est la femme compositeur la plus importante du milieu de ce siècle. Élève d'Erkki Melartin, elle a poursuivi ses études à Vienne. Ses œuvres principales sont trois symphonies (1947, 1954 et 1971) et une *Sinfonia brevis* (1962). Son style est fortement contrepunté et dans la 3<sup>e</sup> symphonie elle renonce à la tonalité. Leiviskä a recherché dans ses œuvres la maîtrise stricte de la forme. Longtemps presque oubliée, les années 1990 ont vu naître un nouvel intérêt pour son œuvre.

Pesonen  
Olavi 1909-  
93

Le chant choral et à la mélodie constituent la plus grande partie de l'œuvre d'Olavi Pesonen. Dans ses ouvrages les plus importants, les deux symphonies (1949, 1953) et dans sa *Fuga fantastica* pour orchestre (1948), il emploie la polyphonie et un matériau chromatique plus actuel. Longtemps inspecteur principal de l'enseignement musical il a été par deux fois président de la Société des compositeurs finlandais.

Tuukkanen  
Kalervo  
1909-79

Leevi Madetoja a enseigné la composition à Pesonen et à Kalervo Tuukkanen. Ce dernier a principalement écrit des œuvres orchestrales dont six symphonies (1944-1978) et plusieurs œuvres pour chœurs et orchestre. *La chasse à l'ours* pour chœur d'hommes et orchestre (1948) a obtenu la médaille d'argent des Jeux des Arts aux Jeux olympiques de Londres. Il a également écrit deux concertos pour violon, un pour violoncelle et un opéra en un acte *Indumati* (1962). Les points de départ stylistiques de Tuukkanen se trouvent chez Madetoja avec en plus des éléments néoclassiques, au rythme plus motorique, influencés par Klami. Il a souvent voulu introduire des impressions extérieures dans la musique. Dans la 6<sup>e</sup> et dernière symphonie, il a utilisé une écriture tonale plus libre et plus moderne que dans ses œuvres précédentes.

Personnalité de la vie culturelle on lui doit ainsi qu'à Erik Bergman la création de la Société des compositeurs finlandais dont il fut longtemps le secrétaire. Dans les années

1950 il organisa la première série d'enregistrements de musique contemporaine finlandaise : *Fennica*. De 1967 à 1969 il a enseigné à Hongkong.

### Nouveaux traditionalistes d'après guerre

Pylkkänen  
Tauno 1918-  
80

Le premier nom important de l'après guerre est celui de Tauno Pylkkänen. Compositeur précoce, il s'est surtout intéressé à l'opéra, *Batsheba à Saarenmaa* a été écrit à l'âge de vingt deux ans (1940 rév. 1960). Son livret se base sur un sujet historico-mythique estonien de l'écrivaine finlandaise Aino Kallas tout comme l'important *Mare ja hänen poikansa* (Mare et son fils - 1942-43) et l'opéra radiophonique *Sudenmorsian* (La fiancée du loup - 1950, 3<sup>e</sup> prix Italia la même année) diffusé à l'époque par plusieurs radios européennes. L'opéra en quatre acte *Simo Hurta* (1948) se base sur un sujet historique du plus célèbre poète finlandais, Eino Leino. L'opéra de chambre *Varjo* (l'Ombre - 1952) a été comparé à ceux de Giancarlo Menotti. *Opri et Oleksi* (1958) a été, par son sujet, bien accueilli par la population carélienne évacuée en Finlande après la guerre. La légende musicale *Ikaros* (1960) a été suivie par un remarquable opéra pour la télévision *Vangit* (Les Prisonniers - 1965).

Sa musique est caractérisée par un sens dramatique inné et des mélodies qui coulent avec facilité. On l'a parfois appelé le « vériste » de la musique finlandaise. Plusieurs de ses opéras ont conservé leur actualité quand on les a repris plus tard dans de nouvelles productions. Ainsi Pylkkänen a contribué à ouvrir le chemin à la renaissance de l'opéra finlandais dans les années 1970. Son œuvre comprend également de remarquables cycles de mélodies comme *Tuonelan joutsen* (Le Cygne de Tuonela, - 1943), *Kuunsilta* (Le Pont de lune - 1953) et *Visiomer* (Visions - 1958). Il a également écrit de la musique pour orchestre, de chambre, de scène et de film et le ballet *Kaarina Maununtytär* (Karine la fille de Magnus - 1961) Lorsque de nouveaux courants stylistiques apparurent dans les années 1950, Pylkkänen fut la risée des jeunes critiques. Après son dernier opéra *Tuntematon sotilas* (Le Soldat inconnu - 1967) sur un livret d'après le célèbre roman de guerre de Väinö Linna) il cessa de composer peut-être en partie parce qu'il se rendait compte que l'époque était devenue étrangère à ses idéaux musicaux.

Aaltonen  
Erkki 1910-  
90

Erkki Aaltonen a étudié la composition avec Selim Palmgren mais ne s'est affirmé qu'après la guerre. De ses cinq symphonies (1947-1964) la 2<sup>e</sup>, « *Hiroshima* » (1949), inspirée par l'horreur du bombardement nucléaire a été jouée au Japon et dans plusieurs pays de l'Est dans les années 1950. Plus tard il renonce à la tonalité et dans son concerto pour violon (1966) il utilise des techniques dodécaphoniques.

Sonninen  
Ahti 1914-  
84

Ahti Sonninen a juxtaposé dans son œuvre importante et variée des éléments nationaux et archaïques avec des caractères plus modernes et internationaux. Après ses études avec Selim Palmgren, Sulho Ranta et Aarre Merikanto, il est apparu immédiatement après la guerre avec un concerto pour piano (1944/45) et avec des *Sinfonisia tuokiota* (Instants symphoniques - 1946/47) pour orchestre dont le

modernisme hardi apparaissait comme unique dans la musique finlandaise des années 1940. Dès le début Sonninen a pensé qu'il était de son devoir d'exprimer dans son œuvre des valeurs nationales. Le point de départ de nombre de ses ouvrages se trouve dans l'épopée nationale finlandaise, le *Kalévala*, dans sa poésie populaire aussi bien que dans sa musique traditionnelle. C'est le cas dans une de ses cantates les plus importantes *Lyökäme käsi kätehen* (Serrons-nous les mains - 1948/49) dont le texte est extrait du *Kalévala*. Le cycle de mélodies *Talvahan takoja* (Le Forgeron du ciel - 1957) aux nuances mordantes basé sur les airs populaires et accompagné par un ensemble instrumental fait partie de ses meilleures œuvres parmi celles qui ont été influencées par la musique traditionnelle. Dans les années 1960 quand les courants avant-gardistes étaient déjà arrivés dans la musique finlandaise il s'est retiré dans le passé et a écrit un grand nombre d'œuvres « néoprimitives » basées sur la mythologie finnoise comme l'opéra rituel *Karhunpeijaiset* (La Fête de l'ours - 1968). Sonninen a connu son plus grand succès avec le ballet en trois actes *Pessi ja Illusia* (1951-52), sur le conte de fées d'Yrjö Kokko, qui eut près de 150 représentations à l'Opéra National de Finlande et a également été donné à Stockholm. De nombreux numéros de ce ballet sont encore joués. Son premier opéra *Merenkuninkaan tytär* (La Fille du roi de la mer - 1949) a été le premier opéra finlandais radiophonique. Le cycle de mélodies néoclassiques hispanisant *El amor pasa* (1953) a également connu un succès international. Sonninen a aussi expérimenté des techniques de composition plus actuelles (comme le dodécaphonisme), mais ses ouvrages modernistes n'ont pas aussi bien vieilli que ses œuvres plus « nationales ». Dans son chef-d'œuvre, la cantate *Suomalainen messiadi* (Messie finnois - 1959-72) qui juxtapose des éléments archaïques et modernes il a tenté de présenter son credo musical et national : le texte de l'ouvrage se base sur le choix de poèmes populaires *Kirjokansi*, élaboré par Martti Haavio. L'œuvre de Sonninen comporte également beaucoup de musique pédagogique et de film.

Salonen Sulo  
1899-1976

*Parmi les continuateurs de la tradition postromantique trois autres compositeurs méritent être cités.*

Sulo Salonen connut une maturité tardive et créa une œuvre d'église d'un haut niveau. Son parcours le conduit d'une musique liturgique fonctionnelle à une *Toccata* dodécaphonique pour orgue (1955) et sa *Missa a cappella*, avec sa libre tonalité, renouvelle la musique d'église finlandaise. On a remarqué son *Requiem* (1963), premier ouvrage du genre en Finlande et le *De profundis* (1972) pour chœur, dominé par une polyphonie chromatique. Le quintette à vents (1963) se rapproche stylistiquement d'Hindemith.

Saikkola  
Lauri 1906-  
95

Les dix symphonies (1938-1988) constituent l'essentiel de l'œuvre de Lauri Saikkola (1906-1995), compositeur romantique-national teinté de néoclassicisme. Avec son poème orchestral parodique *1500 mètres* il obtint en 1947 le 3<sup>e</sup> prix des « Jeux de Finlande », l'opéra radiophonique *Passeurs dans le ciel* (1950) le 3<sup>e</sup> prix Italia, la 5<sup>e</sup> symphonie (1958) a été primée au concours de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki en 1958 et l'opéra *Ristin* (1957/58) a remporté le concours de la Fondation Wihuri.

Nummi  
Seppo 1932-  
81

Seppo Nummi a été un critique musical influent et un organisateur très imaginaire. Il s'est spécialisé dans le lied dans la lignée d'Yrjö Kilpinen. Son action a aussi donné naissance à une série des festivals d'été de Jyväskylä et d'Helsinki.

### Le néoclassicisme finlandais des années 1940 et -50

Englund Einar  
1916 (1)  
Rautio Matti  
1922-86

Einar Englund qui a fait sensation un peu après Pykkänen et Sonninen est un compositeur typiquement instrumental dont l'œuvre ne contient que peu de musique vocale. Alors que dans les ouvrages d'Ahti Sonninen des années 1940 et 50 on découvre des influences de Prokofiev, Englund quant à lui est le premier compositeur dont les œuvres reflètent celle de Chostakovitch sur qui il écrit dès 1946, Sa suite orchestrale parodique pour orchestre, *La muraille de Chine* (1949) contient même un mouvement intitulé *Marche à la Chostakovitch*, parodie du *Horst Wessel* des Nazis. On trouve encore des influences de Chostakovitch (et de Bartók) dans l'œuvre plus restreinte mais fraîche dans son néoclassicisme de Matti Rautio qui culmine avec le concerto pour piano (1971).

La création des deux premières symphonies d'Einar Englund à la fin des années 1940 fit sensation en Finlande ; Joonas Kokkonen a constaté leur effet quand il dit qu'après elles « nous étions tous des englundiens ». Dans ses œuvres néoclassiques il s'est libéré de la tradition symphonique de Sibelius même si on y retrouve son influence indirecte. Englund a reconnu plus tard qu'en réalité toutes ses symphonies étaient des symphonies de guerre. La première (1946) porte même le sous-titre de *Symphonie de guerre*. L'impression vécue dans la guerre subsiste en arrière-plan de la deuxième, la *Symphonie du merle noir* (1947) : un puissant tir d'artillerie y est suivi par un silence, rompu par le chant du merle noir.

Les œuvres d'Englund sont musicales dans le bon sens du terme - il est lui-même un pianiste éminent reconnu comme un improvisateur de grand talent. Dans ses compositions des années 1950 on retrouve des traits qui se réfèrent à l'œuvre tardive de Bartók - comme par exemple dans la suite orchestrale *Quatre improvisations de danse* (1954), tiré du ballet miniature *Sinuhe* (1953), dans le peu spectaculaire et sobre concerto pour violoncelle et dans son concerto le plus joué, le premier concerto pour piano (1955). Après le ballet en un acte *Odyssée* (1959) Englund n'a pratiquement plus écrit de musique classique pendant dix ans puisqu'il lui a semblé que son propre style, ancré dans la tradition, ne trouvait plus assez de résonance au moment où les courants les plus récents de l'avant-garde envahissaient la musique finlandaise au début des années 1960. Il écrivit de la musique de variété pour l'Orchestre de musique légère de la Radio sous le pseudonyme de Marcus Eje et élaborait de nombreux arrangements pédagogiques. De 1952 à 1962 il composa également la musique de 17 films dont la plus connue est celle de *Valkoinen peura* (Le Renne blanc - 1952) dont il tira deux ans plus tard une suite orchestrale sous le même titre.

Ringbom  
Nils-Eric  
1907-89  
Fougstedt  
Nils-Eric  
1910-61

Autres néoclassiques de l'après-guerre, Nils-Eric Ringbom, auteur de cycles de mélodies et de cinq symphonies et Nils-Eric Fougstedt compositeur de pièces pour orchestre et de chœurs qui sont toujours chantés, comptent parmi les personnalités influentes de la vie musicale finlandaise. Ringbom fut l'intendant de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et Fougstedt le chef principal de l'Orchestre symphonique de

la radio ; il a été le premier en Finlande à écrire une pièce dodécaphonique pour orchestre, *Angoscia* (1954) et fait sensation avec le *Trittico sinfonico* (1958). Sa meilleure œuvre est la pièce *Aurea dicta* pour chœur et orchestre (1959).

Kokkonen  
Joonas  
1921-96 (1)

Parmi les néoclassiques des années 1940 et -50 il faut encore noter Joonas Kokkonen et Usko Meriläinen. Pour Kokkonen, compositeur en grande partie autodidacte, le modèle stylistique le plus proche était Bartók, mais vers 1959 il adopta les techniques dodécaphoniques. Sa période néoclassique est marquée par la subtile symphonie de chambre *Musikkia jousille* (Musique pour cordes - 1956/57), une des œuvres centrales de la musique finlandaise pour cordes. Les pièces de chambre de la première période de Kokkonen telles le trio pour piano (1948), le quintette pour piano (1953) et *Duo* pour violon et piano (1955) sont par leur traitement instrumental des œuvres nues et linéaires, plus ascétiques que sa musique pour cordes.

Meriläinen  
Usko 1930  
(1)

Le point de départ d'Usko Meriläinen, disciple d'Aarre Merikanto, se trouve chez Igor Strawinsky. *Partita 12* pour douze cuivres (1954), le 1<sup>er</sup> concerto pour piano (1955) et le *Concerto pour orchestre* (1956) sont très strawinskyens. La période néoclassique de Meriläinen, dominée par le motorisme rythmique, a été brève, tout comme sa période dodécaphonique, bien qu'on en trouve des échos dans ses œuvres les plus récentes.

#### DU DODÉCAPHONISME À L'AVANT-GARDE EXPÉRIMENTALE (CA. 1954 - 1965)

##### La prédominance du dodécaphonisme dans la musique finlandaise

*Après Merikanto, Raitio et Pingoud, ce n'est que dans les années 1950 qu'une génération de novateurs apparaît en Finlande. L'association Musique contemporaine (Nykymusiikki) fondée en 1949 par de jeunes compositeurs a largement contribué à l'essor des nouveaux courants musicaux. Elle organisa des concerts de musique d'avant-garde, des conférences et des débats et elle invita en Finlande des compositeurs et des musiciens étrangers renommés. En 1951 l'association fut admise pour représenter de Finlande dans la SIMC.*

Bergman Erik  
1911

Erik Bergman, le moderniste finlandais le plus important des années 1950 et -60 était membre de cette association. Il avait étudié en 1937-39 et 1942-43 à Berlin avec Heinz Tiessen, mais il fut surtout influencé par Wladimir Vogel à Ascona en Suisse en 1954 et par la découverte du dodécaphonisme et des possibilités du chœur parlé, l'un et l'autre méconnus dans la Finlande du début des années 1950. A sa suite d'autres compositeurs finlandais (Tauno Marttinen, Einojuhani Rautavaara et Usko Meriläinen) se rendirent chez Vogel dans les années 1950 afin d'approfondir leur maîtrise du dodécaphonisme. Avant la fin de la décennie le dodécaphonisme s'était établi dans la musique contemporaine finlandaise. Bergman s'est intéressé dès le début aux possibilités de la voix humaine. Il utilisa longtemps les chœurs d'hommes qu'il dirigeait : Muntra

Musikanter et Akademiska Sångföreningen comme un moyen d'expérimentation. Les chœurs composent une grande partie de son œuvre de référence.

Ses premiers ouvrages se rattachent encore à la tradition postromantique. Le scherzo pour orchestre *Burla* (1948) ouvre une période de recherche stylistique qui culmine avec son premier véritable chef-d'œuvre, la cantate *Rubaiyat* (1953) sur des poèmes d'Omar Khayam qui révèle pour la première fois son intérêt pour les cultures extra-européennes, souvent anciennes.

La prédominance du dodécaphonisme dura chez Bergman de 1954 à 1962 (jusqu'à *Sela* pour baryton, chœur et orchestre de chambre). Les autres œuvres importantes de cette période sont la cantate *Aton* (1959) sur l'*Hymne solaire* du pharaon Akhenaton, *Aubade* (1958) et *Simbolo* (1969) pour orchestre où Bergman s'approche du sérialisme intégral, et de nombreuses pièces pour chœurs comme les cycles humoristiques fréquemment entendus sur des textes de Christian Morgenstern, *Drei Galgenlieder* (1959) et *Vier Galgenlieder* (1960). Les pages raffinées pour chœur *Svanbild* (pour baryton, quatuor solo et chœur d'hommes, 1958) et *Fåglarna* (pour baryton, 5 voix solo, percussions, céleste et chœur, 1962) sont composées comme beaucoup d'autres œuvres vocales de Bergman sur les poèmes de son épouse Solveig von Schoultz.

Chez les autres compositeurs qui ont adapté la technique de douze notes, cette période dodécaphonique n'a pas duré plus longtemps que chez Bergman. Ils sont revenus à un langage tonal libre plus simple (comme Kokkonen, Marttinen, Aulis Sallinen) ou ont commencé à appliquer la technique des champs de timbres et/ou une rythmique aléatoire (Bergman, Meriläinen).

Kokkonen  
Joonas(2)

Le premier ouvrage dodécaphonique de Joonas Kokkonen fut son *1<sup>e</sup> quatuor* à cordes (1958-59), immédiatement suivi par le beau cycle de mélodies avec orchestre *Lintujen Tuonela* (Le Royaume de mort des oiseaux - 1959). Son dodécaphonisme se différencie complètement de celui de Bergman car là où ce dernier cherche à être non-thématique et rythmiquement varié, Kokkonen a un style thématiquement et rythmiquement clair. Au contraire de Bergman, il use dans ses compositions dodécaphoniques de résolutions harmoniques comme par exemple, l'accord de mi majeur qu'on trouve dans les apogées *religioso* de plusieurs de ses œuvres. Même dans sa période dodécaphonique Kokkonen est resté traditionaliste d'esprit contrairement à Bergman.

Les compositions de la période centrale de Kokkonen (1958-67) ont une construction plus intellectuelle et abstraite que ses œuvres précédentes et ultérieures. Sa nouvelle pensée formelle se modela sur Sibelius - en particulier sur le 3<sup>e</sup> mouvement de la quatrième symphonie. La construction formelle toute nouvelle qu'on y trouve qui se base sur l'élaboration d'un thème unique et qui tend vers sa forme définitive en vagues successives a été appelée en Finlande la *forme ondulante*. Les œuvres essentielles de la période dodécaphonique de Kokkonen sont ses Symphonies 1 - 3 (1958/60, 1961, 1971) caractérisées par la solidité de la forme et l'homogénéité du matériau. Dans la *1<sup>e</sup> symphonie* le développement conduit vers un univers musical de plus en plus complexe et dissonant jusqu'à ce que les conflits se résolvent en une musique transfigurée et calme. La *2<sup>e</sup> symphonie* est plus subjective et plus pessimiste - le fond tragique de

l'œuvre ne disparaît nulle part et l'œuvre se termine sur un accord non résolu de douze sons qui est peu caractéristique chez Kokkonen. La 3<sup>e</sup> *symphonie*, concise, avec laquelle Kokkonen a obtenu le Prix nordique de la musique en 1968 est déjà plus classique et en même temps une œuvre de transition plus riche en couleurs où la technique de douze sons n'est plus appliquée intégralement. Les autres œuvres importantes de cette période sont la *Sinfonia da camera* pour douze cordes (1962) et le 2<sup>e</sup> *quatuor à cordes* (1964-66).

Dans les années 1960 Kokkonen est devenu la personne influente et la plus importante au centre de la vie musicale finlandaise. Après avoir travaillé de 1946 à 1963 comme critique musical dans différents journaux il devint professeur de composition à l'Académie Sibelius de 1959 à 1963 et il conserva des élèves particuliers bien plus tard, jusqu'aux années 1970. En 1963 il fut nommé académicien et Erik Bergman lui succéda comme professeur de composition à l'Académie Sibelius (1963-76). Bergman devint lui-même académicien en 1982. Au cours de son mandat actif d'académicien Kokkonen a cherché à développer la politique musicale finlandaise. Il a présidé un nombre record de sociétés, dont les plus importantes sont peut-être celles des droits d'auteurs Teosto de 1968 à 1988, le Fond culturel de Finlande et la Fondation Wihuri.

Marttinen  
Tauno 1912

Tauno Marttinen était à l'origine un romantique mais la critique a sévèrement jugé son œuvre de jeunesse. Il a résolu ses problèmes stylistiques d'une part en utilisant la technique de douze sons qu'il étudia avec Vogel à Ascona en 1958, d'autre part dans la mythologie finnoise, surtout dans le *Kalevala*. En 1956 Marttinen a composé *Kokko, ilman lintu* (Aigle, oiseau de l'air) pour mezzo soprano et orchestre, sur un texte tiré du *Kalevala*, œuvre dans laquelle il a renoncé à la tonalité et rejette toute son œuvre précédente. Avec sa 1<sup>e</sup> symphonie (1958) commence sa brève phase dodécaphonique marquée par *Linnunrata* (La Voie lactée - 1961) et le concerto pour violon (1962). Au début des années 1960 il a eu une réputation d'expérimentateur et de moderniste avec entre autres *Loitsu* (Incantation - 1963) pour trois percussionnistes et *Alfa* (1963) pour flûte et sept cymbales. Son opéra comique *Päällysviitta* (le Manteau - 1963) où il assigne aux personnages principaux une série spécifique mais où la technique dodécaphonique n'est plus complètement appliquée. Deux autres opéras ont suivi dans lesquels le dodécaphonisme est définitivement rejeté au profit d'une libre tonalité; *Kihlaus* (les Fiançailles - 1964) et *Tulitikkuja lainaamassa* (A emprunter les allumettes - 1967) qui avec *Päällysviitta* font partie des meilleurs opéras comiques finlandais.

Rautavaara  
Einojuhani  
1928 (1)

Einojuhani Rautavaara a étudié la composition avec Aarre Merikanto et a obtenu en 1955, sur la recommandation de Sibelius, la bourse de la Fondation Koussevitzky pour étudier à New-York et à Tanglewood (avec Aaron Copland, Vincent Persichetti, Roger Sessions). Il a poursuivi ses études en 1957-58 à Ascona (Vogel) et Cologne (Rudolf Petzold). Il a ensuite enseigné la composition à l'Académie Sibelius (1966-71), été professeur des arts de l'État finlandais (1971-76) et nommé professeur de composition à l'Académie Sibelius (1976-88). Dans son œuvre aux directions multiples alternent trois tendances principales : prolonger et développer la tradition (comme dans le cycle

populaire pour piano *Pelimannit* Ménétriers - 1952), moderniste et constructiviste (*Trois préludes symétriques* pour piano - 1950) et romantique et mystique (la suite pour piano *Ikônes* - 1955, le cycle de mélodies *Fünf Sonette an Orpheus* - 1954). Le grand succès de jeunesse de Rautavaara a été *A Requiem in Our Time* pour orchestre d'harmonie (1953) avec lequel il a remporté le concours de composition américain Thor Johnson et qui reste encore un de ses ouvrages les plus joués.

Rautavaara n'a pas développé son style d'une façon logique et en ligne droite mais en passant d'un extrême à l'autre. Ainsi la 1<sup>re</sup> symphonie (1957/88) qui se rattache encore à la tradition nationale fut suivie par la 2<sup>e</sup> symphonie (1957/84) aphoristique qui aspirait à un chromatisme complet - c'est à vrai dire une orchestration libre de la pièce pour piano *Sept préludes* (1957). De là, il n'y avait qu'un petit pas à franchir pour en arriver au dodécaphonisme.

Dans les compositions à douze sons de Rautavaara, la multiplicité de ses aspirations se manifeste très nettement. D'une part il a été le premier en Finlande à utiliser dans sa 4<sup>e</sup> symphonie « *Arabescata* » (1962) un sérialisme total partiellement associé à l'aléatoire. D'autre part l'important 2<sup>e</sup> quatuor à cordes (1958) est, en dépit de son dodécaphonisme, une pièce d'un esprit franchement romantique, tout comme un des sommets de son œuvre symphonique, la 3<sup>e</sup> symphonie (1961) dont la technique de douze sons est modale et dont le caractère est nettement brucknerien. Rautavaara a également utilisé le dodécaphonisme tonal dans le beau cycle de mélodies *Die Liebenden* (1958). A l'arrière-plan de l'opéra dodécaphonique *Kaivos* (La mine - 1957-60/62) il y a la révolte hongroise. L'œuvre ne fut pas créée sur la scène mais à la télévision - il s'agit donc du premier opéra finlandais pour ce médium. Deux œuvres pour orchestre à cordes de Rautavaara, *Canto I* (1960/72) et *Canto II* (1960) sont directement tirées de cet opéra.

Meriläinen  
Usko (2)

Chez Usko Meriläinen la période dodécaphonique s'est limitée au début des années 1960. Le ballet *Arius* (1958-60) se base encore sur les accords de 5 à 6 notes librement utilisés sans associations tonales. En revanche la 1<sup>re</sup> sonate pour piano (1960), *Riviravi* (1962) pour les jeunes pianistes et le 1<sup>er</sup> quatuor à cordes (1965) qui est un des ses meilleurs ouvrages du début des années 1960, suivent strictement la technique de douze notes. Toutefois dans l'œuvre pour orchestre *Epyllion* (1963), écrite deux ans plus tôt Meriläinen a une attitude plus libre envers son matériau musical, il s'agit d'une « peinture musicale à la périphérie du dodécaphonisme où le trait essentiel est la couleur ». *Impression* (1965) pour ensemble de chambre, œuvre rythmiquement libre, anticipe déjà le traitement rythmique de l'œuvre future de Meriläinen.

Gräsbeck  
Gottfried  
1927  
Mononen  
Sakari 1928-  
97  
Lindeman  
Osmo 1929-  
87  
Raitio Pentti  
1930

Gottfried Gräsbeck s'est d'abord fait remarquer dans les années 1960 comme avant-gardiste (*concerto pour magnétophone et orchestre* - 1964, *Stämmor ur elementen*, Sons des éléments, « cantate scénique » pour chœur d'homme, quatuor d'hommes, bande magnétique, six projecteurs et danseurs - 1966). A la fin des années 1960, un net retour vers le traditionalisme s'est produit dans sa musique. Certains de ses ouvrages les plus récents sont même très archaïques et modaux. Sakari Mononen est resté tout comme Gräsbeck un compositeur marginal. Lui aussi s'est essayé aux nouvelles techniques de composition avant d'atteindre son style actuel de libre tonalité,

mais déjà dans les années 1960 on trouve des constructions formelles traditionnelles. Osmo Lindeman a introduit dans ses symphonies (1959, 1964) et ses concertos pour piano (1963, 1965) la technique des champs et le contrepoint aléatoire. La création ratée d'une de ses œuvres instrumentales ainsi qu'un voyage d'études en Pologne en 1968 le firent passer de la musique instrumentale à la musique purement électronique où le compositeur peut parfaitement contrôler la réalisation sonore de son œuvre. Son œuvre électronique qui est réduite a été entièrement créée dans son studio personnel. Ses ouvrages les plus connus sont les pièces pour bande *Ritual* (1972) et *Spectacle* (1974). Pentti Raitio a étudié avec Kokkonen et Bergman et s'est surtout consacré à la musique vocale (*Kuun tietä* Le long du chemin lunaire - 1965, pour soprano et ensemble de chambre et en particulier la pièce dramatique et forte pour chœur d'hommes *Lemminkäinen kuokkavieraana Pohjolassa*, Lemminkäinen le pique-assiette dans le Royaume du Nord - 1978). Sa musique instrumentale est souvent dominée par le dodécaphonisme (*Quintette pour vents* - 1975, *Canzo d'autunno* pour cordes et percussions - 1982, *concerto pour flûte* - 1983, *concerto pour violoncelle* - 1993).

Heininen  
Paavo 1938  
(1)

Après avoir travaillé avec Merikanto et Kokkonen, Paavo Heininen a poursuivi ses études à Cologne avec Rudolf Petzold et Bernd Alois Zimmermann, puis à New York avec Vincent Persichetti. Dès ses premières pages Heininen s'est montré un dodécaphoniste systématique et un moderniste scrupuleux qui est parti des courants les plus récents des années 1950. Il est resté fidèle à ces principes, même quand beaucoup d'autres compositeurs finlandais ont abandonné leurs idéaux modernistes pour un style composite et une tonalité libre.

Les premières œuvres publiques d'Heininen (comme la *Sonatine* pour piano - 1957 et la *1<sup>re</sup> symphonie* - 1958) attestent de sa précocité. Bien que la création de sa 1<sup>re</sup> symphonie ait été un échec à cause du manque de répétitions (seuls les mouvements extrêmes furent joués lors de la création) - Heininen a continué à écrire pour l'orchestre (*Tripartita* - 1959, *Concerto pour orchestre à cordes* - 1959). Le problème de ces œuvres fut que le compositeur « d'une part tentait dans sa conception formelle d'appliquer des solutions traditionnelles, d'autre part dans son dodécaphonisme d'éviter toutes références à la tonalité ». Il se trouvait ainsi d'une certaine façon « entre deux générations » (Mikko Heiniö), sans faire partie du camp des traditionalistes il n'appartenait pas non plus à celui des avant-gardistes de la plus jeune génération.

Heininen a été conscient des problèmes de réception de sa musique, considérée comme intellectuelle et incompréhensible et il a abordé, dans les années 1960 un style plus classique et plus simple (*Petite symphonie joyeuse*, 1962) mais comme il n'a toutefois pas voulu abandonner les principes de la technique dodécaphonique (avec une interdiction catégorique des accords parfaits), la différence entre son œuvre « facile » et « difficile » des années 1960 reste insignifiante pour l'auditeur. Son premier succès auprès de la critique fut justement une œuvre « difficile » *Soggetto* (1963). Dans la même lignée il y a eu le sextuor *Musique d'été* (1963/67) et *Adagio... concerto per orchestra in forma di variationi* (1963/67) qui est une de ses compositions les plus somptueuses. D'autres œuvres importantes des années 1960 sont les *1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> concertos pour piano* (1964, 1966).

En 1966, Heininen a été nommé professeur de composition et de théorie musicale à l'Académie Sibelius, et il allait y jouer un important rôle pédagogique.

### L'avant-garde de la jeune génération des années 1960

C'est en 1957 que fut fondée, à l'initiative de Matti Rautio et Seppo Nummi l'association des **Jeunesses Musicales de Finlande**. Ses activités s'éteignirent dès 1965 mais en 1961-64 sous les présidences successives des compositeurs Kaj Chydenius et Erkki Salmenhaara et du critique musical Seppo Heikkinen, elle ouvrit un nouveau champ de manœuvres pour la génération la plus jeune des compositeurs et des critiques avant-gardistes de Finlande.

Les Jeunesses Musicales de Finlande cherchaient à introduire la musique d'Europe centrale la plus récente de la même façon que leur aînée, la **Société de Musique Contemporaine**, en organisant des auditions discographiques, des conférences et des concerts. Plusieurs membres de l'association (comme Salmenhaara et Chydenius) étaient des musicographes actifs. C'est ainsi qu'on a présenté pour la première fois au public finlandais l'œuvre de Webern, Stockhausen, Boulez, Cage, Ligeti et des avant-gardistes polonais et qu'ont été invités en Finlande Stockhausen (trois fois), Nono (deux fois), Cage et Ligeti.

Les Jeunesses Musicales se sont très tôt détournées du dodécaphonisme et du sérialisme qui ne s'est pas imposé dans la musique contemporaine finlandaise et Kaj Chydenius déclarait dès 1961 que son heure était passée. La nouvelle génération l'a proclamé anachronique au moment même où il se faisait connaître en Finlande. On s'est alors intéressé à la technique des champs, à la notation graphique, à l'improvisation et au happening. L'enrichissement est venu des techniques de collage, de citation et d'allusions stylistiques qui prenaient leur source dans la musique tonale, la musique populaire et le jazz ce qui a contribué à ouvrir la voie à la période pluraliste de composition en Finlande.

Rydman Kari  
1936

A part Salmenhaara et Chydenius, les autres compositeurs importants des Jeunesses Musicales étaient Kari Rydman et Henrik-Otto Donner. Rydman est un autodidacte. Sa période expérimentale dura de 1962 à 1964 avec la suite des *Sonates I-VI*, pour différents ensembles de deux à sept musiciens. Dans les quatuors à cordes II-IV (1963-64) en un seul mouvement on trouve déjà des emprunts stylistiques. *Khoros I et II* (1964, 1966) utilisent ouvertement des éléments empruntés à la musique de variété. En 1965 Rydman publia un disque de chansons où il abandonnait définitivement l'avant-garde. Dans son œuvre pour orchestre *Symphony of Modern Worlds* (1968) Rydman réunit plusieurs styles entre eux, et le poème symphonique *DNA* (1970) se rapproche de l'impressionnisme. Plus récemment on retiendra ses chansons éloignées des clichés du genre et quelques pages plus « sérieuses » comme la sonate pour alto (1979) et les nostalgiques *Inventions pour orchestre à cordes* (1982).

Donner  
Henrik-Otto  
1939

Henrik Otto Donner est un compositeur plus rigoureux que le romantique Rydman. Il a étudié la composition avec Nils-Erik Fougstedt et Joonas Kokkonen, commencé sa carrière de musicien comme trompettiste et s'est produit dans les années 1960 dans

plusieurs ensembles de jazz. Dans ses compositions de musique savante du début des années 60 il s'est rapproché d'abord du sérialisme mais y a renoncé plus tard dans son ouvrage *Cantata profana* (1962) qui contient à la fin une partie pour bande. Les œuvres *Idéogrammes I* et *II* (1962, 1963) font partie des compositions les plus expérimentales de Donner ; dans la première il y a en arrière-plan un groupe de douze radios portables et la dernière est une musique spatiale composée pour la Galerie d'art d'Helsinki où le public pouvait passer d'une salle à l'autre pendant l'exécution. Parmi les véritables happenings de Donner les plus sensationnels à leur époque ont été *Street Piece Helsinki* (1963) et le numéro principal du concert « sabotage » des Jeunesses Musicales finlandaises *For Emmy 2* (1963) à la fin de laquelle le saxophoniste et le contrebassiste font un « bœuf » aussi longtemps qu'ils le souhaitent. Dans sa pièce *Moonspring, or Aufforderung zum... or Symphony I (Hommage à Charles Ives)* (1969) pour orchestre à cordes et orgue Hammond il utilise la technique du collage. On trouve des éléments de jazz entre autres dans une de ses œuvres principales *XC* (1969, Festival de la SIMC à Bâle - 1970). A la fin des années 1960 Donner a presque entièrement abandonné la musique savante pour le jazz, la chanson et les chœurs souvent associé au mouvement de gauche *uusi laulu* (chanson nouvelle). Donner a également été un acteur influent de la politique culturelle au Comité national de la musique (1974-79), à l'association des compositeurs et des paroliers ELVIS (1987-94) et dans le bureau de la Société des auteurs et compositeurs Teosto (1994).

Chydenius  
Kaj 1939

L'œuvre savante de Kaj Chydenius des années 1960 est restreinte ; il a surtout été le défenseur du *happening*, du théâtre musical et des œuvres basées sur l'aléatoire. En 1965-66 il a composé la musique de la pièce politique *Lapualaisooppera* (Opéra de Lapua) d'Arvo Salo qui fit beaucoup de bruit en Finlande. Dans cet ouvrage Chydenius s'est définitivement éloigné de l'esthétique savante de la musique. Il a voulu toucher des publics plus larges avec un effet direct, concret et immédiat et les moyens lui ont été donnés par la musique sociale et politique. Il a composé de nombreuses chansons qui sont devenues des classiques du genre de la musique finlandaise. Chydenius a également écrit un grand nombre de musiques de scène, surtout pour le théâtre de gauche KOM qu'il a dirigé à plusieurs reprises.

Salmenhaara  
Erkki 1941  
(1)

Erkki Salmenhaara a étudié la composition d'abord avec Joonas Kokkonen puis a poursuivi ses études à Vienne en 1963 avec Ligeti. Il a soutenu sa thèse de doctorat en 1970 sur le thème du matériau musical et de son traitement dans les œuvres *Apparitions, Atmosphères, Aventures* et *Requiem* de Ligeti. Il a été le critique musical d'*Helsingin Sanomat* de 1963 à 1971. Comme compositeur Salmenhaara est passé directement de l'école à l'avant-garde. La pièce chorale *Kuun kasvot* (Le visage de la lune - 1960/64) est déjà très chromatique. Après quoi pendant près de cinq ans son évolution l'a conduit de l'expérimentation (*Suoni successivi* pour deux pianistes - 1962, *Pan et Echo* pour quatre cymbales, tam-tam et amplificateur - 1963, Concerto pour deux violons électriques - 1963) à la technique des champs sonores (1<sup>re</sup> symphonie « *Crescendi* » - 1962/63, 2<sup>e</sup> symphonie - 1963/66, *Élégies I* et *II* pour ensembles de chambre - 1963), à une technique de motifs librement chromatiques (la sévère 3<sup>e</sup> symphonie - 1963/64) puis à une technique de champs construits à partir

d'accords parfaits (l'important poème symphonique *Le Bateau ivre* - 1965/66). La 2<sup>e</sup> *symphonie* est une des œuvres les plus « ligétiennes » de la musique finlandaise et sa nouvelle édition a obtenu le prix de la Radio finlandaise. *Le Bateau ivre* a une sonorité sombre et douce ; c'est un tournant dans son œuvre qui s'oriente ensuite vers une tonalité de plus en plus prononcée.

*Les Jeunesses Musicales finlandaises, avec leurs actions spectaculaires ont réussi à soulever de vives polémiques et à agacer les critiques les plus conventionnels. Ainsi Nils-Erik Ringbom a considéré le premier concert des Jeunesses musicales comme un pur bruit excessif de nursery sans aucune astuce. Cette critique a donné aux concerts organisés par les Jeunesses Musicales la dénomination de « concerts de chambre d'enfants ». Bien que peu d'œuvres issues de ces concerts soient restées au répertoire, cette étape de l'histoire de la musique créatrice finlandaise est très importante, car le pays a été alors directement conduit à l'écoute de son temps. En ouvrant un débat vivant et polémique les compositeurs de « chambre d'enfants » ont apporté un bol d'air frais dans le climat musical finlandais. En même temps ils ont proposé des sorties possibles de l'impasse dans laquelle se trouvait l'avant-garde, une nouvelle conscience de la tradition, le retour à la tonalité, la chanson, le jazz, la musique politiquement engagée.*

DE LA RESTAURATION À LA DEUXIÈME ENTRÉE DU MODERNISME (ENV. 1965 À ENV. 1992)

### **Le traditionalisme des années 1970 et -80 et l'explosion de l'opéra finlandais**

*Après la première vague moderniste d'après-guerre (env. de 1955 à 1965) le climat musical en Finlande est à nouveau devenu pluraliste. Comme aucune solution durable aux problèmes de l'avant-garde ne s'était imposée, les compositeurs plus traditionnels y ont puisé une deuxième jeunesse. En même temps le concept de traditionalisme s'est élargi puisque de nombreuses techniques de composition qui existaient déjà avant la guerre mais qu'on n'avait pas utilisées en Finlande avant le milieu des années 1950, étaient maintenant devenues une partie de la tradition vivante de notre musique. Le climat pluraliste né vers la fin des années 1960 a également préparé le terrain pour le grand boom de l'opéra finlandais. Parmi les traditionalistes il y a le groupe de ceux qui viennent du modernisme ou de l'avant-garde. On peut, en effet, considérer Gräsbeck, Rydman, Salmenhaara comme des « néotraditionalistes » afin de les distinguer de ceux qui avaient toujours été porteurs de la tradition. Mais ces néotraditionalistes se divisent en deux groupes : ceux de la première génération qui viennent de l'avant-garde des années 1960 et ceux de la deuxième génération, les modernistes des années 1980.*

Englund Einar  
(2)

Le retour d'Einar Englund dans la musique savante eut lieu en 1971 avec sa 3<sup>e</sup> *symphonie* (1969-71) qui est une de ses meilleures œuvres. Son sous-titre était à l'origine « Cholecystis » (du nom de l'inflammation de la vésicule dont il souffrait au

cours de la composition), mais dans les années 1990 Englund le changera en « *Barbarossa* », puisque selon lui il s'agit d'une « véritable » symphonie de guerre. Ainsi le début agressif du 2<sup>e</sup> mouvement évoque un climat clairement associable à la guerre. En 1976, Englund parle de la libération qu'apporte ce retour au pluralisme de la fin des années 1960 : « *Les compositeurs ne s'enferment plus à l'intérieur des systèmes et ne sont plus susceptibles comme avant d'être tentés par les séductions des caprices de la mode. Il est temps de choisir dans tout ce qui est nouveau, bon ou mauvais, que nous a apporté la musique moderne* ». Le « nouvel » Englund ne diffère pas essentiellement de « l'ancien » : sa musique continue à se baser sur un travail motivo-thématique où les centres tonaux sont souvent clairs. Aussi sa pensée formelle s'appuie sur la tradition. Dans beaucoup d'œuvres on rencontre la forme sonate, la passacaille, la fugue et d'autres formes classiques. Englund dédia sa 4<sup>e</sup> symphonie « *Nostalgique* » à la mémoire du « grand compositeur » Chostakovitch (1976) ; l'œuvre rétrospective reflète pourtant surtout des événements de la vie de son auteur. La 5<sup>e</sup> symphonie « *Fennica* » (1977) a un seul mouvement, et la 6<sup>e</sup> symphonie « *Aphorismes* » (1984) en revanche est, atypiquement d'Englund, une symphonie avec chœurs en six mouvements dont le texte est fait d'aphorismes d'Héraclite dans la traduction en finnois de Pentti Saarikoski. Avec sa 7<sup>e</sup> symphonie « *Tampereäinen* » Englund a participé au concours pour l'inauguration du Palais de la ville de Tampere achevé en 1990.

Depuis les années 1970 Englund a également composé plusieurs concertos : en 1974 le 2<sup>e</sup> concerto pour piano, des concertos pour violon en 1981, pour flûte en 1985, pour clarinette en 1991 et, peut-être le plus important de tous, en 1991, le concerto pour 12 violoncelles en cinq mouvements plein de vigueur rythmique. Parmi ses dernières œuvres de musique de chambre, retenons la sonate pour piano (1978) fréquemment jouée, la sonate pour violoncelle (1982), le trio pour piano (1982) et le quatuor à cordes (1985). Englund analyse lui-même sa situation au sein de la musique finlandaise dans des mémoires mordantes *I skuggan av Sibelius* (À l'ombre de Sibelius - 1996).

Kokkonen  
Joonas (3)

On peut dire que la troisième phase stylistique de Joonas Kokkonen commence avec ses *Sinfonisia luonnoksia* (Esquisses symphoniques) une œuvre classique achevée en 1968. Dans ses ouvrages de cette époque Kokkonen renonce à la technique dodécaphonique stricte et traite plus librement ses motifs tout en utilisant de plus en plus méthodiquement l'accord parfait – surtout les accords majeurs. Le *concerto pour violoncelle* (1969) fréquemment joué contient la musique la plus mélodique et la plus chantante de Kokkonen. Dans la 4<sup>e</sup> symphonie (1971), l'élément structurel de base est une série d'accords parfaits do-la-bémol-mi. L'œuvre est encadrée par des points d'orgue sur une pédale de mi.

L'œuvre principale de Kokkonen et la composition la plus importante de sa troisième phase est l'opéra *Viimeiset kiusaukset* (Les dernières tentations - 1973-75) sur un livret de son cousin Lauri Kokkonen. Le personnage principal y est Paavo Ruotsalainen, prêcheur laïque qui, sur son lit de mort, revit les événements de sa vie et les décisions les plus pénibles qu'il dut prendre. Le succès de l'opéra a tout surpassé, même celui des Ostrobotniens de Madetoja. Il est resté au programme de l'Opéra National de Finlande pendant plus de sept ans et on l'a également monté à Kuopio, à

Oulu et dernièrement, dans une nouvelle production du nouvel opéra d'Helsinki. La troupe de l'Opéra a donné l'ouvrage à l'étranger à Stockholm et Oslo (1976), à Londres (1979), à Wiesbaden et Zurich (1981) et à New York et Berlin-Est (1983). L'œuvre a eu déjà près de 250 présentations. Elle est très construite ; les rapports de durée entre les épisodes suivent la série de Fibonacci (3, 5, 8, 13 etc.), et le rapport des durées entre le premier et le second acte est celui du nombre d'or. Kokkonen y affirme une conviction religieuse qu'on trouve également dans les fréquents apogées mystiques de ses autres œuvres. De sa dernière période on retiendra son plus important quatuor à cordes, le 3<sup>e</sup>, *...durch einen Spiegel...* pour cordes et clavier (1976) et le lumineux *Requiem*, dédié à la mémoire de sa deuxième épouse.

Sallinen Aulis  
1935

Après *Les dernières tentations* l'activité créatrice de Kokkonen s'est progressivement affaiblie, ce qui le fit disparaître peu à peu de la vie musicale finlandaise. C'est alors Aulis Sallinen, un élève de Merikanto, qui est devenu vers la fin des années 1970 un des compositeurs finlandais les plus connus dans le monde.

Son œuvre orchestrale *Mauermusik* (1962) composée à la mémoire d'un jeune berlinois tué à côté du mur domine sa brève période moderniste. Son style s'est alors simplifié et est devenu en même temps très personnel et chargé d'émotion, ce qui explique le succès de ses œuvres. Sallinen travaille avec des moyens très simples, mais il arrive à créer des atmosphères et des nuances très fortes. Ses ouvrages sont souvent monothématiques et sa méthode motivique doit beaucoup à celle de Sibelius.

Son œuvre la plus connue de la fin des années 1960 est le 3<sup>e</sup> quatuor à cordes *Aspects de la marche funèbre d'Hinrikki de Peltoniemi* (1969). Il s'appuie sur les variations d'une célèbre mélodie de ménestriers ostrobotniens. La sombre et mélancolique 1<sup>re</sup> symphonie en un mouvement (1971) est essentiellement construite sur l'accord de fa dièse mineur. La brève 2<sup>e</sup> symphonie (1972) contient une partie soliste de percussion. Les 3<sup>e</sup> (1975) et 4<sup>e</sup> (1979) symphonies brillamment orchestrées sont plus 'symphoniques'. Le développement 'symphonique' qui tend vers un but final (comme par exemple un thème qui trouverait sa forme définitive ainsi que dans les œuvres en forme de vagues de Kokkonen) n'appartient pas à son concept symphonique. Le matériau de ses œuvres est présenté dès le début sous une forme presque définitive, et ensuite il sera répété tel quel obstinément ou varié de différentes façons. La 5<sup>e</sup> symphonie, plus fragmentaire (1985), est sous-titrée « *Washington Mosaics* » et la 6<sup>e</sup> symphonie « *From New Zealand Diary* » (1990) illustre programmatiquement des paysages et des bruits de Nouvelle Zélande. La 7<sup>e</sup> symphonie en un mouvement « *The Dreams of Gandalf* » (1995-96) a trouvé son sous-titre dans l'univers fantastique de J.R. Tolkien.

Parmi les autres ouvrages de Sallinen mentionnons ses *Musiques de chambre I-III* dont la plus jouée est la troisième (*Les danses nocturnes de DonJuanquichote*) pour violoncelle et orchestre à cordes. Le 4<sup>e</sup> quatuor à cordes « *Chansons douces* » (1971) est très impressionnant dans sa simplicité. Le 5<sup>e</sup> quatuor « *Pièces de mosaïque* » (1983) est composé comme l'indique le titre de plusieurs brèves parties aphoristiques. L'important *Dies Irae* (1978) pour chœur d'hommes et orchestre est une vision du monde après une guerre nucléaire. *Chants de la vie et de la mort* (1994) se base sur

des poèmes de Lassi Nummi. L'œuvre instrumentale de Sallinen compte également trois *concertos pour violon* (1968), pour *violoncelle* (1976) et *l'Harlequin* pour flûte (1994).

Toutefois les ouvrages principaux d'Aulis Sallinen restent ses opéras avec lesquels il a contribué, avec *Les dernières tentations* de Kokkonen, à l'explosion de l'opéra finlandais dans les années 1970. Créé au Festival d'opéra de Savonlinna *Le Chevalier* (1974 - sur un livret du poète contemporain finlandais le plus connu, Paavo Haavikko), qui unit l'histoire et la mythologie finnoises, apporta à Sallinen une reconnaissance internationale immédiate – l'œuvre a été jouée à l'Opéra de Kiel (1980) et au Théâtre Estonia de Tallinn. Le langage musical du *Chevalier* est lié à la tradition mais d'une manière très personnelle, « sallinienne ». On pourrait caractériser le langage de son deuxième opéra *Le Trait rouge* (1976-78 sur un livret personnel tiré du roman de l'écrivain réaliste Ilmari Kianto) comme du « vérisme moderne ». Cet ouvrage a également été bien reçu en Finlande et il a été présenté au cours de tournées de l'Opéra National à Londres en 1979, Stockholm en 1980, Wiesbaden et Zurich en 1981, Moscou, Leningrad et Tallinn en 1982, New York en 1983 ; on en a aussi réalisé des productions à Savonlinna en 1982-83, à Osnabrück en 1985 et à Dortmund en 1985. Le troisième opéra de Sallinen, *Le roi s'en va en France*, (1983) également créé à Savonlinna, se base lui aussi sur un livret de Paavo Haavikko. Il contient de la comédie et de la parodie à une échelle stylistique plus grande et variée qu'aucun autre de ses opéras. Commande commune du Festival de Savonlinna et de l'opéra de Covent Garden il a été monté à Londres en 1987 après Kiel et le Festival d'Opéra de Santa Fé aux États-Unis.

Dans son quatrième opéra *Kullervo* (1986-88) Sallinen revient à la mythologie finlandaise-nationale. Le livret du compositeur, s'appuie sur un épisode du Kalévala et sur la pièce de théâtre *Kullervo* d'Aleksis Kivi. C'est le plus sombre et le plus tragique des opéras de Sallinen. Commandé par l'Opéra National finlandais pour l'inauguration du nouvel opéra d'Helsinki (en novembre 1993) sa création, qui a suscité beaucoup d'intérêt dans le monde, eut lieu le 25 février 1992 à Los Angeles, par l'Opéra National finlandais. En décembre 1995 l'œuvre est arrivée à l'opéra de Nantes. Le cinquième opéra a une échelle moindre, *Le Palais* (1992-93) est un opéra satirique sur la corruption du pouvoir politique ; les modèles du souverain dans le livret d'Irene Dische et Hans-Magnus Enzensberg sont l'ancien empereur d'Éthiopie Haïlé Selassié et le dictateur roumain Nicolae Ceaucescu. Dans la musique du *Palais* Sallinen utilise un matériau musical qui paraît familier et qui suscite chez l'auditeur des associations avec les archétypes de l'art lyrique. L'œuvre a été créée à Savonlinna pendant l'été 1995 et sera produite à Nantes pendant la saison 1997-98.

Johansson  
Bengt 1914-  
89

Bengt Johansson est l'auteur de quelques-uns des classiques de la nouvelle musique finlandaise pour chœurs. Il a souvent introduit dans ses ouvrages des éléments polytonaux et des champs sonores. Il n'a trouvé son style propre que dans ses œuvres chorales importantes des années 1960-70. Il a appelé lui-même son style choral « le style antique » ce qui veut dire qu'il a aspiré à unir les qualités de l'art madrigalesque aux nouvelles techniques des champs sonores. Le premier grand succès du nouveau style fut *The Tomb at Akr Çaar* (1964) sur le poème d'Ezra Pound. Le texte de l'œuvre

pour chœur *Triptych* (1965) est tiré de la Bible, et dans quelques ouvrages (comme le *Requiem*, 1966) il a utilisé le texte traditionnel latin. Dans l'opéra *Linna* (Le Château - 1974, sur un livret d'Aarni Krohn) Johansson revient à une écriture plus traditionnelle. De 1952 à 1975 il a été ingénieur du son à la Radio finlandaise et il a profité de cette expérience pour composer les premières œuvres sur bande de la musique finlandaise (*Trois études électroniques* - 1960).

Marttinen  
Tauno (2)

Tauno Marttinen s'était éloigné du dodécaphonisme pour un style tonal libre parfois proche de l'improvisation avec un relâchement des liens entre les motifs et des transitions qui superposent des rythmes précis avec des champs sonores faits de contrepoints aléatoires. Dans les années 1960 la série d'opéras se poursuit avec *Lea* (1967) sur un sujet religieux, basé sur la pièce de théâtre d'Aleksis Kivi, puis par son opéra le plus important, *L'Orange brûlée* (1968) sur un livret d'Eeva-Liisa Manner. Les tragiques événements de l'œuvre relatent la relation entre une jeune déséquilibrée, Marina, et son psychiatre et ses rapports problématiques avec ses parents.

La technique de composition rapide et spontanée de Marttinen a produit un catalogue exceptionnellement important de plus de 300 numéros dont 15 opéras et 10 symphonies. Plusieurs de ces opéras sont en un acte et écrits pour de petits ensembles (*Maître Patelin* - 1974, *Le Psychiatre* - 1974, *Le Médium* - 1976, *Les Noces* - 1984, *Minna Graucher* - 1992). Les grands opéras ont un caractère plus sérieux (*Le préche de Laestadius* aussi appelé *Le tambour de chaman* - 1976, *La sœur du yarl* - 1977, *La lettre du pharaon* - 1982, *Le chant du grand fleuve* - 1982-84, *Les sept frères* - 1989). À côté des opéras, les œuvres majeures de Marttinen sont inspirées par le Kalévala ; il y met en valeur les points communs qu'il y a avec les anciennes mythologies orientales. Les plus remarquables de ses ouvrages kalévaléens sont *La libération du soleil* (1975-77/83), *Lemminkäinen* en quatre mouvements pour voix, chœur et orchestre (1966-68/74), *La Trilogie de Väinämöinen* (1981-82) et *Panu, dieu de feu* (1966) pour orchestre de chambre.

Sipilä Eero  
1918-72

Compositeur autodidacte, Eero Sipilä (1918-72), lecteur de musique au séminaire de Kajaani, était organiste de formation. Son intérêt pour la musique ancienne se manifeste dans ses œuvres. Ses pièces majeures sont celles qu'il écrivit pour chœurs dans les années 1960 où il réunit des techniques différentes, anciennes et nouvelles. Dans le motet *Super flumina Babylonis* (1963) il essaie la nouvelle technique chorale originaire de Pologne à base de clusters et de glissandos. Les blocs statiques des clusters et les intervalles de seconde marquent aussi la pièce chorale *Fot mot jord* (1969). Son œuvre principale est la quasi cantate *Deum laudamus* pour chœur et orchestre. Les cycles chantés *Schein und Sein* (1966) et *Tiitiäisen satupuusta* (1971) possèdent, à l'inverse de ses pièces chorales sérieuses, un l'humour original et sarcastique.

Bashmakov  
Leonid 1927

Leonid Bashmakov a étudié dans les années 1950 avec Aarre Merikanto, mais il n'a fait ses véritables débuts de compositeur que dans les années 1960. Par son style, son œuvre fait penser au style d'Arthur Honegger, bien que son langage soit plus moderne. Bashmakov est avant tout un compositeur de musique instrumentale, même si son principal ouvrage est un ample *Requiem* (1988) sur un texte de Lassi Nummi. Il a

également écrit six symphonies entre 1963 et 1982 et un remarquable ballet *Tumma* (Le Ténébreux - 1976). Ses *concertos*, celui pour violoncelle (1972) et le deuxième pour violon (1983), font partie des plus remarquables concertos modernes finlandais. Il en a aussi écrit pour orgue (1975), trompette piccolo et cordes (1992), cor, percussions et cordes (1992) et pour orchestre de chambre (1994). Il a composé beaucoup de musique de chambre, souvent pour des ensembles non traditionnels.

Kuusisto Ilkka  
1933

Au contraire de Bashmakov, Ilkka Kuusisto est essentiellement un compositeur d'opéra et de musique vocale. C'est un des meilleurs humoristes de la musique finlandaise (les cycles de chansons *La Suite conjugale* - 1966, *L'Hospitalité finlandaise*, 1970). On trouve également beaucoup de comique musical dans ses opéras *Moumine* (1974) et *La côte de l'homme* (1977), d'après la pièce de théâtre de Maria Jotuni. Plus ambitieux est *La Guerre de la lumière* (1980) en cinq actes, sur la pièce de théâtre d'Eino Leino qui juxtapose à la mythologie kalévaléenne de la libération du soleil et à la légende de Marjatta des allégories politico-sociologico-nationales actuelles. Il a été suivi par les opéras *Jääkäri Ståhl* (1982), *Pierrot et les secrets de la nuit* (1991), *La Demoiselle des postes* (1992), *Mademoiselle Julie* (1993) et *Les filles de la patrie* (1995-96). De 1984 à 1992, Kuusisto a dirigé l'Opéra National finlandais.

Panula Jorma  
1930  
Almila Atso  
1953

Jorma Panula et Atso Almila se sont distingués comme chefs d'orchestre et sont devenus célèbres avec leurs opéras populaires. Panula a fait ses débuts de compositeur avec la comédie musicale *Ruma Elsa* (Elsa la laide - 1958). Pour le festival d'Ilmajoki il a composé les opéras *Jaakko Ilkka* (1978), *Jokiooppera* (Opéra fluvial, 1982) et *Peltomiehen rukous* (La prière de l'homme des champs - 1984) et pour l'opéra de Tampere *Lalli et Saint Henri* (1987). L'œuvre d'Almila comprend les opéras *Trente pièces de monnaie argentées* (1987) et *l'Amérique* (1991) tous deux créés au festival d'Ilmajoki, ainsi que plusieurs concertos.

Linjama  
Jouko 1934

Les meilleures œuvres de Jouko Linjama, élève de Merikanto, Kokkonen, et B.A. Zimmermann, sont ses pièces pour orgue, les oratorios (*Missa de Angelis* - 1969, *Millaista on* - 1964/68, *Hommage à Aleksis Kivi* - 1970-76) et des pièces pour chœurs (entre autres *La suite du Kalevala* - 1981). Avec Sulo Salonen, Linjama est un des principaux compositeurs de musique d'église. Les plus connues de ses œuvres sont le *Concerto per organo* (1977) et *Missa cum júbilo* (1977), le *concerto pour orgue, marimba, vibraphone* et deux *quatuors pour vents* (1981). Linjama allie souvent des influences de la musique de la Renaissance à des accords parfaits et des champs sonores.

Kostiainen  
Pekka 1944

Pekka Kostiainen, auteur d'une œuvre assez importante pour chœurs et Harri Wessman avec ses nombreuses pièces instrumentales de petit format, écrites avec goût se sont surtout consacrés à l'écriture de musique pédagogique et domestique. Kostiainen a cherché son inspiration dans la mythologie finnoise et dans le chamanisme et avec Ahti Sonninen, Tauno Marttinen et le compositeur « d'ethnojazz » Seppo Paakkunainen, il appartient aux adaptateurs modernes les plus importants du Kalevala et de la vieille poésie populaire. La plus remarquable de ses œuvres kalévaléennes est peut-être *Tuli on tuima tie'ettävä* (Il faut connaître le feu violent - 1984) pour bande, chœur mixte et

orchestre symphonique. Son modèle est le compositeur estonien Veljo Tormis qui a essayé de trouver la nouveauté dans le passé et dans les traits caractéristiques de la musique archaïque de la Baltique. La plus connue de ses pièces pour chœurs est peut-être la chamanistique *Pakkasen luku* (La parole magique du froid - 1983).

Wessman  
Harri 1949

Harri Wessman cherche en revanche l'inspiration dans la rhétorique du baroque dont il est en Finlande un des meilleurs spécialistes. Sa musique n'est pourtant pas néo-baroque mais elle est personnelle avec sa liberté tonale basée sur les tensions mélodiques et harmoniques. On y rencontre toutefois les mêmes effets émotionnels et la rhétorique du baroque. Dès ses débuts Wessman a remis en question l'amour de la technologie, les théories quasi scientifiques et la croyance dans le progrès du modernisme. Dans sa propre musique il cherche surtout à communiquer. La partie essentielle de son œuvre est la musique de chambre pour ensembles variés. Son œuvre pédagogique est importante. Dans certains de ses concertos pédagogiques la partie soliste a été écrite expressément pour un enfant déterminé en partant de ses capacités de l'heure.

Kyllönen  
Timo-Juhani  
1955

Timo-Juhani Kyllönen a étudié à Moscou et s'est consacré aux mêmes genres d'œuvres que Wessman. Il a pris pour modèles stylistiques (par exemple dans sa 1<sup>re</sup> symphonie de 1985-86 créée à Novosibirsk en 1986) Chostakovitch et Prokofiev. Dans ses ouvrages ultérieurs il a aussi utilisé des éléments plus modernes comme des clusters et des passages improvisés (*Elegia 'Quasi una sonata'* pour violon et piano, 1987). Son œuvre pour chœurs est remarquable. Dans de nombreux ouvrages on sent une pulsation presque méridionale, et ils ont aussi une nuance latino-américaine car composées sur les poèmes de Maritza Núñez, d'origine péruvienne et de sa mère Carmen Luz Bejarano. Son œuvre principale est *Passio secularis* (1988-89) pour soprano, chœur d'hommes et orchestre.

Linkola Jukka  
1955

Jukka Linkola est un iconoclaste. *Crossing* (1983) pour saxophone ténor et orchestre unit la musique savante et le jazz. Ses œuvres les plus importantes pour la scène sont le ballet *Ronja la fille du larron* (1989), l'opéra pour la télévision *Angelica* (1992 - qui a remporté le 1<sup>er</sup> prix du concours *Opera Screen* à Paris en 1993 et le prix du Midem à Cannes en 1994). Linkola a écrit de nombreux ouvrages souvent joués pour cuivres, de la musique de chambre, des pièces vocales (comme *Between Two Stages* - 1988), un grand nombre de musiques de film (*La Reine de la neige*, 1987) et des comédies musicales (*Les cœurs percés* - 1992, *Antti Puuhaara* - 1994). En 1992 est né son 1<sup>er</sup> concerto pour trompette, en 1992 le concerto pour tuba et en 1993 le 2<sup>e</sup> concerto pour trompette. Le Festival de cuivres de Lieksa lui a commandé un concerto pour chacun des autres cuivres. L'œuvre jazzistique de Linkola est très importante et une des meilleures en Finlande. Pianiste et chef d'orchestre de jazz, il a fondé en 1976 son ensemble qui, avec le big band UMO est un de ses principaux ateliers de travail.

Jalkanen  
Pekka 1945

Pekka Jalkanen a réuni dans plusieurs de ses œuvres un style traditionnel et les moyens de la musique contemporaine d'une façon fraîche et non conventionnelle.

Musicologue, il a étudié la composition avec Erkki Salmenhaara. Il s'est également intéressé au patrimoine des peuples de langue finnoise qu'il a exploité d'une façon personnelle (*Viron orja* - 1980 ; *Väghens otetu neidizet* pour chœur mixte - 1982 ; *Piika pikkarainen* pour chœur d'enfants, récitant, kantélé et cloches - 1985). Il a écrit pour le kantélé, l'instrument national de Finlande quelques œuvres qui sont parmi les plus importantes du répertoire de l'instrument (entre autres *Orjankukka* pour kantélé à 5 cordes et 2 kantelés à 36 cordes - 1989, *Siemen* pour deux kantelés de concert - 1993). Pour les enfants il a écrit un opéra (*Tirlittan* - 1986) et un conte musical (*Oi ihana Panama* - 1989).

Tikka Kari
1946
Bruck Fridrich
1937
Eerola Lasse
1945
Jalava Lasse
1951
Karlsson Lars
1953

Les œuvres de Kari Tikka sont principalement spirituelles (l'oratorio *Le Fils prodigue*, 1984 ; l'opéra *Frieda*, 1994). Le style de Fridrich Bruck d'origine ukrainienne arrivé en 1974 prolonge la tradition de Chostakovitch et de Prokofiev. Le meilleur de son œuvre est fait de petites pièces (*Images lyriques* pour piano - 1974). Il a également écrit beaucoup de pièces pédagogiques tout comme Lasse Eerola dont l'œuvre consiste principalement en pièces de musique de chambre. Lasse Jalava est un autodidacte dont la 3<sup>e</sup> symphonie (1990), une de ses œuvres majeures, a été très bien accueillie lors de sa création en 1995. La 4<sup>e</sup> symphonie (1994-95), en partie autobiographique, est également significative. Les œuvres principales de Lars Karlsson, un élève d'Einojuhani Rautavaara, sont le concerto pour orgue *Komposition för orgel och blåsensemble* (1983) et la cantate *Ludus latruncolorum* (1994-96).

Gothóni Ralf
1946
Mustonen
Olli 1967

Ralf Gothóni et Olli Mustonen sont actuellement les pianistes finlandais les plus connus sur le plan international (en particulier en France). Tous deux sont également compositeurs. Gothóni s'est concentré en particulier sur la musique vocale avec des cycles de lieder qui rappellent le style de Seppo Nummi, l'opéra de chambre *Le Message surprenant d'une autre étoile* (1984), l'opéra pour la télévision *Hund* (1994-95) et la cantate zen-bouddhiste *Le Taureau et son berger* (1992). L'œuvre peu abondante de Mustonen est surtout faite de pièces pour piano et de musique de chambre; certaines de ses œuvres sont méditatives, presque minimalistes (*Fantaisie pour piano et cordes* - 1985), d'autres par contre sont pleines de bravoure pianistique et d'éclat rythmique (*Toccata pour piano et cordes* - 1989).

### Les néotraditionalistes de la première génération

Comme on l'a déjà constaté, on peut diviser les néo-traditionalistes en deux générations. Dans le premier groupe il y a les compositeurs qui sont brièvement passés par l'avant-garde dans les années 1960 pour retrouver une certaine forme de tradition (Gottfrid Gräsbeck, Sakari Mononen, Kari Rydman, Erkki Salmenhaara), tandis que le second groupe est retourné au traditionalisme à la fin des années 1980 en partant du modernisme du début de cette décennie. Ces derniers ont pu, dans leurs œuvres néo-traditionalistes, faire une synthèse du modernisme (qui, en effet, était déjà dans les années 1980 une partie de la tradition de la musique finlandaise) et du traditionalisme à proprement parler.

Salmenhaara  
Erkki (2)

La volte-face d'Erkki Salmenhaara s'est produite avec une de ses meilleures œuvres pour orchestre, *Le bateau ivre* (1965), où pour la première fois il a utilisé des accords parfaits comme matériau de ses champs sonores. Après quoi, une polytonalité qui rappelle celle de Milhaud et plus tard une néotonalité dépouillée sont devenus les éléments essentiels d'un style qu'il a caractérisé lui-même comme un postmodernisme représentatif de la *neue Schönheit*. Dans ses œuvres de la fin des années 1960 on rencontre de temps en temps un humour original ironique et nostalgique (le poème « antisymphonique » *Suomi-Finland* - 1967, le poème pour orchestre *La fille en minijupe* - 1967), que le compositeur souligne par des emprunts stylistiques et des allusions sonores. A partir des années 1970 les nuances de sa musique deviennent plus sérieuses. Les pierres angulaires de sa période néotonale sont le *Requiem profanum* (1969) sur des textes séculiers, la *4<sup>e</sup> symphonie* (« *Nell mezzo del cammin* » - 1972), L'opéra *La Femme portugaise* (1972) d'après la nouvelle de Robert Musil, la curieuse *4<sup>e</sup> sonate pour piano*, presque minimaliste (1980) et la *5<sup>e</sup> symphonie* « *Lintukoto* » (1989) pour chœurs et orchestre. A sa propre manière, Salmenhaara a tranquillement remis en question les buts du modernisme et cherché à provoquer l'auditeur afin qu'il accepte la simplicité et la beauté. Son nouveau style n'a pas suscité un accueil très favorable en Finlande, et il s'est peu à peu mis à l'écart mais son œuvre suscite actuellement un intérêt renouvelé et il est relativement joué en France.

Parallèlement Salmenhaara est très considéré comme musicologue et essayiste. Depuis 1966, il enseigne la musicologie à l'Université d'Helsinki et son œuvre littéraire est plus importante que celle d'aucun autre compositeur finlandais. Outre sa thèse sur Ligeti, il a publié de nombreux ouvrages qui traitent de théorie, d'histoire de la musique, des symphonies de Brahms et de l'histoire de la musique finlandaise. Dans ce dernier domaine citons son étude sur *Tapiola* de Sibelius, les biographies de Madetoja et de Sibelius, les volumes I-III de *L'Histoire de la musique finlandaise* en quatre tomes et l'histoire de la société des compositeurs *Säveltäjänä Suomessa*. Il est également depuis longtemps une importante personnalité de la vie musicale finlandaise (critique, Union des compositeurs, Association des orchestres, etc.).

### Les continuateurs du modernisme des années 1960 dans les années 1970-80

Bergman Erik  
(3)

Bien que la première vague de l'avant-garde ait vite traversé la musique finlandaise, les idéaux modernistes ont survécu dans la musique de certains compositeurs après les années 1960.

Le développement stylistique d'Erik Bergman ne le conduisit pas plus du dodécaphonisme au sérialisme qu'au traditionalisme, mais il poursuivit un langage atonal en progressant vers une rythmique plus libre. Dans la pièce pour orchestre *Colori ed improvvisazioni* (1973) il renonce définitivement à la notation mesurée pour une mesure définie en secondes. En même temps il a été fortement attiré par les cultures musicales lointaines dans le temps et l'espace. Les œuvres « exotiques » de Bergman comprennent quelques unes de ses pages les plus subtiles. Le texte de la Suite *Hathor* (1971) pour soprano, baryton et chœur mixte sont des poèmes anciens égyptiens en traduction allemande. La cantate de la mort *Bardo Thödol* (1974) est une de ses

œuvres majeures. Les paroles de cet ouvrage en cinq mouvements sont extraites du livre des morts tibétain. *Noa* (1976) pour baryton et orchestre est une sorte de concerto vocal virtuose dont les textes sont des mots isolés d'hébreu. Dans *Lapponia* (1975), remarquable œuvre pour chœur à cappella, il s'inspire des caractéristiques stylistiques et structurales de la musique traditionnelle des Samés et *Lemminkäinen* (1984), sa pièce la plus importante pour chœur à cappella au dramatisme presque opératique prend comme point de départ les anciennes lamentations finnoises et la mythologie kalévaléenne.

Contrairement à Pehr Henrik Nordgren qui a également cherché à intégrer des éléments archaïques et issus des univers musicaux étrangers dans son style Bergman ne recourt pratiquement jamais aux citations directes dans ses œuvres de synthèses stylistiques. En appliquant des modes d'expression issus de la musique populaire il aspire à créer une ambiance qui fait allusion au passé ou aux cultures musicales éloignées et qui donne à l'œuvre de nouvelles dimensions sonores. Comme Nordgren, il a accentué cet aspect en ajoutant parfois à ses œuvres des instruments exotiques, provenant des cultures musicales étrangères.

Le timbre a joué un rôle de plus en plus central dans son œuvre tardive et il a essayé d'élargir le profil de sa musique en écrivant ses premiers concertos (*Dualis* pour violoncelle - 1978, *Birds in the Morning* pour flûte, 1979, *concerto pour piano* - 1981, *concerto pour violon* - 1982) beaucoup de musique de chambre (*Silences and Eruptions* pour orchestre de chambre - 1979). Simultanément il a accumulé une œuvre chorale très respectable (l'humoristique *Bim Bam Bum* pour récitant, ténor, chœur d'hommes et ensemble instrumental - 1976).

*Det sjungande trädet* (L'Arbre qui chante - 1986-88), opéra féerique sur un livret de Bo Carpelan dessine la grande synthèse de l'œuvre de Bergman. L'œuvre se base sur un conte populaire de la province suédoise de Småland qui est une variante du mythe d'Éros et Psyché, raconté par Apuleios. L'opéra qui est une de ses pages les plus expressives évoque l'histoire allégorique du combat du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres, de l'égoïsme et de l'altruisme et la victoire définitive de l'amour. Commandé par l'Opéra National finlandais pour l'inauguration du nouvel opéra, il fut créé le 3 septembre 1995. Bergman continue d'écrire et son catalogue atteint 135 numéros d'opus.

Meriläinen  
Usko (3)

Le développement d'Usko Meriläinen après sa période dodécaphonique s'est fait vers une expression musicale rythmiquement plus libre où un aléatoire limité a joué un rôle important. Ultérieurement, son œuvre s'est de plus en plus intériorisée. Sa musique n'a rien de théâtral mais elle a une très riche vie intérieure. Dans sa 2<sup>e</sup> sonate pour piano (1966) Meriläinen a créé ce qu'il appelle une « technique de caractères » dans laquelle plus que la parenté exacte des motifs importe la similitude ou la différence formelles et plus générales des caractères musicaux. Dans la 2<sup>e</sup> sonate il y a trois caractères de base : le point (qui peut se développer pour devenir une répétition de note), la ligne (les motifs, les mélodies) et le champ sonore (les clusters et les glissandi). Dans la 4<sup>e</sup> sonate, le trait typique est la confrontation de deux univers musicaux : « celui d'ici » (les notes jouées avec le clavier) et « celui d'au-delà » (les notes pincées à l'intérieur du piano ou avec une sourdine). Dans le 3<sup>e</sup> concerto pour piano *Dialogues*

(1981) et dans la 4<sup>e</sup> sonate pour piano *Poème cinétique* (1981) on trouve l'aspect « cinétique » évolué du style de jeunesse influencé par Strawinsky. Il se manifeste normalement dans les petits mouvements rapides « qui se propulsent » à l'arrière-plan des notes longues.

Alors que le 2<sup>e</sup> *concerto pour piano* (1969) contient encore une expressivité passionnée et que la 3<sup>e</sup> *symphonie* (1971) peut, selon l'auteur, être comprise comme un commentaire individuel dans un monde de plus en plus violent, les œuvres ultérieures semblent prendre plus de distance vis-à-vis de la vie. Dans le 2<sup>e</sup> *concerto pour orchestre* « *Aikaviiva* » (1989) la répétition de notes avec leur tic-tac obstiné semble symboliser le temps et la vie qui passent inexorablement. Dans le 3<sup>e</sup> *quatuor à cordes* (1991) le violent début est suivi par une longue fin où le temps musical semble complètement suspendu, il ne reste qu'une sorte d'horizon musical éternel. L'œuvre de Meriläinen comporte également un ballet électronique *Alasin* (L'Enclume, 1975) que l'auteur a aussi intitulé 4<sup>e</sup> *symphonie*, les ballets *Psyke* (1973) et *Ku-gu-ku* (1979), cinq symphonies (1953/55, 1964, 1971, 1975, 1976), un *concerto pour violoncelle* (1975), un *concerto pour flûte* « *Vision and Whispers* » richement instrumenté (1985), un *concerto pour guitare* (1991), *Kehrä* (Disque, 1996) pour orchestre et de nombreuses très belles pièces de musique de chambre et pour instrument solo, dont en particulier les œuvres pour flûte et pour piano (5 sonates pour piano). De 1980 à 1992 Meriläinen a présidé la Société des compositeurs finlandais.

Heininen  
Paavo (2)

Paavo Heininen est, de tous, celui qui est resté le plus fidèle aux idéaux de sa jeunesse. Sa réputation de compositeur « difficile » n'a pas été adoucie par sa volonté de maintenir la plus grande concentration dans le temps d'une abondance de détails. Dans son essai *La liberté et la légalité dans la musique* Heininen explique ses points de départ esthétiques :

« ... le compositeur a la même liberté que l'auteur d'une image de placer ses stimuli dans l'ordre qu'il souhaite, parce que le récepteur va en tous cas apprendre le démarche de l'œuvre par cœur et peut ressentir la présence de chaque instant simultanément. La valeur des événements ne se base ainsi pas sur ce qu'on peut attendre ou qui est inévitable ou surprenant, mais sur le fait qu'on les perçoit à leur juste valeur quand on les a assimilés. »

La 3<sup>e</sup> *symphonie* (1969/77) qui est une de ses œuvres principales a dû subir le même sort que la première : lors de sa création, on n'a entendu que la moitié de l'œuvre, et ce n'est que dix ans plus tard qu'on a pu la découvrir, complètement réécrite. En contrepoids à la troisième symphonie, la quatrième (1971) qui contient des passages aléatoires, est écrite pour un ensemble plus petit, et l'œuvre emprunte entre autres la forme sonate. L'important opus 32 d'Heininen comprend quatre ouvrages : la grande sonate pour piano *Poesia squilla ed incandescente* (1974) d'une durée de 40 minutes, un quatuor à cordes (1974) et deux plus petites pièces pour piano. Le point commun de tous ces ouvrages est qu'ils sont construits sur une même série.

Les œuvres les plus ambitieuses d'Heininen sont ses deux opéras. Ils ont été précédés par *Reality* (1978) pour soprano et 10 instruments, son œuvre vocale la plus

remarquable dans laquelle le texte est par endroits réduit à ses constituants phonétiques. L'opéra en un acte *Silkkirumpu* (Le Tambour de soie - 1983), dramaturgiquement très solide, s'appuie sur une vieille légende japonaise. Sur un livret de l'écrivain Veijo Meri, *Veitsi* (Le Couteau, 1985-88) en revanche est plus « difficile » à cause de sa dramaturgie plus complexe pour l'auditeur. Primé par le Festival d'opéra de Savonlinna, il a été créé à l'occasion du 350<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Savonlinna en 1989. Ces derniers temps Heininen a étudié les possibilités offertes par l'ordinateur (*Dicta* pour 9 + 14 instruments - 1983).

Dans ses œuvres récentes il y a également des pièces pour orchestre (*Dia* - 1979, *Tritopos* - 1977, etc.), *Two Essays* (1996), le 3<sup>e</sup> concerto pour piano (1981), les concertos pour saxophone (1983) et pour violoncelle (1985) ainsi que de la musique de chambre (*Jeu I* pour flûte et piano, *Jeu II* pour violon et piano - 1980), des pièces pour chœurs (*L'art poétique* pour chœur d'homme - 1990) et de la musique électroacoustique (*Maiaandros* - 1977). Heininen s'est également produit comme pianiste et a écrit des essais analytiques approfondis entre autres sur Bergman, Kokkonen, Englund et Meriläinen. Plus importante encore a été son activité comme professeur de composition à l'Académie Sibelius où il enseigne depuis 1966. Au début des années 1980 son style moderniste fut un modèle pour les étudiants de composition de l'époque dont nombreux sont ceux qui, parmi les plus éminents, (Tiensuu, Hämeenniemi, Saariaho, Kaipainen, Lindberg, etc.) ont suivi son enseignement.

### Le pluralisme et le néoexpressionnisme

Bien que la plupart des compositeurs finlandais des années 1960 aient renoncé, après une période d'expérimentation, à une esthétique purement moderniste, de nombreuses techniques nouvelles de composition ont survécu, mais seulement comme une possibilité parmi d'autres, y compris plus traditionnelles. On trouvait déjà cette approche stylistique « impure » chez les compositeurs de « chambre d'enfants » au moment où, en quittant l'avant-garde, ils ont expérimenté par exemple la technique du collage.

Rautavaara  
Einojuhani  
(2)

Dans la musique d'Einojuhani Rautavaara les changements stylistiques et esthétiques étaient très abrupts quand il cherchait son style propre. La période avant-gardiste du début des années 1960 fut suivie par une phase où il sauta du constructivisme strict à un intuitisme et un romantisme extrémistes (*1<sup>e</sup> concerto pour piano* - 1969). Son nouveau style apparaît déjà avant cela dans sa *Cantate de l'Indépendance* (1967) et dans son *concerto pour violoncelle* (1968). Son aspect romantique et fasciné par le mysticisme se manifeste souvent dans le titre de ses œuvres (la *1<sup>e</sup> sonate pour piano « Tulisaarna »* Le Sermon de feu - 1970, la pièce pour chœur et orchestre de chambre *True & False Unicorn* - 1971), *Angels and Visitations* (1978), le concerto pour orgue *Annunciations* (1977) et le concerto pour contrebasse *Angel of Dusk* (1980). *Vigilia* (1971-72), immense œuvre en deux parties interprète la mystique orthodoxe d'une façon personnelle et imposante.

Plus récemment (dans les années 1980) Rautavaara est parvenu à une sorte de langage postmoderne où les éléments progressistes et traditionnels se sont rejoins. On y trouve également des traits irrationnels, ce qui ajoute à ses meilleures œuvres une

dimension supplémentaire. Ainsi le fameux *Cantus arcticus* (1972) où l'arrière-plan orchestral simple est contrepunté par des chants d'oiseaux enregistrés.

Les opéras forment la partie centrale de son œuvre. *Kaivos* (La Mine) a été suivi par un opéra comique *Apollon contra Marsyas* (1970) où il utilise des éléments empruntés au jazz et à la musique de variété. Le mystère *Marjatta matala neiti* (Marie, la demoiselle humble - 1975) est un beau conte de Noël pour soprano, flûte et chœur d'enfants, basé sur la légende de Marjatta dans le Kalévala. Plus viril est *Sammon ryöstö* (L'enlèvement du Sampo Poème 42 - 1974/81). *Thomas* (1984-85) par contre évoque le choc des cultures quand la vieille culture finno-kalévaléenne dut laisser place à la culture chrétienne moderne. *Vincent* (1986-87) illustre la vie de Vincent van Gogh. Les personnages principaux d'*Auringon talo* (La Maison du soleil - 1990) sont deux sœurs immigrées en Finlande après la Révolution russe qui continuent de vivre ici la vie de la haute société comme si la révolution ne s'était pas produite et bien que les temps changent et que leurs biens diminuent. *Tietäjän lahja* (Le Cadeau du mage - 1994) est un beau et sensible conte de Noël sur l'amour et l'échange des cadeaux. Dans son opéra le plus récent *Aleksis Kivi* (1995-96) Rautavaara reprend la problématique du sort tragique de l'artiste. L'œuvre a été créée en juillet 1997 à Retretti de Punkaharju lors du Festival d'opéra de Savonlinna.

Rautavaara a également écrit des symphonies et des concertos. Le début de la 5<sup>e</sup> symphonie (1985-86) appartient à son style « le plus cosmique ». La 6<sup>e</sup> symphonie « *Vincentiana* » (1992) se base sur l'opéra *Vincent* un peu à la même façon que son ancien élève Kalevi Aho a construit sa 7<sup>e</sup> symphonie « *Symphonie des insectes* » à partir du matériau de son opéra *Vie des insectes*. Une de ses œuvres essentielles est sa 7<sup>e</sup> symphonie « *Angel of Light* » (1994) qui, grâce à l'enregistrement discographique, est un succès international. Dans le concerto pour flûte « *Dances with the Wind* » - (1973) le soliste utilise les quatre instruments de la famille des flûtes. Le concerto pour violon (1977) est chantant et agréable pour l'instrument tout comme le 2<sup>e</sup> concerto pour piano (1988-89).

Rautavaara a également composé de nombreuses autres œuvres pour orchestre et de la musique de chambre ainsi que des pièces pour voix ou chœur (Le cycle *Lorca* pour chœur mixte). Parfois même il a utilisé les possibilités offertes par l'électronique.

De 1976 à 1988 Rautavaara a succédé à Bergman comme professeur de composition à l'Académie Sibelius et Kalevi Aho, Olli Kortekangas, Magnus Lindberg et Esa-Pekka Salonen ont été ses élèves. Sa réputation internationale s'est renforcée dans les années 1990. Ses cinq premières symphonies ont été enregistrées à Leipzig et l'opéra *Vincent* a été au même moment au répertoire de deux opéras allemands, à Kiel et à Hagen. Les opéras *Thomas* et *La maison du soleil* ont également été produits en Allemagne dans les années 1990. Au printemps 1996 il y eut des interviews et des éditoriaux dans des revues de disques parmi les plus connues. En même temps la maison de disques Ondine a commencé l'enregistrement de sa très vaste œuvre.

Nordgren  
Pehr Henrik  
1944

Il y a dans les meilleures pages de Pehr Henrik Nordgren un aspect irrationnel et fascinant qui naît surtout de l'utilisation des contrastes stylistiques. Nordgren est né dans les Îles d'Åland mais il habite depuis 1973 à Kaustinen en Ostrobotnie centrale. Il a étudié la composition avec Joonas Kokkonen. Au début, dans des œuvres pour

orchestre très expressives (*Euphonie II*, 1967 et l'oratorio contre la pollution *Agnus Dei* - 1970), il lie d'une façon personnelle le dodécaphonisme à une technique des champs sonores ligetienne. Sa familiarisation avec la musique populaire finlandaise et ses études au Japon de 1970 à 1973 avec Yoshio Hasegawa ont radicalement changé son langage. Dans les pièces pour orchestre de chambre *Neljä kuolemankuvaa* (Quatre images de la mort - 1968) il utilise des airs populaires comme des éléments de formation de clusters. Dans le concerto pour clarinette, trois instruments populaires et orchestre (1970) il confronte des citations de la musique populaire finlandaise et des instruments populaires à un langage dodécaphonique. Dans un de ses chefs-d'œuvre *Autumnal Concerto* pour quatre instruments japonais et orchestre (1974) il mélange des éléments opposés issus des musiques traditionnelles japonaise et européenne.

A partir du milieu des années 1970 le langage de Nordgren s'est fortement simplifié et clarifié. La cantate *Taivaanvalot* (Les feux du firmament - 1985) est l'œuvre centrale des années 1980. Le passé (les instruments anciens populaires, les mélodies des anciens poèmes) s'y mélange au présent (les instruments modernes, le langage moderne). Un important aspect de son œuvre est sa musique pour cordes riche de quinze pièces écrites pour l'orchestre d'Ostrobotnie centrale, de Juha Kangas. Cette collaboration a débuté avec *Pelimannimuotokuvia* (Portraits de violoneux - 1976) dont le matériau est issu des mélodies populaires ostrobotniennes et culmine avec la *Symphonie pour cordes* (1978), le très original *Transe-Choral* (1985) et *Cronaca* (1991). L'œuvre pour chœur et orchestre *Beaivi, ähçäžan* (Soleil, mon petit papa - 1990) a été écrite sur un texte saméen de Nils-Aslak Valkeapää. En outre, Nordgren a composé un opéra de chambre *Den svarta munken* (Le Moine noir - 1981) sur un sujet de Tchékov et un opéra pour la télévision *Alex* (1983). Son œuvre comprend également quatre concertos pour violon, quatre pour violoncelle, deux pour alto, un pour saxophone et pour trompette, trois symphonies et beaucoup de musique de chambre (7 quatuors à cordes). Son grand modèle, plus spirituel que stylistique, est Chostakovitch, et il a aussi écrit un essai sur l'instrumentation du compositeur russe.

Rechberger  
Herman  
1947

Herman Rechberger est né en Autriche mais il a immigré en Finlande en 1970 et étudié avec Aulis Sallinen. Auteur de plusieurs ouvrages concertants pour guitare (comme le *Concierto floral* pour guitare et orchestre - 1993). Il joue également de la flûte à bec. Rechberger s'est intéressé à des domaines peu ou pas explorés par les compositeurs finlandais. Il a ainsi composé des pièces radiophoniques humoristiques (*Pekka Mikkosen nousu* - 1978, *Magnus Cordius* - 1985), des partitions graphiques ainsi que du théâtre musical et des happenings. Il dit avoir reçu les influences décisives de son style actuel d'Alfred Schnittke et de Mauricio Kagel. Comme Schnittke, il aime unir dans ses œuvres des styles et des périodes musicales différents. Il s'est intéressé en particulier à la musique de la Renaissance – on trouve des citations de musique ancienne au milieu du langage moderne dans les œuvres *Consort Music I-V* (1974-86), dans les opéras *Die Nonnen* (1988/94-95) et *Laurentius* (1991) et dans son œuvre la plus importante *Venezia* (1985) pour orchestre riche en couleurs et pleine de fantaisie. Dans sa musique, Rechberger n'est pas intéressé par le travail motivique ni par la stricte logique formelle mais il compense ces manques par l'abondance fantastique des timbres sonores. L'œuvre pour orchestre *Le Jardin des désirs* (d'après le tableau de Hieronymus

Bosch - 1977) suscite des associations visuelles, *La Tentation de Saint Antoine* (1995), un poème exubérant et coloré pour orchestre, la pièce chorale *Cantiones eroticae* (1974) qui utilise des instruments de la Renaissance et se termine en rires et bruits, la pièce pour bande *Naród* (1978) qui comporte des éléments du folklore de 17 différents peuples soviétiques et *Lemmennosto* (1984) pour chœur d'hommes qui se base sur d'anciennes incantations illustrent bien ses qualités de compositeur. Il a aussi écrit de la musique pour les enfants et un guide pédagogique *Laula ja luo* (Chante et crée ! - 1975) pour aider à la composition de la musique moderne pour chœurs d'enfants. Plus récemment il s'est rapproché du minimalisme.

Hauta-Aho  
Teppo 1941

Teppo Hauta-Aho est un autodidacte. Contrebassiste à l'Opéra National finlandais depuis 1975, il fait aussi du jazz et mélange des expérimentations instrumentales à un langage plus traditionnel. Ses pièces souvent humoristiques comportent parfois des éléments de théâtre musical. Il a également composé beaucoup de musique pédagogique. Lauréat du concours de composition Reine Marie José à Genève en 1986 avec son concerto *Fantasia* (1986) pour trompette piccolo il a également écrit de la musique de jazz.

Heiniö Mikko  
1948

Mikko Heiniö a commencé ses études avec Joonas Kokkonen et les a poursuivies à Berlin avec Witold Szalonek. Le point de départ de son œuvre est son expérience d'instrumentiste. Musicien pop dans les années 1970 il s'est produit comme pianiste de lied et a dirigé quelques-unes de ses œuvres. Son *Concerto grosso* (1975) influencé par le néoclassicisme a été suivi par des pièces plus constructivistes (par exemple *Tredicia* pour orchestre, 1976, qui appliquait la série numérique de Fibonacci à la forme et à l'harmonie). Les deux concertos pour piano de jeunesse (1971, 1973) sont suivis par ceux pour basson (1977) et pour cor (1978). Le 3<sup>e</sup> concerto pour piano (1981) plus personnel et le 4<sup>e</sup>, *Genom kvällen* (1986) pour piano, chœur et orchestre de chambre renouvellent le genre tandis que le 6<sup>e</sup>, *Hermes* (1994) est en même temps un immense œuvre pour chorégraphie, piano et orchestre à cordes. Le caractère concertant marque aussi plusieurs pièces pour orchestre d'Heiniö (*Concerto pour orchestre*, 1982).

Dans ses œuvres vocales Heiniö se plaît à utiliser des textes qui suscitent de fortes sensations (les poèmes d'Edith Södergran : *Landet som icke är* Le pays qui n'existe pas - 1980 et *Framtidens skugga* L'ombre de l'avenir - 1980) ou un message humaniste (le remarquable cycle de mélodies *Vuelo de alambre* - 1983, sur des textes de détenus politiques chiliens). Plus ample est la cantate *Mannerkantaatti* (1985) sur un texte de Lassi Nummi et plus personnel et le plus impressionnant *Tuulenkuvia* (Images de vent - 1991) pour chœur et orchestre. Dans sa principale œuvre symphonique *Possible Worlds* (1987) Heiniö applique d'une manière presque programmée une esthétique musicale ouverte. Il y a parfois de l'humour dans sa musique de chambre (*Champignons à l'herméneutique* - 1979, pour flûte et guitare, à propos de différents champignons vénéneux). Ses pages de chambre les plus remarquables sont le trio pour piano (1988) qui « swingue », et le quintette pour piano (1993) dans lequel les musiciens prononcent tout en jouant des vers extraits d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Heiniö a également écrit des pièces pour chœurs (*Trois chants populaires* - 1977, *Non-Stop* - 1995).

Très apprécié comme musicologue, Heiniö a étudié la musique finlandaise d'après-guerre, l'arrivée en Finlande des nouveaux courants du XX<sup>e</sup> siècle et leur réception. Dans sa thèse *L'Idée de tradition et d'innovation* (1984) il a clarifié les rapports des compositeurs finlandais avec le modernisme et le traditionalisme à la lumière de leurs écrits. En 1995 a paru le quatrième tome de l'histoire de la musique finlandaise, *Musique de notre temps* dont il est l'auteur. Ses essais sur la musique contemporaine finlandaise sont à la base des études de notre musique moderne. En 1986 Heiniö a été nommé professeur de musicologie à l'université de Turku. Depuis 1992 il préside la Société des compositeurs finlandais.

Aho Kalevi  
1949

Kalevi Aho a d'abord étudié la composition avec Einojuhani Rautavaara à l'Académie Sibelius puis avec Boris Blacher à Berlin. Ses œuvres principales sont écrites pour l'orchestre : dix *symphonies* (1969, 1970, 1971-73, 1972-73, 1975-76, 1979-80, 1988, 1993, 1994, 1996), des *concertos* pour *violon* (1981), *violoncelle* (1983-84) et *piano* (1989), *Pergamon* pour 4 groupes orchestraux, 4 récitants et orgue électronique (1990), *Syvien vesien juhla* (La Fête des eaux profondes - 1995) et trois symphonies de chambre pour orchestre à cordes (1976, 1992, 1995-96). Certaines de ses symphonies sont concertantes et comportent des parties solistes ; la 3<sup>e</sup> a été écrite pour violon et orchestre, dans la 8<sup>e</sup> la partie soliste est à l'orgue, dans la 9<sup>e</sup> au trombone et dans la 3<sup>e</sup> symphonie de chambre au saxophone alto. Son œuvre comprend également des pièces de musique de chambre de grande forme (quintettes, quatuors, sonates, œuvres pour instrument seul). Son opéra monologue *Avain* (La Clé - 1978, livret de Juha Mannerkorpi) est un succès international – l'œuvre a été mise en 1982 et en 1984 au répertoire de l'Opéra d'Etat de Hambourg. Son deuxième opéra, la moralité satirique *La vie des insectes* (1985-87) se base sur la pièce de théâtre homonyme des frères tchèques Josef et Karel Čapek. Il a été créé à l'Opéra National finlandais le 27. septembre 1996. On trouve des tendances pluralistes dès sa première œuvre importante la 1<sup>re</sup> *symphonie* (1969) et elles se manifestent plus nettement dans le quintette pour basson (1977), la 7<sup>e</sup> *symphonie* (1988) et la 9<sup>e</sup> *symphonie* (1994) – dans la 7<sup>e</sup> *symphonie*, par exemple, les six mouvements sont tous dans un style différent et la forme globale est telle que chaque mouvement est l'antithèse du précédent. Les pages pour hautbois (*quintette pour hautbois* et *quatuor à cordes* - 1973, *sonate pour hautbois* - 1985) occupent également une place importante dans sa musique de chambre. La plus remarquable de ces pièces est peut-être le grand *quintette pour saxophone alto, basson, alto, violoncelle et contrebasse* (1994). Parmi ses nombreux arrangements les plus importants sont l'orchestration des *Chants et danses de la mort* de Modeste Moussorgsky (1984), l'instrumentation du premier mouvement du ballet *Pyörteitä* d'Uuno Klami (1988) et la reconstruction de la partie disparue de second violon des six quatuors d'Erik Tulindberg (1995).

Dans ses écrits Aho a souligné l'importance de la communication dans la musique et il a caractérisé sa propre esthétique comme un acte de résistance et de remise en question. Selon lui, la musique devrait tirer l'auditeur de son sommeil et lui faire prendre conscience de la vie et du monde d'une nouvelle façon. De 1974 à 1988 Aho a été maître de conférence à l'Université d'Helsinki et de 1988 à 1993 professeur

intérimaire de composition à l'Académie Sibelius. En 1992 il a été choisi comme compositeur en résidence de l'orchestre philharmonique de Lahti ; il a écrit pour cet excellent ensemble toutes ses œuvres pour orchestre symphonique, nées après 1992. Son œuvre littéraire est importante : il a travaillé dans les années 1990 dans plusieurs journaux et écrit des études comme *La musique finlandaise et le Kalévala* et *Einojuhani Rautavaara symphoniste* ainsi qu'un recueil d'essais *Les tâches de l'artiste dans une société postmoderne*. Il a participé au travail de nombreuses organisations : co-fondateur de la société pour la publication de la musique finlandaise (Editions Pan) il en a longtemps été le président.

Aho a reçu plusieurs prix internationaux : le prix danois Leoni Sonning en 1974, la bourse de l'artiste *Auswärtige Künstler zu Gast in Hamburg* de l'Etat fédéral de Hambourg en 1982, le prix allemand Henrik Steffens en 1990<sup>5</sup> et le prix polonais *Flisaka '96* lui a été remis en 1996 pour l'ensemble de son œuvre.

### L'expressionnisme « d'ici et maintenant »

Segerstam  
Leif 1944

Leif Segerstam est un compositeur tout à fait original et hors des courants importants. Postexpressionniste à ses débuts (ballet miniature *Pandora* - 1967 ; cycle de mélodies pour orchestre *Sju röda stunder* - 1967), il a élaboré dans son *5<sup>e</sup> quatuor à cordes* le *Quatuor de Lemming* une technique originale de 'pulsation libre' avec un graphisme personnel qu'il utilise toujours. Cette technique permet d'écrire la musique très vite, et lors de l'exécution le chef d'orchestre a la possibilité de recomposer d'une certaine manière une partie de l'œuvre parce que, grâce à la liberté rythmique de la partition, on peut alors agir sur la dramaturgie globale et sur les rapports de durées des différents épisodes. Fondamentalement son attitude est celle d'un romantique et sa musique est caractérisée par un pathos bouillonnant presque surexpressif. Il souligne 'l'instant présent' qu'il souhaite prolonger jusqu'à l'extrême et lui donner ainsi une intensité maximale. Bien que sa carrière de chef d'orchestre le conduise partout dans le monde, son œuvre est colossale (21 symphonies, 28 quatuors à cordes, une vingtaine d'ouvrages pour instrument seul et pour orchestre).

## Le modernisme de la génération des années 1970

### Les nouveaux modernistes.

Sermilä  
Jarmo 1939

Le point de départ de la pensée musicale de Jarmo Sermilä se trouve chez Edgar Varèse. Elève de Joonas Kokkonen, il a poursuivi ses études à Prague. Directeur du Centre d'informations de la musique finlandaise de 1971 à 76, puis du Studio expérimental de la Radio finlandaise de 1972 à 79 et du festival de musique contemporaine *Musiikin aika* de Viitasaari depuis 1987 il est également fondateur et

<sup>5</sup> Les paragraphes sur Kalevi Aho ont été écrits par Erkki Salmenhaara

directeur des éditions Jase musiikki Oy depuis 1976. Sa carrière de compositeur a commencé relativement tard dans les années 1970. L'œuvre principale de cette décennie est *Aikakone* (1978) pour grand ensemble de cuivres et percussions. Il y combine une notation traditionnelle avec des champs, écrits avec une notation temps-espace, faits de contrepoint aléatoire, d'espaces planants et de notes piquées. Dans le quintette pour percussions *L'Homme mythique* (1982) Sermilä s'approche du minimalisme. Sa deuxième œuvre kalévaléenne *Hilet hirveä rakenti* (Les Diables donnèrent l'élan - 1984) pour deux trombones, deux percussionnistes et bande sonore contient répétitivité et libre improvisation. Sermilä a écrit des œuvres sur bandes, de la musique de chambre (avant tout pour les vents) et quelques pages pour orchestre dont la plus importante est probablement *Quattro rilievi* pour orchestre de chambre (1988-89). Ses ouvrages principaux des années 1990 sont *Matkalla - muuan aikamme konsertto* (En voyage - un concerto de notre temps - 1993) pour trompette, percussions et chœur, *Un'asserzione di una signora* pour cor et cordes (1994) et *But I Didn't Know It Was Spring* pour trompette et bande (1995). Sermilä s'est également produit comme musicien de jazz.

Jokinen Erkki  
1941

Erkki Jokinen, élève d'Erik Bergman a une œuvre réduite mais d'un haut niveau et son langage musical se rapproche du post-sérialisme de l'école d'Heininen. Jokinen s'est surtout intéressé à la musique de chambre et à l'orchestre de chambre. Ses pages les plus jouées sont écrites pour accordéon. Destinées à Matti Rantanen elles appartiennent au répertoire de base des accordéonistes finlandais (*Alone* pour accordéon seul - 1979, *Reflections* pour deux accordéons - 1983). Une de ses plus remarquables pièces pour accordéon et en même temps une de ses meilleures œuvres est le concerto pour accordéon et orchestre de chambre (1987). Il a écrit également quatre quatuors à cordes (1972, 1976, 1988 et 1993), *Face* (1983) pour flûte, harpe, clavecin et trio à cordes et le concerto de chambre *Voyage II* (1991).

#### La musique électronique des années 1970.

Sirén Pekka  
1946  
Liimatainen  
Juhani 1952  
Honkanen  
Antero 1941

C'est dans les années 1970 qu'apparaît, en partie sous l'influence d'Osmo Lindeman, un groupe de compositeurs qui se spécialise dans la musique électronique. La création du studio expérimental de la Radio finlandaise Yleisradio en 1972 a renforcé ce mouvement. Le directeur artistique du studio fut d'abord Jarmo Sermilä, son ingénieur du son Pekka Sirén et à partir de 1982 Juhani Liimatainen. Un troisième personnage important est le chef du département d'illustrations sonores d'Yleisradio Antero Honkanen.

Ruohomäki  
Jukka 1947

Le deuxième studio finlandais des années 1970 était une annexe de l'Institut de musicologie de l'Université d'Helsinki. Jukka Ruohomäki y a travaillé et s'y est spécialisé. Ses pièces sont lyriques et d'une sonorité douce. Une de ses meilleures œuvres des années 1970 est la réjouissante « composition de rires » *NRUT I* (1978). Dans les années 1980 il a interrompu son travail de composition qu'il a repris en 1995 avec *Villtoja* qui utilise des panneaux de tôle comme sources sonores. L'œuvre a reçu le premier prix au festival de musique électronique de Bourges en 1996.

Romanowski  
Otto 1952  
Kosk Patrick  
1951

Otto Romanowski s'est spécialisé à côté de la musique électronique dans l'informatique musicale dont il est actuellement un des meilleurs spécialistes en Finlande. Dans *Vocalise* (1976), le piano accompagne des grognements enregistrés. A côté de Ruohomäki et de Romanowski, le troisième compositeur spécialisé dans la musique électronique et les ordinateurs est Patrick Kosk. En grande partie autodidacte, il a commencé à composer de la musique sur bande avec Ruohomäki dans le studio de l'Université d'Helsinki. Avec ses œuvres sur bande qui utilisent un matériau sonore concret il a remporté de nombreux prix internationaux. En plus de sa musique « pure » sur bande, il compose de la musique électronique pour des pièces radiophoniques, des pièces de théâtre, des manifestations interartistique et écrit des œuvres radiophoniques (*Trance dance* - 1981, *Panoptikon* - 1984).

*Vers la fin des années 1980 le studio de l'Académie Sibelius a été créé et il est devenu en 1996 le plus important des studios de musique électronique publics de Finlande. Tous les compositeurs qui ont commencé leurs études dans les années 1980 et -90 ont réalisé leurs œuvres sur bande dans ce studio.*



Ci-dessus : Jukka Tiensuu, Herman Rechberger et Mikko Heiniö

# LES AUTRES MUSIQUES, AUJOURD'HUI

par Henri-Claude Fantapié

*Il n'est pas question dans un aussi petit ouvrage d'aborder sérieusement les autres musiques et leurs compositeurs et interprètes. On ne peut les ignorer même si leur impact reste avant tout national. Si on excepte le phénomène du tango qui est devenu un véritable phénomène de société, la musique de jazz est peut-être celle qui a le plus de liens avec l'étranger et qui atteint le meilleur niveau.*

*On a pu s'apercevoir que par le passé, de nombreux compositeurs (Chydenius, Donner, Sermilä, Rydman voire Englund à une certaine période de sa vie) se situaient à la limite des genres. Aujourd'hui Nordgren, Hämeenniemi ou Heininen, chacun à sa manière, entrouvrent à leur tour des portes sur ces mondes parallèles. Il est vrai que le mélange des genres se généralise partout dans le monde, aidé en cela par les multinationales de la consommation qui voient là une nouvelle source de profits (Bach simplifié, réorchestré et accompagné par une rythmique malgache par exemple). La Finlande est - nous l'avons déjà dit - un pays ouvert au métissage des styles et des techniques aussi il est parfois difficile de tracer des frontières entre les genres (pourquoi d'ailleurs le faire sinon par commodité de classification).*

*Tous les genres (à l'exclusion peut-être du tango) ont fortement évolué ces dernières années. Prenons par exemple la musique traditionnelle. Le Festival de Kaustinen s'ouvre aux musiques du monde lointain, les musiciens introduisent dans leurs ensembles des instruments modernes, le kantélé d'aujourd'hui n'a plus rien à voir avec l'instrument d'origine. Une autre mutation importante concerne la musique de film qui n'a plus beaucoup de rapports avec celles qu'on concevait jusque dans les années 1960, les impératifs économiques et les préoccupations de mode sont passées par là avec la dévalorisation de la musique symphonique particulièrement coûteuse. Le jazz seul a gardé quelque chose de sa pureté originelle mais il appartient, comme la musique « savante » à un domaine réservé parce que lui aussi est considéré comme un art élitiste ce qui le préserve des pollutions commerciales exagérées.*

*Pour chacune de ces catégories musicales les plus représentatives j'ai retenu quelques noms qui émergent dans les années 1990. J'ai laissé de côté la chanson populaire et la musique de danse ainsi que celle de variété qui n'ont guère évolué depuis la dernière guerre et dont on trouvera par ailleurs une brève description.*

## LE JAZZ

*Après Otto Donner et Teppo Hauta-Aho, dans les années 1970 on retiendra surtout dans le domaine de la musique de jazz les noms de **Heikki Sarmanto** et **Esa Helasvuo**. Mais les phénomènes les plus importants sont le Festival de Jazz de Pori qui existe depuis 1966 et l'orchestre UMO (Orchestre de musique nouvelle, une formation par bien des côtés comparable à notre Orchestre National de jazz) créé en*

Sarmanto Heikki 1939 Helasvuo Esa 1945 UMO
--

1975, dirigé d'abord avec une grande ambition de qualité par **Esko Linnavalli** puis successivement par le trompettiste **Markku Johansson**, par **Rich Shemaria** et par le saxophoniste **Eero Koivistoinen**.

En général, la vitalité des ensembles de jazz est remarquable et l'Institut Finlandais de Paris aide à sa diffusion en organisant de nombreux concerts.

## LES INCLASSABLES

Dans les chapitres précédents on a pu se rendre compte de la difficulté de classement de certains compositeurs entre variété, musique savante symphonique ou électroacoustique, jazz, etc. Certains noms se retrouvent ainsi dans plusieurs rubriques et d'autres sont tout simplement oubliés. A titre d'exemple, et pour nous faire pardonner auprès de tous les autres, voici un de ces « oubliés », **Heikki Valpola**.

Valpola  
Heikki 1946

On peut difficilement classer ce compositeur qui se trouve à la frontière entre musique dite « sérieuse » et de (bonne) musique légère. Appartenant à une lignée qui va de Chydenius à Rydman, en passant par Donner sa place dans ce livre aurait dû être la même que la leur. Ses pièces pour accordéon, principalement écrites pour Marjut Tynkkynen, Matti et Heidi Rantanen expriment une belle poésie (*Nuages*) et ses œuvres de musique de chambre, exprimées dans un langage simple et accessible, gagneraient à être mieux prises en considération (*Mellotus* pour accordéon et percussion, *Ludit* pour petit ensemble). Il a également écrit de la musique pour la télévision et le cinéma.

## LE ROCK

Leningrad  
Cowboys

La musique rock est surtout représentée à l'étranger par les **Leningrad Cowboys** popularisés par les films d'Aki Kaurismäki, un groupe parodique qui s'intitule lui-même le « pire groupe rock dans le monde ». Comme partout ailleurs, le terme « rock » ne représente aucun mouvement musical coordonné ni clairement définissable et nous sommes loin des références d'origine quand, dans les années 1960 Erkki Salmenhaara écrivait son article *The Beatles - viihdettä vai taidetta ?* (Les Beatles - variétés ou art ?). Le Centre d'informations musicales recense quarante huit groupes de rock, parodiques (*Mieskuoro Huutajat*), bluesy (*Honey B. & The T-Bones*), trash-twång guitar band (les célèbres *Laika & the Cosmonauts* qu'on a pu découvrir à la télévision française en 1997), metal-bands (*Waltari*, connu en Allemagne), groovy (*Värttinä*, surtout apprécié en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis) originaux (*Apocalyptica*, un quatuor de violoncelles très spécial) et d'autres psychédéliques, métalliques, caméléoniques, jazzistiques, pop, girls-bands, danse, hip hop, techno, etc. Le tout suivi par non moins de vingt huit marques de disques ! Ce qui est symptomatique de la situation si on la compare à celle de la production discographique de musique dite savante.

## POP - ROCK - NOUVELLE TRADITION

Paakkunainen  
Seppo Paroni  
1943  
Saastamoinen  
Ilpo 1942

Musiciens à la lisière entre le jazz et le rock, Seppo Paroni Paakkunainen (*Kanteletar* - 1976, *Kalevala* - 1985, *Evakko*, opéra - 1989) et Ilpo Saastamoinen (*Kalevala-sarja* - 1980, *Karhunpeijaiset* - 1987, *Velho*, opéra - 1993) sont partis du Kalevala, du *joiku* des Samés et des instruments populaires pour faire œuvre originale. Contrairement aux musiciens traditionnels, ils suivent une voie qui, bien que s'appuyant sur un matériau ethnique est recrée et interprétée avec leurs propres groupes instrumentaux mélangeant les instruments et on peut les classer tantôt dans une rubrique pop tantôt rock sinon world-music ou nouvelle tradition.

## MUSIQUES DE FILMS

Tikanmäki  
Anssi 1955  
Kopisto  
Markku

*La musique de film suit les mêmes errements qu'ailleurs. Elle a perdu ses compositeurs spécialisés et il n'y a pas en Finlande, pour une production limitée et qui ne dispose que de petits moyens, de Bernard Herremann, de Georges Delerue, de Nino Rota ou de Michael Nyman. Depuis George de Godzinsky et Harry Bergström et après-guerre Einar Englund, Otto Donner, Ahti Sonninen ou Tauno Pylkkänen, on note seulement quelques interventions d'Usko Meriläinen et Leonid Bashmakov.*

Plus récemment les frères Kaurismäki qui sont très attentifs à la qualité des interventions musicales ont fait appel au musicien et compositeur rock Anssi Tikanmäki auteur par ailleurs de musiques originales pour des films muets (*Judex* ou *Le Cuirassé Potemkine*) et d'œuvres orchestrales tandis que le metteur en scène Risto Jarva utilisait les services de Markku Kopisto (*Jäniksen vuosi* - *L'Année du lièvre*).

## ET MAINTENANT...

### FIN DE SIÈCLE OU NOUVEAU DÉPART ?

Par Henri-Claude Fantapié

*La situation actuelle de la création musicale en Finlande n'est pas très éloignée de celle qu'on rencontre un peu partout ailleurs, même s'il faut tenir compte d'un contexte qui est plus favorable que dans beaucoup d'autres pays. L'éclatement des styles s'y fait sentir mais leur diversité n'avait jamais complètement disparu. Ce manque de sectarisme est à la fois une force mais aussi un inconvénient quand il permet des superpositions, des voisinages ou des volte-face stylistiques qui peuvent plus résulter d'une attitude opportuniste ou d'un manque de courage dans les prises de position que d'une volonté de synthèse ou de renouvellement. Les années 1980 représentent d'ailleurs une période de transition qui a tenté une fois de plus de radicaliser et d'internationaliser la vie musicale et la création.*

#### « OUVREZ LES OREILLES ! », LES ENFANTS D'HEININEN ET DE RAUTAVAARA

*L'année 1977 a vu naître un nouveau groupement d'interprètes et de compositeurs qui annonçait son programme sous forme d'avertissement « ouvrez les oreilles ! » (Korvat auki !). Il s'agissait moins de lancer une esthétique nouvelle que de réunir de jeunes musiciens d'une même génération qui cherchaient à s'affirmer dans un contexte particulièrement favorable. Économiquement et politiquement la Finlande bénéficiait alors d'une situation telle qu'elle n'en avait jamais connu de semblable dans son histoire. Les résultats d'un nouveau système d'éducation musicale basé sur une recherche de qualité s'avéraient particulièrement bons dans un monde qui pourtant s'américanisait de plus en plus et perdait ses valeurs traditionnelles pour subir l'influence des médias, des modes et du tout spectacle. Dans cette confrontation pourtant inégale la musique de qualité maintenait sa présence et affirmait sa vitalité, aidée par la radio, par les pouvoirs politiques et administratifs, par les villes et les associations et par des personnalités parmi lesquelles émergeait un animateur particulièrement dynamique, Risto Nieminen. A la Radio, à la Biennale d'Helsinki, puis à Paris à l'I.R.C.A.M. et enfin à partir de 1997 avec un Festival d'Helsinki un peu problématique, Nieminen défend avec intelligence et discernement ses contemporains sans rompre avec le passé. Il est vrai que la jeune génération le mérite. Elle est sérieuse, tout comme ses maîtres le lui a appris. Pour diffuser sa musique, elle va se prendre en charge et inventer ses organes de diffusion. Des ensembles comme Avanti!, formation à géométrie*

variable et Toimii, jouent un rôle de laboratoire tandis que de nouveaux événements et lieux de diffusion sont créés, principalement avec les Biennales d'Helsinki (1979), de Tampere (1986) et le festival d'été Time of Music de Viitasaari. Ils sont aidés par le système éducatif qui, au moment où presque partout on privilégie la musique-loisir, le supplément d'âme et on forme des analphabètes satisfaits, produit en une vingtaine d'année de remarquables musiciens d'orchestre et des solistes de valeur à l'esprit ouvert et curieux dans presque toutes les disciplines instrumentales. Ils vont commander des œuvres aux jeunes compositeurs et être à leur source et les défenseurs qui ont manqué à beaucoup des compositeurs des générations précédentes. Cette génération semble, du moins dans les années 1980, vouloir pénétrer le monde cosmopolite de l'avant-garde européenne et certains cherchent des éditeurs étrangers. On s'expatrie volontiers pour se confronter directement à un public sans concessions. Aujourd'hui, c'est une nouvelle génération qui se fraie un chemin parmi leurs aînés dont quelques uns - et non des moindres - éprouvent une certaine difficulté à trouver un second souffle.

Tiensuu  
Jukka 1948

Si l'on excepte la prééminence de Paavo Heininen, la personnalité qui prélude à ce mouvement est à cheval sur les deux générations. Compositeur, claveciniste, chef d'orchestre, pédagogue, Jukka Tiensuu est également un organisateur hors pair. Élève successivement d'Heininen, Klaus Huber et Brian Ferneyhough, il est le premier qui revient à Paris après Kuula, Launis, Klami et Madetoja. Mais il ne se contente pas d'y vivre, il travaille à l'I.R.C.A.M. Compositeur il défend une philosophie de l'intransigeance et du renouvellement perpétuel. Chaque œuvre doit résoudre un problème différent, créer une situation nouvelle. De là l'impossibilité de le classer. Imaginatif et rigoureux, Tiensuu ne peut naturellement pas bénéficier de cette attitude de non compromission auprès du grand public. Parmi ses œuvres les plus marquantes, *M* (1980) pour clavecin, cordes et percussions explore le monde des micro-intervalles, *Sinistro* (1977) et *Aufschwung* donnent des lettres de noblesse à l'accordéon un instrument que défend avec talent partout dans le monde Matti Rantanen, *MXPZKL* (1977) pour orchestre est une œuvre à la fois violente et raffinée. Les années 1980 marquent une évolution notable, *Fantango* (1984) pour clavecin et *Tango lunaire* (1985) pour orchestre de chambre, qui pourraient le rapprocher du grand public, sont suivis de *Tokko* (1987) pour chœur et bande magnétique qui est récompensé à la Tribune de l'UNESCO l'année suivante. Se renouvelant constamment, Tiensuu écrit des pièces pédagogiques remarquables, offre *Manaus* (1988) au kantélé et propose des innovations techniques et expressives à l'instrument millénaire. *Puro* (1989) suivi par *Vento* (1995) tous deux pour clarinette et orchestre, *Plus V* (1994) pour accordéon et cordes, *Lume* (1991) et *Halo* (1994) pour orchestre présentent un compositeur toujours concentré vers l'essentiel tout comme *Rubato* (1996) pour petit ensemble. Confiant dans la qualité des auditeurs il a toujours refusé, contrairement à la majorité de ses contemporains, de commenter son œuvre. Faisons donc de même.

Pris par ses activités multiples, il se fait malheureusement plus rare à Paris même si on l'a retrouvé avec joie cette saison, le 2 octobre à l'I.R.C.A.M. pour la création d'une œuvre pour ensemble orchestral et bande magnétique très brillante et construite,

*nemo* (1997), pièce lumineuse et colorée, rythmiquement contrastée dans laquelle un jeu dialogué alterne avec des épisodes plus massifs. 1998 devrait le voir revenir.

## LES VOYAGEURS

*A l'instar de Jukka Tiensuu, les plus fortes personnalités de la jeune génération sont allées chercher une reconnaissance à l'étranger dès le début des années 1980. Quinze ans plus tard, seule Kaija Saariaho, mariée en France, n'est pas retournée vivre en Finlande. Avec elle Magnus Lindberg, un temps Parisien, maintient avec l'IRCAM des liens étroits tandis qu'Esä-Pekka Salonen privilégie une brillante carrière internationale de chef d'orchestre et qu'Aulis Sallinen éprouve le besoin d'une retraite provençale une partie de l'année.*

Saariaho  
Kaija 1952

Kaija Saariaho a suivi le parcours à la mode chez les jeunes compositeurs finlandais dans ses années d'études, elle a travaillé avec Heininen, Huber et Ferneyhough. Fixée à Paris, elle travaille à l'IRCAM et ses œuvres apparaissent dans une continuité dominée en particulier par le goût du détail, une grande sensibilité et imagination sonore et l'usage de techniques de composition avancées. Après des ouvrages de jeunesse remarquables à leur époque (...*sah den Vögeln* - 1981 - *Laconisme de l'alle* et *Vers le blanc* - 1982), elle s'affirme avec *Verblendungen* (1984) pour orchestre et bande magnétique qui développe une technique de champs sonores particulièrement maîtrisée, raffinée, où le développement des spectres et des micro rythmes crée une atmosphère statique et rêveuse. Techniquement, elle définit sa démarche d'écriture qui place le timbre au centre de ses préoccupations. Ce qu'elle appelle « l'axe timbral » lie le matériau à la forme et l'ordinateur lui permet d'explorer toutes les possibilités du timbre et de le projeter dans le temps. Cette atmosphère, confrontée à des éclats brusques se retrouve dans *Nymphéa* (1987) pour quatuor à cordes et électronique. Plusieurs œuvres majeures marquent cette époque riche en créations comme *Jardin secret I* pour bande (1985), *II* pour clavecin et bande (1986), *Petals* pour violoncelle (1988, pour Anssi Karttunen). Mais c'est surtout l'époque où Saariaho écrit *Lichtbogen* (1986) pour neuf musiciens (commande du Centre Pompidou) qui fait appel à une modélisation par ordinateur particulièrement poussée, *Io* (1986-87) pour ensemble et bande qui s'attache à modifier le timbre, *Stilleben* (1988 - Prix Italia) pièce radiophonique sous-titrée « nature morte » qui annonce le futur ballet de Carolyn Carlson *Maa* (1991). C'est ensuite *Du cristal... à la fumée* (1990) deux pièces (la seconde avec flûte alto et violoncelle solistes) et orchestre symphonique suivies d'*Amers* (1993) pour violoncelle et ensemble qui marquent un renouvellement de l'écriture et une expression plus extravertie. En 1995, *Château de l'âme* pour groupe vocal et orchestre a été particulièrement bien accueilli au Festival de Salzbourg qui lui a commandé un opéra pour l'an 2001.

Lindberg  
Magnus  
1958

Face à l'intimisme, au monde introverti et à l'imaginaire flamboyant de Saariaho, la vitalité de Magnus Lindberg explose avec la violence, l'éclat et la rapidité d'un bouquet de feu d'artifice. Élève de Rautavaara puis d'Heininen, il effectue des stages avec Ferneyhough puis avec Grisey et Globokar à Paris. Lindberg a su prendre ce qu'il fallait

à chacun de ses maîtres. Il y a du constructivisme dans sa technique de composition qui part d'une rigueur toute postsérielle, mais cette sécheresse brillante apparente se brise dès que Lindberg laisse parler ses qualités expressives. Ce fut le quintette pour piano et cordes *...de Tartufe, je crois* (1981) qui attira l'attention sur lui à la Tribune de l'UNESCO de 1982. Cette œuvre qui atteint ce fragile équilibre entre rigueur et épanchement est une réussite de fraîcheur qu'on retrouve différemment dans *Linea d'ombra* (1981) pour clarinette, flûte, percussion et guitare où les quatre instruments tendent à n'en plus former qu'un seul, hybride. La complexité croissante des œuvres des années 1980 aboutit au très remarquable *Kraft* (1985) pour cinq solistes et orchestre et à *Ur* (1986) pour cinq instruments et électronique, deux aspects d'une même série de préoccupations. Parmi les ouvrages pour un petit nombre d'instrument, Lindberg a payé son tribut au remarquable clarinettiste Kari Kriikku en écrivant l'abrupt *Ablauf* (1983/88). La trilogie *Kinetics* (1988-89), *Marea* (1989-90) et *Joy* (1989-90) représente peut-être une période de maturité et de maîtrise technique, même si on note parfois dans *Joy* - où domine une recherche de spécialisation par le rythme et le son - un déséquilibre de la forme, quand la jouissance née du plaisir d'un « geste musical » ou de l'accélération de l'événement devenu fulgurance par la grâce de l'électronique en temps réel, prend le pas sur l'architecture générale et que la gestion du temps musical se relâche. Après ces éclats, le style de Lindberg a continué d'évoluer, *Aura* et *Away - In memoriam Witold Lutoslawski* (1993-94) œuvres fortes, d'une grande richesse sonore et rythmique se situent dans la même trajectoire mais avec une plus grande maîtrise formelle, la seconde, dans sa brièveté même (par sa brièveté peut-être, elle dure à peine 5 mn.) atteint une certaine perfection. Cette remarque attire l'attention sur les œuvres de petite forme de Lindberg qui expriment une grande sensibilité dépouillée de certains masques orchestraux ou électroniques (*Metal works* pour accordéon et percussions - 1985, *Ablauf* - pour clarinettes et percussions - 1983, *Ground* pour clavecin - 1985, *Stroke* pour violoncelle - 1984, *Twine* pour piano - 1988, *Jeux d'anches* - 1989-90, *Moto* pour violoncelle et piano - 1988-90, *Steamboat Bill jr* pour clarinette et violoncelle - 1990). *Coyote blues* après *Corrente* (1992) représente son dernier tournant stylistique qui aboutit à *Arena 2* (1996). Dans ces dernières œuvres, le langage s'est épuré voire simplifié, et les références motiviques se sont accrues. Ces motifs peuvent être horizontaux, verticaux, transversaux ou cellulaires et ils peuvent prendre la forme d'ostinatos ou se dérouler sur certaines échelles de notes. Certaines consonances apparaissent même sans qu'on puisse parler de métatonalité. Le fond virtuose et les phrases à angles aigus existent encore mais la tendance mélodique prend de plus en plus d'importance.

Avec Saariaho, Sallinen et à un degré moindre Rautavaara, Lindberg est le plus connu des compositeurs finlandais à l'étranger. Une position que conforte le festival Musica de Strasbourg à l'automne 1997 consacré à l'essentiel de son œuvre qui lui vaut des articles élogieux dans la presse française. Plus important encore, son attitude aussi bien de créateur que d'animateur de l'ensemble *Toimii* peut laisser supposer - faisons pour une seule et unique fois un pari sur l'avenir - que Lindberg occupera bientôt dans la vie musicale finlandaise (et au-delà) la place qu'à tenu pendant une trentaine d'année Paavo Heininen. Mais à sa manière. Pas comme un continuateur de la « méthode » Heininen, mais avec un autre genre de rigueur, comme un éveillé de talents et

d'esprits. La situation n'est plus la même, la route a été ouverte, il faut récolter les fruits. Avec autant de soins qu'on a mis à surveiller l'éclosion des fleurs.

Lindberg a reçu en 1988 le Prix Koussevitzky pour *Kraft* et le Prix Italia la même année pour son œuvre radiophonique *Faust*.

Salonen Esa-  
Pekka 1958

Esa Pekka Salonen a en commun avec Lindberg la complexité d'un langage et d'une technique qu'il maîtrise avec autant de brio. Élève de Rautavaara il a également suivi les cours de Franco Donatoni et de Niccolò Castiglioni. On peut regretter que sa carrière de compositeur soit relativement éclipsée par celle de chef d'orchestre car il ne manque pas d'arguments dans ce domaine. C'est en 1981 (rév. 1983) qu'il écrit son *concerto pour saxophone* et orchestre qui révèle un véritable compositeur dont la qualité principale est la clarté du langage et de la conception et dont le sens de l'effet est indéniable. Virtuosité et humour sont deux autres qualités qui apparaissent dans cette œuvre. La précision d'écriture est confirmée par *Giro* (1981) pour orchestre. *Baalal* (1982) œuvre radiophonique fut remarquée par le jury de la Tribune Internationale de l'UNESCO tandis que la série instrumentale *Yta 1-2-3* (1982, 1985, 1987) révèle une étonnante forme d'impressionnisme avec des moyens d'aujourd'hui, notamment virtuoses. En 1984, on découvre le second degré de *Meeting*, pour clarinette et clavecin. En 1992, la deuxième œuvre qu'il présente à la Tribune de l'UNESCO, la très virtuose et humoristique *Floof* (1988) pour soprano et orchestre de chambre, est sélectionnée par le jury. Cette même année, il donne *Mimo* (pour hautbois et orchestre) qui ne cache pas sa filiation debussyste, même si la beauté sonore de l'ouvrage semble parfois laisser la place au « beau geste » pour lui-même.

Le Festival d'Aix-en-Provence lui a commandé une œuvre lyrique pour l'année 2001, la même année que Salzbourg à Kaija Saariaho.

### À LA MAISON

*Mais en Finlande, même si cela peut aider, nul n'a besoin de s'expatrier pour devenir prophète en son pays et il y a des personnalités particulièrement intéressantes qui n'ont pas suivi le même parcours que Lindberg, Saariaho et Salonen et qui pourtant bénéficient d'une écoute et d'un soutien tout aussi attentifs, au moins dans leur pays et dans l'ensemble des pays nordiques..*

Hämeenniemi  
Eero 1951

Eero Hämeenniemi est un ancien élève d'Heininen et il s'est perfectionné en Pologne avec Boguslaw Schaeffer, Franco Donatoni en Italie et Joseph Schwanter aux États-Unis. Parti du dodécaphonisme, il revient vite, dans les années 1980, à un langage plus traditionnel. Comme presque tous les compositeurs de sa génération, Hämeenniemi parle de sa musique. Contrairement à certains, il le fait bien. Il plaide pour une continuité de la tradition qu'il ne considère pas avec une attitude conservatrice mais comme un processus qui évolue continuellement. La première œuvre qui va dans ce sens s'intitule *... Vain maa ja vuoret* (... Seulement la terre et les montagnes - 1981). Au contact de toutes les avant-gardes européennes et du milieu américain ô combien différent, Hämeenniemi fait un choix esthétique propre qui sort des sentiers battus. Sa *1<sup>re</sup> symphonie* (1983) est remarquable et a été remarquée tout comme la *2<sup>e</sup>* (1988). C'est une vraie musique de symphoniste qui aime et fait sonner l'orchestre et qui use de

phrases amples et d'un tissu harmonique riche. Si son ballet de 1986 : *Loviisa* n'attire pas la même attention musicale ses rares incursions dans le domaine de la musique de chambre nous offrent la belle *sonate pour clarinette et piano* de 1984 et un quatuor, *Grac* (1996), tendu et agressif. Depuis 1990 il semble s'éloigner des chemins trop fréquentés pour écrire des œuvres de jazz (*From a Book I Haven't Read, From Navarasa*, 1993 et *The Nada Project* - 1994) ou qui intègrent des traditions extra-européennes (*Darshan* - 1990, *Nattuvanar* pour chœur d'hommes - 1993 et *Lintu ja tuuli* - 1993, pour soprano, cordes et deux danseurs religieux, toutes œuvres inspirées par les traditions des Indes). Écrit en 1982-83, le *Concerto pour violon* semble avoir une facture plus traditionnelle, dans l'esprit des symphonies et présentant une belle dramaturgie dans l'affrontement et le dialogue entre le soliste et l'orchestre.

Kaipainen  
Jouni 1956

Jouni Kaipainen qui a été l'élève d'Aulis Sallinen puis de Paavo Heininen a suivi une trajectoire en certains points comparable à celles de Lindberg et d'Hämeenniemi. Ses réussites de ses années d'études et de celles qui les ont immédiatement suivies ont été confirmées par d'indéniables succès dans son pays et dans les pays scandinaves notamment au cours de l'été et de l'automne 1997. Parallèlement à la réussite initiale de Lindberg avec *...de Tartufe, je crois*, les *Trois morceaux de l'aube* (1981) pour violoncelle et piano révélèrent un compositeur sensible et raffiné, dont certaines tendances impressionnistes sont enrichies par une conduite formelle extraordinairement maîtrisée chez quelqu'un de son âge. Un an plus tôt, les *Cinq poèmes de René Char* (1980) pour soprano et orchestre, avaient prouvé que le langage expressionniste issu de la musique d'Alban Berg n'était pas déplacé sous la plume d'un compositeur de la fin du siècle. Plus tôt encore, *Ladders to fire* op. 14 (d'après une œuvre d'Anaïs Nin dont le titre français est Miroirs dans le jardin - 1979) pour deux pianos, avait déjà montré que, encore élève, Kaipainen possédait une vraie personnalité créatrice. La période suivante allait voir Kaipainen se consacrer à la musique de chambre avec notamment trois quatuors à cordes et surtout *Je chante la chaleur désespérée* (1981) une réussite pianistique dans la tradition ravélienne. En 1980-85 il donne sa *1<sup>e</sup> symphonie* en un mouvement. Ce retour à la tradition symphonique passe par une *2<sup>e</sup> symphonie* (1993) puis par un poème symphonique (*Sisyfoksen uni* Le Rêve de Sisyphe - 1994) avant une série de *trois concertos* pour clarinette (*Carpe diem* - 1990), hautbois (1994) et saxophone (*Vernal Concerto, from Equinox to Solstice*). En 1989, Kaipainen renoue avec la mélodie et écrit une *suite pour soprano*, cordes graves, percussion et piano *Stjärnnatten* op. 35 sur les magnifiques poèmes d'Edith Södergran. Toutes ces dernières œuvres portent en puissance des germes néoclassiques mélangés à une grande richesse sonore postromantique et expressionniste. En 1992 l'*Antiphona SATB* op. 40 pour chœur mixte montre le compositeur sous un aspect un peu inhabituel avec une double référence aux polyphonistes profanes puis religieux français et italiens du XVI<sup>e</sup> siècle.

Kortekangas  
Olli 1955

Olli Kortekangas est peut-être le moins connu à l'étranger des compositeurs que nous venons d'évoquer. Pourtant l'audition d'*Ökologie* fit plus qu'intéresser les membres du jury de la Tribune de l'Unesco auquel je participais cette année là. La personnalité était affirmée, la composition était originale, la technique efficace et il est difficile de dire ce qui manqua pour que l'œuvre ait été primée. Élève de Rautavaara

puis de Dieter Schnebel à Berlin, Kortekangas manque peut-être de ce laisser-aller sensible nécessaire, qu'une pudeur intempestive transforme en autocritique et en ironie. Les mélomanes n'aiment pas qu'on sourie, même de soi, car ils ont trop peur qu'on se moque d'eux. Alors comment donner de l'importance à des citations répétées de *Finlandia* (*Threnody* pour cor et piano - 1977), à des successions de cadences parfaites (*Sonata per organo* - 1979) ou à des œuvres qui portent un titre aussi antimusical que *Ökologie* (*I* - 1983 et *II* - 1987). Plus prenantes sont ses œuvres écrites pour le remarquable chœur d'enfants de Tapiola : *MAA* (La terre - 1985) utilise des sources diverses comme le Kalevala, la Bible et des poèmes tandis que *Memoria* (1988-89) est particulièrement émouvant par l'alliance entre les voix enfantines et la gravité de ton des textes. Le *Konzertstück* pour violoncelle, clarinette et orchestre (1992-93) est une œuvre très construite à l'écriture raffinée. En 1994, l'opéra *Joonan kirja* (Le Livre de Jonas) a été créé dans la petite salle de l'Opéra National et en 1995 *Arabesken der Nacht* pour guitare et ensemble, pièce assez méditative, entame un glissement stylistique que prolonge le *Concerto pour orgue* (1996-97).

#### DANS UNE DEMI LUMIÈRE (LES ENFANTS D'HEININEN D'AOH ET D'HÄMEENIEMI)

*Les compositeurs dont les noms suivent n'ont pas encore tous dépassé ce seuil qui permet de franchir une frontière importante, celle qui sépare la reconnaissance professionnelle de ses pairs de celle du « grand public », qui n'est pas encore elle-même la renommée internationale. Parmi eux certains sont proches de ce passage, d'autres trop jeunes ou trop peu productifs doivent encore faire leurs preuves. Je ne chercherai pas à les classer, ni par échelle de valeur (qui aurait d'ailleurs cet orgueil de jouer un tel jeu) ni de style (on sait que celui-ci évolue vite et on a vu de ce qu'il en était avec des compositeurs moins jeunes. Laissons leur le temps de s'affirmer). Les voici par ordre de date de naissance. Pour les commentaires que ce genre d'ouvrage contraint à la brièveté j'ai favorisé les œuvres qui ont bénéficié d'enregistrements discographiques disponibles en France.*

Notons que la tendance générale de ces nouvelles générations est soumise à deux influences principales, un constructivisme qui pourrait bien se trouver dans l'enseignement reçu à l'Académie Sibelius (et Paavo Heininen n'y est certainement pas étranger) et une ouverture à de nouvelles influences extérieures notamment celles de compositeurs français comme Gérard Grisey et Tristan Murail. L'influence postsérielle continentale recule et les précédentes personnalités de référence Brian Ferneyhough et Klaus Huber semblent s'éloigner. Par contre, ces toutes dernières années, on peut découvrir dans certaines œuvres des interrogations auxquelles les aînés eux-mêmes ne sont pas insensibles. Le jazz, le rock, la musique de variétés et les musiques extra-européennes ne sont plus très loin, même si on se tourne parfois vers des succédanés de l'un ou de l'autre. On assiste à une remise en question du progrès pour le progrès et il n'est plus ridicule de se référer à certaines valeurs confirmées. Korvat auki ! se renouvelle sans qu'on sache encore bien s'il s'agit d'une nouvelle originalité où si la référence est surtout un clin d'œil commercial au

moment où les multinationales de l'édition papier et sonore font main basse sur le marché national. Bref beaucoup de questions qui intéresseront plus le journaliste et ne font pas encore toujours partie de l'Histoire.

Un dernier mot consacrera un manque que nous essaierons de corriger dans un prochain numéro de *Boréales*, il concerne la formidable collaboration qui existe entre compositeurs et interprètes en Finlande et qui est encore un cas particulier dans un milieu qu'on connaît plus conservateur ailleurs et qui continue là à vivre à chaque instant la musique contemporaine, sans pour cela rompre avec le passé. Ces interprètes auraient leur place ici car ils se sont profondément engagés dans la défense de la musique de leurs compatriotes. Depuis Kajanus avec Sibelius, les chefs ont joué un rôle important. Okko Kamu pour Sallinen, Ulf Söderblom pour Heininen, Esa Pekka Salonen pour Lindberg et Saariaho. N'oublions pas non plus quelques-uns des instrumentistes les plus remarquables comme le violoncelliste Anssi Karttunen et son cadet Marko Ylönen, le clarinettiste Kari Kriikku, les pianistes Liisa Pohjola, Jouko Laivuori, Tuija Hakkila, Heini et Jaana Kärkkäinen, les violonistes Hannele Segerstam et Kaija Saarikettu, le saxophoniste Jukka Savijoki et son frère Pekka, guitariste, les accordéonistes Marjut Tynkkynen, Matti et Heidi Rantanen. Si j'ajoute les noms du hautboïste Jorma Valjakka, des flûtistes Mikael Helasvuo et Petri Alanko et du percussionniste Tomas Ferchen, je suis sûr de ne pas avoir réussi à citer la moitié de ces interprètes cocréateurs d'œuvres !

Arho Anneli  
1951

Elève de Tiensuu puis d'Huber et Ferneyhough, elle se situe dans la ligne de pensée du premier. Sa volonté de n'écrire que l'essentiel aboutit à une œuvre rare dans tous les sens du terme. *Minos* (1978) pour clavecin, *Once upon a Time* (1980) pour quintette à vent et *Aikaika* (Les Temps emboîtés, 1987) pour trois violoncelles font regretter cette autocensure apparente.

Agopov  
Vladimir  
1953

Cet ancien élève d'Aram Khatchatourian et Edison Denisov est né en Arménie et il est arrivé en Finlande en 1978. Il a également travaillé avec Paavo Heininen. Son œuvre, relativement réduite, comprend une sonate pour clarinette et piano (1981), deux *quatuors à cordes* (1982/89, 1988), un concerto pour violoncelle et orchestre *Tres viae* (1984). Son deuxième quatuor à cordes, méditatif et un peu statique, favorise les détails et les recherches sonores expressives.

Lämsiö Tapani  
1953

Ancien élève de Joonas Kokkonen puis de Paavo Heininen, il a fait partie de la première équipe de *Korvat auki*. Il a peu composé et dirige beaucoup son cœur, écrit sur la musique et enseigne. Il essaie de produire des œuvres très concentrées comme les *Trois Mélodies* sur des poèmes chinois (1982) pour soprano et piano dont les première et troisième sont d'une remarquable brièveté et presque énigmatiques tandis que la seconde joue sur l'éloignement de la soprano et l'extinction progressive des lumières de scène. Pour les chœurs, Lämsiö a composé *Trois chorals* sur des textes de Wittgenstein (1985), *Traum(a)* (1988) avec bande magnétique, les très poétiques *17 laulua kesästä* (17 chants de l'été, sur des aphorismes de Paavo Haavikko, 1992) et surtout la *Missa -85* (1985) pour chœur mixte.

Viitanen  
Harri  
1954

Il se consacre surtout à la musique d'orgue. Élève de Rautavaara puis de Tristan Murail. Son œuvre la plus importante est probablement *Firmamentum* (1988) écrite pour l'instrument qu'il enseigne à l'Académie Sibelius. Son intérêt pour les chants d'oiseaux le rapproche aussi de Messiaen.

Suillamo Harri  
1954

Harri Suillamo est un élève d'Heininen qui se situe dans la même ligne de pensée. C'est l'auteur surtout d'*Aiva* (1991 pour orchestre). Alors que *Synes* n'est pas encore entièrement libéré d'idiomatismes modernistes d'écriture, *BIAS* (pour violoncelle et accordéon), *Kotva* (1992 pour septuor) et *Naala* (1993) présentent un compositeur riche en invention de détails et attentif à leur organisation dans le temps.

Nevanlinna  
Tapio 1954

Élève d'Heininen. On le remarque dès 1984 à la découverte de sa brève *Sonate Lasikaktus* (Cactus de verre) pour piano dont le classicisme de la toccata initiale est contredit par l'aspect éclaté et postsériel de la partie centrale qui se résout dans une sérénité aux qui se rapproche de l'expressionnisme viennois. Ces trois aspects mis à nu dans cette œuvre de jeunesse se retrouvent dans la majorité des ouvrages postérieurs sans qu'on puisse encore savoir quel sera l'issue du parcours. Comme beaucoup des anciens élèves de ce professeur il ne craint pas la complexité de l'écriture, rythmique et mélodique comme dans *Jousipiirros* (Croquis pour cordes - 1983) qui use habilement des possibilités expressives et techniques des instruments à cordes, notamment en explorant les effets de glissades et la technique d'archet et *Lumikannel*, (Kantélé de neige - 1989, pour orchestre). *Spin*, pour quintette est une pièce particulièrement réussie, fermement construite et aux très belles sonorités et dont l'économie de moyens instrumentaux ne laisse pas supposer l'importante variété de couleurs et le beau traitement du parcours musical d'une grande élasticité, tout comme l'est *Lasikirja* dont la richesse de timbre, couleur et harmonie reste toujours d'une parfaite lisibilité.

Koskelin Olli  
1955

Il a travaillé avec Tiensuu puis Hämeenniemi et s'est fait connaître avec sa *Musique pour quatuor à cordes* (1981) qui montre une maîtrise remarquable de l'écriture dans une œuvre dont l'esthétique dodécaphonique a pris quelques rides. En 1982, *Act I* pour violoncelle solo remet les choses en place. Ce long monologue est bien une des œuvres majeures qui ait été écrite en Finlande pour le violoncelle. Imaginative, remarquablement construite, elle trouve un pendant avec *Exalté* (1985) pour clarinette seule, une pièce bien décrite par son titre. Bien qu'il ait commencé à composer assez tard dans un pays où les chambres d'enfants sont privilégiées, Koskelin a vite atteint une maturité et une sorte de classicisme tempéré par un goût certain pour la qualité harmonique et sonore qu'on retrouve dans les nappes sonores ligetiennes de *...with flowers...* (1987) pour chœurs. Ce goût le conduira plus tard à explorer des domaines proches des tendances spectrales à la mode en France (*Échos colorés* - 1991, pour clarinette et piano). Dans le domaine de la musique de chambre, il a écrit *Tutte le corde* (1988) pour guitare et bande magnétique, *Courbures* (1989) récit méditatif aux intonations parfois debussystes pour piano, *...kuin planeetta hiljaa hengittävä* (Comme une planète qui respire en silence - 1993, pour orchestre de chambre) dont les harmonies pures, transparentes et statiques (sur une base de quintes) se succèdent et servent de point de départ aux interventions des vents qui donnent peu à peu une vie

rythmique dont la légèreté et la précision ont un caractère quasi ravélien. Il y a aussi un *concerto pour piano* (1994) et un pour *clarinette* (1995/96) qui se présente comme une longue méditation d'une belle richesse sonore propre à mettre en avant le caractère récitatif du soliste.

Vuori Harri  
1957

Élève de Rautavaara, Hämeenniemi et Heininen dont l'influence apparaît dans *Kryo* (1988) pour piano, il a composé un opéra de chambre *Kuin linnun jalanjäljet taivaalla* (Comme une empreinte d'oiseau dans le ciel, 1983) et des pièces pour orchestre avec *Kri* (1988) qui a été son œuvre de fin d'études. Il y a également une belle sensibilité jointe à une grande maîtrise dans *Les mouvements interrompus* (1991) et *Unen ja kuoleman laulut* (Chants de rêve et de mort - 1990, pour soprano et ensemble). *Mandelsbrot* et *S-wüt* (1991) ont toutes deux été primées et bien accueillies. On y trouve une intéressante utilisation des procédés spectraux. Vuori possède une authentique personnalité de compositeur, avec une remarquable maîtrise technique de l'orchestre et une belle richesse imaginative. Rarement les nombreux effets musicaux qu'il utilise apparaissent gratuits et sa maîtrise du parcours musical est déjà grande. Son langage s'assortit parfois de références ou d'emprunts qui pourraient faire penser qu'un certain monde tonal n'est parfois pas très éloigné.

Tuomela  
Tapio  
1958

Il a travaillé avec Englund puis Hämeenniemi et enfin Lindberg et Heininen avant d'aller se perfectionner à Vilnius puis à Rochester et Berlin. Son catalogue est déjà important et comprend un opéra de chambre (*Korvan tarina*, l'Histoire de l'oreille - 1991-93) des pièces instrumentales, vocales et pour orchestre. En 1988-89 il écrit *L'Échelle de l'évasion* pour ensemble instrumental qui se situe dans la lignée de certains ouvrages de Koskelin. La matière sonore résulte d'un déroulement continu interrompu par des épisodes contrastés et généralement rythmiques, quasi cadentiels ou de type scherzando. La pâte orchestrale est riche et comme chez Lindberg et Koskelin, on note des références harmoniques, ici des superpositions de tierces.

Hakola  
Kimmo  
1958

En 1986, l'exubérant *quatuor à cordes* de cet ancien élève de Rautavaara et d'Hämeenniemi est retenu par le jury de la Tribune de l'UNESCO, une récompense qui se renouvellera en 1993 avec *Capriole* pour clarinette basse et violoncelle. La virtuosité instrumentale l'intéresse mais, écrivant lentement des œuvres sujettes à de nombreuses révisions, il compose peu et avec un soin extrême. Dès son premier quatuor, il affirme une personnalité originale. Il privilégie dans cette œuvre un dramatisme musical étroitement lié au parcours formel de l'ouvrage qu'on peut considérer comme linéaire. Il a mis six ans pour produire un *concerto fleuve pour piano et orchestre* de près d'une heure qui a été l'événement du Festival d'Helsinki 1996. L'œuvre est monumentale dans sa conception de chacone avec un piano virtuose qui lutte contre un orchestre souvent exaspéré. L'utilisation de longues mélodies, d'échelles ascendantes et descendantes répétées, d'effets orchestraux massifs, de marches harmoniques et rythmiques, d'interventions étranges aussi bien par des références musicales que des sonorités curieuses (avec un intéressant emploi du synthétiseur) donnent à l'ouvrage une atmosphère pour le moins originale et un résultat qui tend vers le gigantisme. Hakola se

montre souvent excessif voire extrémiste et sa musique s'exprime parfois avec un délire sonore saisissant.

Le festival de Kuhmo a créé en juillet 1997 son 2<sup>e</sup> *quatuor à cordes*.

Nevonmaa  
Kimmo  
1960-96

Élève d'Aho auteur d'un *quatuor à cordes* (1990), de *Dolor nascens et effluens* (1991-92, pour cordes, harpe et percussions) et de *Lux intima* pour orchestre de chambre.

Nuorvala  
Juhani 1961

Élève de Hämeenniemi et David del Tredici, il a suivi des cours avec Gérard Grisey, Luigi Nono, Magnus Lindberg et Tristan Murail. Tôt intéressé par les alliages sonores et les timbres (*Glissements progressifs du plaisir* - 1987, pour orchestre de chambre après *Échos et vibrations* - 1985 et les post viennoises *Bagatelles* pour piano - 1987) il se tourne un instant vers les techniques spectrales (*Pinta ja sää*, Surface et vers - 1990-91, pour orchestre) puis il évolue ensuite vers une sorte de minimalisme qui emprunte aux musiques de jazz et de variétés (*Dancescapes* - 1992, pour quatuor à cordes) et qui se renforce avec *Notturmo urbano* (1996).

Linjama Jyrki  
1962

Élève de Rautavaara, auteur d'un *Aufschwung* (1985) pour violoncelle et piano, d'une *Élégie* tourmentée et expressionniste pour cordes (1987) et de deux concertos pour violon et orchestre (1989, 1991). En 1992 il écrit, à la demande de la violoniste Kaija Saarikettu une intéressante méditation pour le violon *Omaggio*. Son *Pas de deux* pour orchestre est une œuvre prometteuse.

Pohjannoro  
Hannu  
1963

Élève d'Aho, Rautavaara et Heininen, il est l'auteur d'œuvres de musique de chambre comme *valo jäätynyt, kaukana tuuli* (lumière glacée, vent lointain - 1994-95) et d'un intéressant nonette qui part du pointillisme pour se structurer ensuite avec une expression parfois heininienne : *eilisen linnut* (les oiseaux d'hier - 1993-94) qui bien que dans une lignée postsérielle joue sur des interrogations nées d'un jeu entre les degrés selon des principes d'éloignement qui semblent inspirés par de lointains souvenirs de relations tonales.

Trbojevic  
Jovanka  
1963

Née en Serbie, elle se fixe en Finlande et travaille avec Eero Hämeenniemi puis Paavo Heininen. Sous un abord parfois agressif qui utilise notamment des trémolos, glissandos et un jeu instrumental parfois non académique (*ORO*, quatuor à cordes - 1993-94), elle allie – un peu à la manière d'Hämeenniemi – un matériau parfois issu des musiques populaires et parvient bien à créer une atmosphère évocatrice et nostalgique (*Zuti put*, La route jaune - 1996, pour dixtuor).

Koskinen  
Jukka 1965

Il a travaillé avec Rautavaara et Aho puis a suivi les cours de Donatoni. Lauréat du concours de la Tribune de l'UNESCO pour les compositeurs de moins de trente ans en 1987 avec un *quatuor à cordes* de quatre minutes d'une grande violence qui est une sorte de mini-bréviaire de l'utilisation du bruit en musique et traite souvent les instruments à cordes d'une manière non conventionnelle. Son style se modifie ensuite et il s'intéresse aux champs sonores (*Octuor*, 1993). L'importance du détail, microrhythmes et micro-intervalles apparaît avec encore plus d'évidence dans *Ullulation*

(1994, pour 12 instruments) qui traite la musique comme une longue coulée sonore qui glisse continuellement et se modifie graduellement.

Puumala Veli-  
Matti 1965

Élève de Heininen, Puumala qui – comme tant de compositeurs de sa génération – a également enrichi sa carte de visite de nombreux noms de référence comme Grisey, Lindberg, Donatoni et Huber, se considère comme un moderniste à un moment où beaucoup de jeunes compositeurs remettent en question une attitude qui s'est développée plus particulièrement après-guerre. Son modernisme n'implique pas de rupture avec un passé qui vient de l'École de Vienne mais n'ignore ni Ligeti, ni Stockhausen, ni Lutoslawski. En 1989, il écrit *Scroscio* puis *Verso*, deux pièces qui semblent préparer *Tutta via* (1992-93, pour orchestre), une œuvre enthousiaste qui se complait encore un peu trop dans le plaisir de l'excès sonore. *Ghirlande* (1992, pour ensemble instrumental) est une autre de ses œuvres importantes et dans *Kaarre II* (Courbe II - 1992-93, pour danseur, clarinette et électronique) il écrit une partition très brillante et virtuose.

Pohjola  
Seppo 1965

Élève d'Heininen et de Jokinen. Sa musique ne semble pas encore dégagée d'influences diverses. *Daimonien* (1994, pour orchestre de chambre) montre une belle vitalité avec ses éclats éruptifs et une imagination certaine.

Kantelinen  
Tuomas  
1969

Il a travaillé avec Hämeenniemi et se présente comme un adepte du fantastique sonore qui recherche l'effet et le trouve. Sa *Musiikkia korville* (Musique pour les oreilles - 1994) résume bien son attitude actuelle.

Wennäkoski  
Lotta  
1970

Elle a encore peu écrit mais dans *Hymni ja salaisuus* (Hymne et secret, pour trombone, contrebasse et percussions) et dans *Läike* (Clapotis, pour piano, clarinette et violon) elle montre une belle fermeté d'écriture et un sens de l'espace sonore et de la maîtrise du temps musical.

Kääriä Jani  
1971

Dans un quatuor à cordes de 6 minutes et dans un quintette avec piano *Hohto* (Éclat) son lyrisme expressionniste fait référence à Janáček, Debussy et même Chausson.

Tallgren  
Johan 1971

Son œuvre est encore peu importante. *...genom det tomma rummet* se rattache à une esthétique qui fit fureur autrefois à l'IRCAM et qui appartient aux élèves un peu trop fidèles de Brian Ferneyhough. Écrit en 1996, *Asteria* apparaît déjà comme plus personnel.

Koskinen  
Juha T.  
1972

Certainement doué, il s'est fait connaître par une pièce orchestrale *Eclysis* (1994) dans laquelle il fait preuve d'un sens certain de l'atmosphère et montre qu'il sait bien maîtriser les effets orchestraux. Il a également écrit une Suite de *Sapho* et *Suojaton autius* pour soprano et ensemble.

Il faudrait bien entendu citer beaucoup d'autres noms, mais faute de pouvoir parler de tous, voici encore Keira Hölttö (1956), élève d'Hämeenniemi et d'Heininen qui a maintenant quitté la Finlande pour la Suède, Oliver Kohlenberg (1957) un ancien

élève de Klaus Huber qui a immigré d'Allemagne en 1980. Son œuvre est assez importante mais reste peu diffusée. Elle comprend des opéras (*Sina et le cocotier* - 1987 et *Enfant de Sipiirja* - 1992-96) des œuvres symphoniques et de musique de chambre. Petri Hiidenkari (1957) élève d'Heininen a écrit *Hommage à C. D.* (Claude Debussy [N.D.E.] 1985) œuvre imposée au concours Sibelius de violon la même année, une *Sonata* (1989) pour piano et percussion et *La città invisibile* pour orchestre. Harri Ahmas (1957) est l'auteur de *Becket* (1993), d'un concerto pour tuba et cordes (1993) et d'un autre pour basson. Ari Vakkilainen (1959), élève de Rautavaara, Hämeenniemi et Heininen et auteur d'un opéra de chambre *Lätäkkö* (1988). Markus Fagerudd (1961) musicien compétent auteur d'œuvres radiophoniques et pour le théâtre, Mikko Kervinen (1961) qui a une œuvre sensible et rare (*Plain* - 1993, pour orchestre), Vesa Valkama (1963) un autodidacte auteur de deux concertos pour violoncelle et d'un pour flûte, Patrick Vidjeskog (1964) qui a donné une *Sinfonietta* pour cordes (1994-95), Osmo Tapio Räihälä (1964) qui a eu en 1996 son premier concert biographique à Helsinki, Peter Peitsalo (1970) auteur d'*Invocations* pour mezzo-soprano et orchestre de chambre et de *3 Poèmes de William Blake* pour chœurs, Joonas Pohjonen (1973) qui a écrit une *Ciaccona per cinque*, et que les autres me pardonnent (Johanna Matikainen, Timo Laiho (*Triple-Duo*, 1992) Tomi Kärkkäinen, Dei Ping Qin, etc.). On les retrouvera certainement dans une prochaine édition avec ceux dont je n'ai pas eu connaissance (qu'ils me pardonnent).

#### ENVOI

*Il n'est peut-être plus nécessaire de terminer cet ouvrage en citant de nouveau notre voyageur du siècle dernier (Paul Viardot, voir page 21). Du moins c'est ce que nous nous espérons après que nous nous sommes efforcés de vous faire mieux connaître la création finlandaise au cours de ces quelques pages. Tout au plus les derniers noms retenus (et ceux que j'ai oubliés) viendront-ils peut-être un jour compléter le panthéon des compositeurs non seulement finlandais mais celui plus universel de cette civilisation dite occidentale qui aborde le XXI<sup>e</sup> siècle dans de bien médiocres conditions. Plus que jamais, l'avenir de la musique 'savante' est entre les mains des politiques et il semble qu'on ne doive plus guère attendre beaucoup de bienfaits de la part des 'médiateurs' et autres marchands du temple.*

*Il n'y aura dans ce numéro ni discographie, ni bibliographie. Pas même de proposition raisonnée ou sélective. Les conditions ont beaucoup changé depuis notre dernier ouvrage et il est temps que vous franchissiez seul le pas suivant qui consiste à aller maintenant au devant de ces musiciens.*  
*les auteurs.*

# **LES ALÉAS DE LA CONJONCTURE ÉCONOMIQUE NE DÉRANGENT PAS UN PEUPLE QUI CHANTE OU COMMENT LES SACRIFICES CONCÉDÉS À L'ÉPOQUE DES VACHES GRASSES ONT PERMIS À LA VIE MUSICALE FINLANDAISE DE TRAVERSER LA DÉPRESSION**

**Par Anni Heino**

Il serait amusant de chercher les raisons de la floraison de la culture musicale finlandaise dans le passé mythique du peuple des bardes où le héros remportait le duel par le chant. La vérité est moins poétique. La vie musicale finlandaise s'appuie sur la volonté culturelle de l'État et des communes, ce qui se manifeste par un réseau ample d'orchestres et d'écoles de musiques ainsi que par l'attribution de bourses qui permettent aux compositeurs et aux interprètes de travailler. Un des piliers importants de la musique finlandaise est également la femme instruite d'âge mûr – celle qui année après année chemine vers le festival de musique de chambre de Kuhmo pour y entendre des quatuors à cordes ou va au festival d'opéra de Savonlinna où à l'Opéra national pour y admirer les créations nationales. Rares sont ceux qui osent encore se moquer de ces fidèles “dames au chapeau fleuri” comme on le faisait autrefois. La soif musicale de cette nation de cinq millions de citoyens est aujourd'hui satisfaite par douze orchestres professionnels. Et en plus l'État finance généreusement dix-sept autres orchestres et parmi eux des orchestres de chambre professionnels à la réputation internationale comme l'orchestre de Chambre d'Ostrobotnie Centrale et l'ensemble Avanti ! qui s'est spécialisé dans la création musicale. Les orchestres finlandais ont reçu la subvention prévue par la loi du début de l'année 1993 au moment même où le pays se trouvait à l'aube d'une sévère crise économique. L'activité orchestrale qui avait été auparavant presque entièrement sous la responsabilité des communes se trouvait ainsi sous la protection de l'État et plus de vingt orchestres ont été subventionnés en fonction du nombre de leurs musiciens. Aujourd'hui un orchestre finlandais reçoit une subvention moyenne de 25% de son budget.

## *AVEC UN COMPOSITEUR COMME COLLABORATEUR.*

Une bonne situation économique permet de trouver des solutions nouvelles pour le répertoire. Bien que les œuvres symphoniques du héros national Sibelius et la ligne traditionnelle Beethoven - Brahms se taillent toujours la part du lion, on ne refuse pas la nouvelle musique nationale. Au cours du premier semestre 1997 les orchestres finlandais, des grands ensembles de la capitale (l'Orchestre symphonique de la Radio, Philharmonie d'Helsinki) jusqu'au plus septentrional (l'Orchestre de chambre de Laponie), ont créé 26 nouvelles œuvres. Aussi il n'est pas extraordinaire qu'on commande des œuvres pour orchestre à de jeunes compositeurs même pendant

leur période d'études. Un exemple de la volonté d'expérimenter est dans le projet de collaboration entre 14 orchestres et 12 compositeurs qui a été annoncé en mars 1997. Ce projet de résidence qui commence à l'automne 1997 ne se limite pas seulement à la présentation d'œuvres du compositeur mais on exige aussi qu'il participe étroitement à la vie culturelle locale et au travail de l'orchestre – par exemple en proposant à son orchestre un concert de ses œuvres préférées. Une telle collaboration existe déjà depuis des années entre Kalevi Aho et la Philharmonie de Lahti, un orchestre récompensé par des prix internationaux pour ses enregistrements de Sibelius. Tous deux participent aussi à cette nouvelle expérience. L'importance de l'activité orchestrale a contribué à l'exportation d'un nouveau produit culturel nanti d'une image neuve : le chef d'orchestre. De jeunes chefs ont pu pendant leurs études mêmes acquérir une précieuse expérience en dirigeant des orchestres partout dans le pays. A l'Académie Sibelius les étudiants de direction ne se contentent pas de diriger le piano seul.

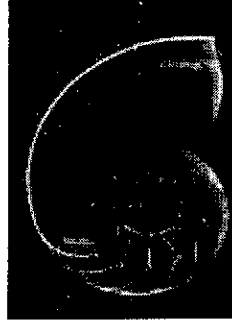
#### *A LA BASE DE TOUT : LA FORMATION MUSICALE.*

A l'arrière-plan de l'activité orchestrale et de la vie musicale il y a le système de formation musicale du pays. A partir des années 1960 on n'a jamais cessé de développer le réseau des écoles de musiques, et le résultat de ce travail permet de dégager les noms mondialement connus du chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen ou de la soprano Karita Mattila qui n'en sont que le sommet le plus visible et brillant. La base se trouve dans plus de cent écoles de musique communales ou associatives dont les frais de scolarité sont très raisonnables. La musique joue aussi un rôle important dans le programme scolaires et en son sein 14 000 enfants sont actuellement scolarisés dans des classes à horaires aménagés. La seule école supérieure de musique, l'Académie Sibelius, peut être fière non seulement des chefs d'orchestre, solistes, compositeurs et pédagogues qu'elle a formé mais également par son département de musique traditionnelle extrêmement actif dont les disques produits dans son propre studio sont joués par toutes les radios dans le monde. Le département des jeunes de son côté sélectionne les élèves doués partout dans le pays pour qu'ils reçoivent le même enseignement par les mêmes professeurs qui dispensent l'enseignement au niveau le plus élevé. Pour l'Académie Sibelius il y a toujours une suraffluence de candidats prometteurs dont un grand nombre provient de l'étranger. Les onze conservatoires dans du pays forment un stade intermédiaire.

#### *UN FESTIVAL DANS CHAQUE VILLAGE.*

Un trait typique de la vie musicale et culturelle plus générale est le festival d'été. Leur organisation coordinatrice *Festivals de Finlande* a réuni sous son aile les plus importants d'entre eux : près de la moitié des 60 festivals qui existent sont des événements musicaux et parmi eux 20 sont consacrés à la musique savante. Les festivals musicaux les plus importants attirent annuellement environ 100.000 visiteurs : le *Festival d'Helsinki* qui est interartistique mais qui offre un programme

complet de musique savante, le *Festival de musique traditionnelle de Kaustinen*, le *Pori Jazz* et la spécialité nationale, le *Festival de Tango finlandais de Seinäjoki*. Le *Festival d'Opéra de Savonlinna* est depuis des années la vitrine de la culture musicale finlandaise où on emmène les visiteurs officiels et les journalistes étrangers, qu'ils aiment l'opéra ou non. Une autre vitrine importante s'est ouverte à l'automne 1993 alors que l'*Opéra National finlandais* quittait son petit bâtiment de l'époque tsariste pour sa nouvelle maison au centre de la capitale – près de la *Salle Finlandia* d'Alvar Aalto dont l'acoustique tristement célèbre est un sujet favori de conversation depuis des décennies. En revanche, on a beaucoup loué l'acoustique du nouvel opéra bien que les premières années n'aient permis que d'entendre le grand répertoire classique. Entre les Verdi et les Puccini on a pu voir sur la grande scène quelques créations nationales : l'opéra *Laulava puu* (L'Arbre qui chante) d'Erik Bergman et *Hyönteiselämä* (La Vie des insectes) de Kalevi Aho à l'automne 1996 que le public a tant aimé qu'il a exigé une reprise pour l'automne 1997. Avec le changement de direction le nombre d'opéras finlandais va croître car le nouveau directeur Juhani Raaskinen a déjà convenu de plusieurs commandes. Au *festival de Savonlinna* on a créé en juillet 1997 l'opéra *Aleksis Kivi* d'Einojuhani Rautavaara qui évoque l'histoire récente du pays et la prochaine création aura lieu en l'an 2000 avec l'œuvre collective de trois compositeurs, Kalevi Aho, Herman Rechberger et Olli Kortekangas. L'amour de l'opéra est fort aussi en province et depuis l'inauguration de la nouvelle maison on y vient par autocars de loin et de près et l'activité provinciale fleurit à son tour. Une dizaine d'opéras régionaux offrent un répertoire de base plutôt facile et permettent aux jeunes chanteurs d'acquérir une expérience scénique précieuse. Les orchestres de région et les chœurs d'amateurs sont la force portante de ces productions. L'opéra de Tampere, l'un de ces opéras régionaux, est en train de se devenir rapidement un opéra professionnel. De nouveaux beaux centres culturels et des salles de concerts ont contribué à renforcer la vie orchestrale, l'activité chorale et la pratique de l'opéra. Ils ont été construits sans aucun souci un peu partout pendant la période de conjoncture économique haute. Il s'en était fallu de peu car cinq ans plus tard leur construction aurait probablement été renvoyée aux calendes grecques.



## **CENTRE D'INFORMATION DE LA MUSIQUE FINLANDAISE**

✠ Nous assurons la promotion de la musique finlandaise tant à l'étranger qu'en Finlande. Notre clientèle est répartie dans plus de cinquante pays.

✠ Nous nous chargeons de l'information sur la vie musicale finlandaise, en particulier sur les compositeurs et leurs œuvres.

✠ Notre activité couvre tous les domaines musicaux de la musique classiques aux musiques traditionnelles dans leur expression actuelle.

✠ Par le biais de notre bibliothèque riche de plus de 20.000 ouvrages nous mettons à la disposition du public des partitions inédites.

### **Centre d'information de la musique finlandaise**

Lauttasaarentie 1

FIN - 00200 Helsinki

FINLANDE

Téléphone    +358 9 6810 1316 (Service d'information)  
                  +358 9 6810 1315 (Variété/jazz/tradition)  
                  +358 9 6810 1311 (Bibliothèque)

Télécopie    +358 9 6820 0770

E-Mail        info@mic.teosto.fi

# AU-DELÀ DU NATIONALISME

Par Ilkka Oramo •

Schönberg a écrit en 1947 : « *La paix après la première guerre mondiale a garanti l'indépendance politique à des nations qui culturellement étaient loin d'être prêtes pour cela. Néanmoins de petites nations de six à dix millions d'habitants ont souhaité qu'on les considère comme des entités culturelles, des nations dont les caractéristiques nationales s'exprimaient de multiples façons : dans leurs arts appliqués, textile, céramique, peinture, chant et interprétation et enfin, même dans la composition musicale* » ('*Folkloristic Symphonies*').

Si les Finlandais constituaient une des nations auxquelles Schönberg pensait (ce qui est bien possible puisque la Finlande a gagné son indépendance juste à l'époque à laquelle Schönberg se réfère) il a surestimé sa population et oublié que, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, les Finlandais avaient déjà pu pratiquer l'indépendance pendant plus d'un siècle dans un État autonome (*gosudartsvo*) au sein de l'empire russe.

Une des préoccupations de ce jeune État au XIX<sup>e</sup> siècle a été la création de symboles nationaux. Ce qui est intéressant dans ce procès est que l'arrière-plan et les origines de ces symboles n'avaient guère d'intérêt tant qu'ils remplirent leur fonction. Lorsqu'en 1848 on entendit pour la première fois *Vårt land* de Pacius et de Runeberg (un hymne national *de facto* depuis cette date) personne n'a été dérangé par le fait que le compositeur était d'origine allemande et que la mélodie elle-même se basait sur un air populaire allemand. Ce n'est donc pas l'origine ou la substance qui détermine le statut national d'une œuvre d'art, mais plutôt sa réception par la population concernée. Carl Dalhaus semble avoir raison quand il remarque que « *n'importe quelle musique de haute qualité écrite dans une nation qui émerge peut être prise pour une musique nationale simplement parce qu'elle rencontre le besoin national d'un bien musical commun* » (*Nineteenth Century Music*, 1988). L'histoire des hymnes nationaux nous donne des exemples spectaculaires de la souplesse de cette adaptation. La République d'Estonie a emprunté la mélodie de Pacius en 1922 et l'hymne royal prussien *Heil Dir im Siegerkranz, Herrscher des Vaterlands* a été chanté sur la mélodie de celui de la Grande-Bretagne, également adopté par plusieurs autres États germaniques au XIX<sup>e</sup> siècle.

La musique patriotique qui possède une signification symbolique pour une nation est souvent en relation avec des périodes graves de son histoire : l'occupation, l'oppression, les menaces de guerre, etc. Dans l'histoire de la Finlande, trois périodes ont été particulièrement favorables à la musique de ce genre : le programme de russification de Nicolas II culminant avec le *Manifeste de Février de l'an 1899*

---

• Professeur à l'Académie Sibelius

qui tendait à ôter l'autonomie à la Finlande, les événements qui ont conduit à l'indépendance et à la guerre civile de 1918 et la seconde Guerre Mondiale. Plusieurs œuvres de Sibelius comme *Le chant des Athéniens* (Viktor Rydberg, 1899), *A mon pays* (Paavo Cajander, 1900) et la *Marche des Chasseurs* (Heikki Nurmio, 1917) se rapportent avec les deux premières de ces périodes. Elles avaient le caractère de chants de combat composés pour élever le moral de la nation ; mais il n'y a rien de spécifiquement 'finnois' dans leur style musical, ce qui n'est pas surprenant, parce que le ton triste de la mélodie populaire finnoise (si c'est ce caractère qui est 'finnois' dans la musique) n'aurait pas du tout permis d'atteindre leur but. La *Marche des Chasseurs* utilise certes un modèle mélodique apparenté à une chanson populaire d'Ostrobotnie du Sud *Tuuli se taivutti koivun larvan*, mais d'une façon telle qu'on ne découvre pas immédiatement le rapport (Ex. 1). On ne connaît que peu de ses compositions de ce genre hors de Finlande – et à juste titre, parce qu'elles n'ont de sens que pour les Finlandais.



Un art national avec une volonté esthétique devrait ainsi être distingué d'un art national aux ambitions politiques ; l'intérêt essentiel du premier est l'originalité et l'excellence artistique tandis que le dernier doit surtout chercher à influencer. En Finlande, les origines du premier sont idéologiquement liées au mouvement du réveil national et on peut les dater de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que la première édition du *Kalévala* – un paradigme de ce genre d'art – ait été publiée en 1835, ce n'est que vers la fin du siècle que les artistes ont plus largement commencé à rechercher l'identité nationale dans le folklore et, en ce qui concerne les arts plastiques, dans les caractéristiques ethniques du peuple finlandais. Les peintres ont essayé de tracer l'archétype de l'homme finlandais et ils ont discuté, comme l'a remarqué Salme Sarajas-Korte, pour savoir si ce devait être le type carélien gracieux au cou long ou plutôt le vigoureux finlandais moyen au cou trapu. On avait besoin d'un modèle pour illustrer des sujets tirés de la poésie populaire, en particulier du *Kalévala* et de la *Kantéléstar*.

Dans la musique le problème était le même : trouver le 'ton finnois' original susceptible de refléter l'arrière-plan finno-ougrien préhistorique ; c'est précisément

le problème du jeune Sibelius qui l'a en effet résolu grâce à la leçon de musique primitive paysanne apprise auprès d'une vieille chanteuse, Larin Paraske. Le premier et le plus pur exemple de cette marque de nationalisme qu'on pourrait appeler *ethnique* est bien sûr la symphonie *Kullervo* (1892), un rêve de passé mythologique national comparable, sur le plan idéologique, aux drames musicaux de Wagner ou au *Sacre du printemps* de Strawinsky.

Les thèmes kalévaléens avaient été utilisés antérieurement dans l'ouverture de *Kullervo* (1860) de J.F. von Schantz (1835-1865) et dans le poème symphonique *Aino* (1885) de Kajanus mais il n'y a rien de national dans leur style musical qui est purement germanique. Ce n'est que par cette comparaison, dans le cadre de la musique finlandaise, que l'originalité de la conception de Sibelius s'éclaircit. La fusion de ce qui est national et Européen – ou national et universel pour utiliser les termes de l'époque – était un problème à résoudre qui reposait sur les sources folkloriques aussi bien dans la musique que dans la peinture. L'idée était que la substance du travail artistique devait être nationale et en même temps partout compréhensible. C'est pourquoi le peintre Albert Edelfelt a, par exemple, basé sa toile *Christ et Madeleine* sur une légende de la *Kantéléstar* où une scène familière de la Bible a été transposée dans le paysage nordique (voir illustration ci-dessous). Les critiques contemporains ont immédiatement noté que le Christ était habillé comme un berger finnois et que Madeleine représentait l'archétype de la finnoise sans que l'identité des personnages représentés fasse de doute. On pourrait les identifier aussi facilement à Paris qu'à Helsinki ou à Stockholm. Dans *Kullervo* de Sibelius la méthode est au fond la même : son style mélodique modal jaillit de la même source que la poésie dont il est un des caractères mais le contexte stylistique général est le romantisme germanique.



Sibelius a soigneusement évité les emprunts directs à la musique populaire. Le compositeur devrait, dit-il lors de son cours d'essai à l'Université d'Helsinki en 1896, se libérer du langage local et chercher un langage universel, et il réussira si sa personnalité est forte. Il avait peur d'être étiqueté comme 'artiste régional' (*Heimatkünstler*), ce qui s'est quand même passé en Allemagne. « *La musique de Sibelius est purement régionale* » écrit Walter Niemann dans son livre *Die Musik Skandinaviens* (1906).

Le terme d'*Heimatkunst* n'était pas nécessairement péjoratif dans le langage de l'époque. Selon Niemann, Bruckner et Mahler étaient aussi bien des *Heimatskünstler*, Bruckner un Vieil-Autrichien, Mahler un Germanique Moravien, et tous deux étaient aussi des paysagistes avec la différence que là où la nature de Mahler était un paysage théâtral décoratif celle de Bruckner était authentiquement rurale. S'il en est ainsi, il n'est pas surprenant que la description de la nature soit devenue une part essentielle du romantisme national finnois, pas seulement dans la peinture mais aussi bien dans la musique ; autour des années 1900 elle a produit des centaines de pièces de caractère lyrique qui étaient sensées illustrer les beautés de la nature sous ses multiples aspects ; oiseaux, papillons, arbres, lacs, rapides, saisons, aurore et crépuscule, etc. et la description de la nature n'était pas rare dans la musique orchestrale comme le montrent les titres comme *Il pleut dans la forêt* (Kuula, 1912) ou *Le Fleuve* (Palmgren, 1913). Le langage de cette musique est purement romantique avec une touche d'impressionnisme de-ci de-là, et si la musique populaire était utilisée, c'était la plus récente et non pas la primitive dont le ton archaïque convenait mieux aux sujets mythologiques.

Il semble que la 'finnitude' musicale est associée, au moins dans l'esprit de nombreux auditeurs finlandais, autant ou même encore plus à ce romantisme lyrique qu'à la période précoce du 'romantisme kalévaléen' de Sibelius. On a considéré que les compositeurs comme Oskar Merikanto (1868-1924), Armas Järnefelt (1869-1958), Erkki Melartin (1875-1937), Selim Palmgren (1878-1951), Toivo Kuula (1883-1947), Heino Kaski (1885-1957) et Leevi Madetoja (1887-1947), pour ne mentionner que ces quelques noms, étaient plus nationaux que Sibelius simplement parce que leur musique n'avait pas atteint une position stable dans le répertoire international. En Finlande, au contraire, les opéras de Madetoja, particulièrement *Les Ostrobotniens* (1923), ses symphonies et ses pièces pour chœur, les concertos pour piano de Palmgren, les mélodies de Merikanto, Järnefelt et Kuula, les pièces pour piano de Kaski et l'œuvre importante et variée de Melartin appartiennent au répertoire de tous les jours auquel presque aucun Finlandais n'échappe – pas dans les salles de concerts bien sûr, mais parce que cette musique est régulièrement radiodiffusée. Que quelques unes de ces musiques aient été appelées 'musiques des foyers finlandais' provient de ce que nombre d'entre elles furent précisément écrites à l'origine pour un usage à domicile ; mais comme la pratique de la musique dans les foyers a progressivement diminué, la radio a repris le rôle qui appartenait autrefois aux filles des maisons bourgeoises.

Sibelius a été le premier compositeur finlandais qui ait réussi à pénétrer dans le répertoire international et à s'y assurer une position, bien que sa popularité ait largement varié d'une époque et d'un pays à l'autre. Le caractère national de sa

musique a ainsi une plus grande dimension que celle des compositeurs dont l'audience se trouve principalement en Finlande. Hors de son pays, il est devenu pour les mélomanes le symbole de ce qu'on a considéré comme 'finnois' dans la musique, et aussi parce que c'est probablement le seul compositeur finlandais dont le nom soit familier au mélomane moyen à Londres, New York, Paris, Berlin et Vienne. Cela signifie que si le 'finnois' en musique est, du point de vue international, associé à Sibelius – comme le 'polonais' l'est à Chopin et le 'norvégien' à Grieg – au contraire, du point de vue finlandais, Sibelius apparaît plus comme un compositeur international qui, justement parce qu'il a franchi la barrière nationale, est moins 'finnois' que nombre de ses contemporains et successeurs qui ne sont qu'une monnaie domestique.

Naturellement comme nous l'avons vu, il y a dans l'œuvre de Sibelius une couche nationale et patriotique très familière aux Finlandais ; les pièces issues de cette couche, souvent composées pour une occasion particulière où dans des périodes de difficultés économiques, ne sont toutefois pas celles sur lesquelles se base sa réputation internationale. Au contraire celles-ci, les symphonies, les poèmes symphoniques et le concerto pour violon en premier lieu étaient et sont, à de rares exceptions, trop ésotériques pour devenir réellement nationales, si on prend pour national, dans ce contexte, ce que le citoyen moyen d'une nation ressent comme sien.

Les années 1920 furent la première période dans la culture finlandaise depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècles à avoir un esprit véritablement international. Si on regarde la poésie moderne, aussi bien la finnoise que la suédoise de cette période et si on les compare avec la musique d'Ernest Pingoud (1887-1942), Väinö Raitio (1891-1945), Aarre Merikanto (1893-1958) et Uuno Klami (1900-1961), on est presque obligé de croire qu'il y a quelque chose de vrai dans l'hypothèse de *Zeitgeist*. Le fait que le modernisme de cette époque ait échoué auprès du public, ce qui a provoqué une récession mentale des compositeurs des années 1930, rappelle l'analyse du problème que fait Vaughan Williams : « *Une musique peut seulement fonctionner dans son entourage immédiat ; une autre peut être nationale par ses influences ou elle peut dépasser ces bornes et être acceptée mondialement. Mais nous pouvons être tout à fait sûrs que le compositeur qui essaie d'être cosmopolite dès le début échouera, non seulement dans le monde mais aussi au sein de son propre peuple* ».

Cette prophétie ou plus précisément sa dernière partie est devenue une vérité pour les compositeurs finlandais les plus doués de l'entre deux guerres. Leur musique se heurtait, à l'époque, à un mur d'incompréhension. Aujourd'hui elle compose, sans être stylistiquement nationale, une part importante de la tradition nationale et on peut même sentir son influence dans des musiques finlandaises récentes. Il ne serait pas surprenant si un de ces jours les meilleures œuvres de Pingoud, Aarre Merikanto, Raitio et Klami trouvaient le chemin du répertoire international avec celles de certains autres maîtres presque oubliés du début du XX<sup>e</sup> siècle comme Zemlinsky, Korngold et Schreker.

Si on prête attention à la scène musicale contemporaine, une question se pose plus particulièrement. Pourquoi une certaine musique finlandaise d'aujourd'hui qui, du point de vue finnois, ne montre aucune caractéristique nationale sensible, est

reconnue comme 'finnoise' aux oreilles d'observateurs extérieurs ? Comment des compositeurs comme **Magnus Lindberg** (1958 -) et **Kaija Saariaho** (1952 -), pour ne citer que deux noms les plus connus internationalement, ont-ils 'conservé et développé la tradition finlandaise' comme l'a prétendu le compositeur japonais Michio Mamiya dans un entretien en 1991 ? Et qu'est-ce qui a poussé le critique britannique Stephen Pettitt à écrire lors de la création mondiale d'*Amers* (1992) de Saariaho à Londres qu' « *il y avait une amplitude et un mystère qui la liait à Sibelius, bien qu'avec un langage différent* » ? Il est difficile de répondre à ces questions en se référant aux critères stylistiques de la musique de Saariaho et de Lindberg parce que toute combinaison entre eux serait nécessairement trop générale et décrirait le style récent de nombreux compositeurs de n'importe quel pays. Il me semble qu'il y a deux explications possibles : soit il y a un 'esprit' finlandais en elles que les Finlandais eux-mêmes sont incapables de reconnaître, soit la 'finnitude' d'une grande partie de la musique finlandaise n'est qu'une illusion qui se base sur le fait que l'auditeur connaît la nationalité de l'auteur. J'incline à penser que c'est souvent le cas.

Est-il possible que les compositeurs finlandais contemporains partagent quelque chose qui involontairement se reflète dans leur musique et que l'oreille finlandaise ne peut pas entendre. Que peut être cette chose qui se révèle à peine dans l'analyse musicale (son *niveau neutre* comme dirait Jean-Jacques Nattiez) mais demande une étude du contexte social, culturel et historique, car la musique n'est pas composée dans le vide mais dans un environnement rempli de traditions, de normes, de valeurs, de croyances, de coutumes, et de ressources, et qui diffère d'un pays à l'autre.

Une analyse des aspects structuraux de la société et de leur signification pour la musique n'est pas une chose simple mais on peut tout de même mentionner quelques variables culturelles qui ont un rapport avec la question. Une d'elles est évidemment la langue. De quelle manière la langue maternelle d'un compositeur peut-elle influencer sa musique ? Nous ne pouvons pas développer cette question dans ce contexte mais n'oublions pas que la langue maternelle de nombreux compositeurs finlandais importants (Sibelius, Englund, Bergman, Lindberg, etc.) est le suédois. Comme leur musique semble toutefois 'finnoise' et non pas 'suédoise', nous l'avons dit, la langue ne peut pas être d'une importance décisive sauf dans la musique vocale. Une autre variable importante est l'environnement naturel. Les gens qui habitent au Nord avec de longs hivers obscurs et des nuits d'été lumineuses sont mentalement affectés par les conditions naturelles ce qui peut avoir des conséquences sur leur manière de penser, de sentir et de s'exprimer musicalement aussi bien que par d'autres moyens. L'environnement naturel est commun à tous les pays nordiques, au moins au point de vue climatique et de la luminosité. La musique de ces pays est fondamentalement différente à certains égards par exemple de celle des pays méditerranéens. Mais de telles caractéristiques d'environnement n'expliquent pas les différences intérieures qui sont remarquables entre les pays nordiques. On a déjà parlé de la musique comme une description de la beauté de la nature, et ce genre de musique cherche à refléter le paysage particulier où vit le compositeur et auquel il s'identifie. Mais est-ce qu'un paysage, une nature visible

marquent une musique abstraite qui n'a rien à voir avec la description de la nature ? Le prouver pratiquement serait, en effet, très difficile.

Un troisième facteur qui change d'un pays à l'autre est le répertoire. Le répertoire de base peut être plus ou moins le même dans les grandes villes européennes avec tous leurs orchestres symphoniques, opéras, etc., mais il faut ajouter que chaque pays semble avoir son propre répertoire secondaire qui est le plus souvent inconnu dans les pays voisins. Les autres variables qui diffèrent d'un lieu à l'autre comprennent l'éducation musicale avec son jeu complexe de conditions, normes, valeurs, méthodes de travail, tendances et modes, la personnalité du professeur du compositeur, les contacts internationaux du compositeur, les musiciens avec lesquels il travaille et pour qui il compose, etc. Cela signifie que la nationalité ne semble plus jouer un rôle majeur sur la scène contemporaine ; aucun besoin politique ne l'exige plus.

Une exception possible en Finlande se trouve pourtant dans ce qu'on appelle les 'opéras à toque de fourrure' des années 1970 (une injure utilisée par la jeune génération des compositeurs finlandais pour évoquer certains opéras sur un sujet national comme *Les Dernières tentations*, 1975, de Joonas Kokkonen et *Le Trait rouge*, 1978, d'Aulis Sallinen), dont le succès peut être compris comme un besoin de renforcer l'identité nationale au cours d'une décennie où le concept de 'finlandisation' s'est étendu à travers le monde. Le besoin politique était là et il a produit des œuvres très séduisantes qui utilisaient un langage musical facilement compréhensible. Mais plus généralement, si la musique finlandaise contemporaine est nationale dans un sens concret, elle devrait être décrite comme *structurellement* nationale, et le mot 'structure', dans ce contexte, ne désignerait pas la structure de la musique elle-même mais plutôt les conditions culturelles et sociales dans lesquelles elle est née. Il serait probablement plus convenable d'abandonner entièrement le concept de 'nationalisme' à un moment où l'Europe des nations, comme on nous l'a dit, se transforme en Europe des régions ; ce qui signifie que notre chemin semble nous mener au-delà du nationalisme. Une confusion surgit du fait qu'en même temps le développement en Europe orientale où il est récemment devenu possible d'exprimer librement des sentiments nationaux longtemps contraints semble se dérouler dans un sens opposé. Dans ces conditions il semble exister de nouveau un désir de musique nationale et nationaliste. On aura au moins besoin de nouveaux hymnes nationaux, tant que des États multinationaux plus ou moins artificiels comme l'ancienne Yougoslavie éclatent en États nationaux ethniques.

## Index

---

### A

Aaltonen, Erkki	56
Agopov, Vladimir	95
Agricola, Mikael	4; 14
Ahmas, Harri	100
Aho, Kalevi	1; 2; 17; 49; 53; 78; 80; 81; 82; 98; 102; 103
Almila, Atso	71
Arho, Anneli	95

---

### B

Bashmakov, Leonid	70; 71; 87
Berg, Alban	93
Bergman, Erik	50; 55; 59; 60; 61; 63; 74; 75; 77; 78; 83; 103
Bergström, Harry	11; 87
Bruk, Fridrich	73
Byström, Thomas	17

---

### C

Chydenius, Antti	15
Chydenius, Kaj	11; 64; 65
Collan, Karl	19
Crusell, Bernhard Henrik	18

---

### D

Dei Ping Qin	100
Donner, Otto	11; 64; 65; 85; 86; 87

---

### E

Eerola, Lasse	73
Englund, Einar	50; 53; 58; 66; 67; 77; 85; 87

---

## *F*

Fabritius, Ernst	19; 20
Fagerudd, Markus	100
Faltin, Richard	19; 24
Finno, Jaakko	13; 14
Funtek, Leo	50

---

## *G*

Godzinsky, George (de)	11; 87
Gothóni, Ralf	73
Gräsbeck, Gottfried	62
Greve, Konrad	19
Grovinus, Markus	15

---

## *H*

Haapasalo, Kreetta	8
Hakola, Kimmo	97
Hämeenniemi, Eero	54; 77; 85; 92; 96; 97; 98; 99; 100
Hartman, Samuel	15
Hauta-Aho, Teppo	80
Heininen, Paavo	47; 63; 64; 76; 77; 83; 85; 89; 90; 93; 94; 95; 97; 98; 99; 100
Heiniö, Mikko	80; 81
Helasvuo, Esa	85
Hiidenkari, Petri	100
Hölttö, Keira	99
Honkanen, Antero	83

---

## *I*

Ingelius, Axel Gabriel	19
------------------------	----

---

## *J*

Jalava, Lasse	73
Jalkanen, Pekka	72
Järnefelt, Armas	30; 32; 43; 108
Järvinen, Kustaa	4
Jazz (musique de)	10; 11; 54; 64; 65; 66; 72; 78; 80; 83; 85; 86; 87; 93; 94; 98; 103

Johansson, Bengt	69; 70
Johansson, Markku	86
Jokinen, Erkki	83; 99
Jylhä, Konsta	4; 9

---

## K

Kääriä, Jani	99
Kaipainen, Jouni	54; 77; 93
Kajanus, Robert	20; 24; 26; 30; 45; 95
Kalévala	5; 19; 30; 48; 49; 57; 61; 69; 70; 71; 78; 82; 106
Kantélétar	6; 33; 36; 49; 106; 107
Kantelinen, Tuomas	99
Kärki, Toivo	10; 11
Kärkkäinen, Tomi	100
Karlsson, Lars	73
Kaski, Heino	50
Kellner, Kristian	14
Kervinen, Mikko	100
Kilpinen, Yrjö	43; 46; 48; 49; 50; 58
Klami, Uuno	45; 46; 49; 50; 55; 81; 89
Klemetti, Heikki	45
Kohlenberg, Oliver	99
Koivistoinen, Eero	11; 86
Kokkonen, Joonas	53; 54; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 65; 67; 68; 69; 71; 77; 78; 80; 82; 95
Kopisto, Markku	87
Kortekangas, Olli	78; 93; 94; 103
Kosk, Patrick	84
Koskelin, Olli	96; 97
Koskinen, Jukka	98; 99
Kostiainen, Pekka	71
Krohn, Ilmari	44; 45; 70
Kuula, Toivo	36; 45; 46; 89; 108
Kuusisto, Ilkka	71
Kyllönen, Timo-Juhani	72

---

## L

Laiho, Timo	100
Länsiö, Tapani	95
Launis, Armas	45; 50; 89
Leiviskä, Helvi	50; 55
Leningrad Cowboys	86
Lenning, Johan Peter	15

Lenning, Karl Peter	14
Lessle, Johan	15
Liimatainen, Juhani	83
Lindberg, Magnus	41; 54; 77; 78; 90; 91; 92; 93; 95; 97; 98; 99
Lindeman, Osmo	62; 63
Linjama, Jouko	71
Linjama, Jyrki	98
Linkola, Jukka	72
Linnavalli, Esko	86
Lithander (famille)	17

---

## *M*

Madetoja, Leevi	7; 36; 43; 45; 46; 47; 49; 55; 67; 74; 89
Mahler, Gustav	37
Malmstén, Eugen	11
Malmstén, Georg	10
Martinen, Tauno	59; 60; 61; 70; 71
Matikainen, Johanna	100
Melartin, Erkki	44; 55; 108
Merikanto, Aarre	43; 46; 47; 56; 59; 61; 70; 109
Merikanto, Oskar	27; 44; 108
Meriläinen, Usko	53; 59; 60; 62; 75; 76; 77; 87
Mielck, Ernst	20
Mononen, Sakari	62
Mononen, Uno	10
Moussorgsky, Modest	50
Mustonen Olli	73

---

## *N*

Nevanlinna, Tapio	96
Nevonmaa, Kimmo	98
Nordgren, Pehr Henrik	75; 78; 79
Nordlund, Antti	14
Nummi, Seppo	58; 64; 73
Nuorvala, Juhani	98

---

## *O*

Orgue (musique d')	57; 65; 67; 71; 73; 77; 81; 94
--------------------	--------------------------------

---

## *P*

Paakkunainen, Seppo (Paroni)	71; 87
Pacius, Fredrik	18; 19; 24
Palmgren, Selim	43; 44; 50; 56; 108
Panula, Jorma	71
Peitsalo, Peter	100
Pesonen, Olavi	50; 55
Piæ Cantiones	13
Pihlajamaa, Lassi	9
Pingoud, Ernest	46; 47; 59; 109
Pohjannoro, Hannu	98
Pohjola, Seppo	99
Pohjonen, Joonas	100
Pokela, Martti	8
Prætorius, Hieronimus	13
Puumala, Veli-Matti	99
Pylkkänen, Tauno	50; 53; 56; 58; 87

---

## *R*

Räihälä, Osmo Tapio	100
Raitio, Pentti	62; 63
Raitio, Väinö	46; 47; 48; 59
Rantanen, Matti	9; 83; 89
Rautavaara, Einojuhani	53; 59; 61; 62; 73; 77; 78; 81; 82; 88; 90; 91; 97; 98; 100; 103
Rautio, Matti	58; 64
Rechberger, Herman	79; 103
Romanowski, Otto	84
Röring, Anders	15
Ruohomäki, Jukka	83; 84
Ruuta, Theodoricus	13
Rydman, Kari	64; 66; 73; 85; 86

---

## *S*

Saariaho, Kaija	41; 54; 77; 90; 91; 92; 95
Saastamoinen, Ilpo	87
Saikkola, Lauri	57
Sallinen, Aulis	41; 53; 54; 60; 68; 69; 79; 90; 91; 93; 95
Salmenhaara, Erkki	1; 2; 42; 43; 53; 64; 65; 66; 73; 74; 86
Salmenius, Johannes	15
Salminen, Paul	8

Salonen, Esa Pekka	50; 57; 71; 78; 90; 92; 95; 102
Salonen, Sulo	50; 57; 71
Sarmanto, Heikki	85
Schantz, Filip (von)	19
Schultz, Johan Kaspar	14
Segerstam, Leif	82
Sermilä, Jarmo	82; 83; 85
Shemaria, Rich	86
Sibelius, Jean	23; 43
Sipilä, Eero	70
Sirén, Pekka	83
Sonninen, Ahti	50; 53; 56; 57; 58; 71; 87
Suilamo, Harri	96

---

## *T*

Tallgren, Johan	99
Tiensuu, Jukka	54; 77; 89; 90; 95; 96
Tikanmäki, Anssi	87
Tikka, Kari	73
Trbojevic, Jovanka	98
Tulindberg, Erik	4; 15; 17; 81
Tuomela, Tapio	97
Tuukkanen, Kalervo	55

---

## *V*

Vakkilainen, Ari	100
Valkama, Vesa	100
Valpola, Heikki	86
Vesterinen, Viljo	9
Vidjeskog, Patrick	100
Viitanen, Harri	96
Vuori, Harri	97

---

## *W*

Wegelius, Martin	20; 21; 24; 25; 26
Wennäkoski, Lotta	99
Wessman, Harri	71; 72

Photo de famille - Hôtel Arctia 14.10.1995 Suomen Säveltäjät



## MISCELLANÉES

### EXPOSITIONS/CONCERTS/PAYS NORDIQUES

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 11, Avenue du Président Wilson -  
75116 Paris. tél. 53 67 40 00

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris présentera du 5 février au 17 mai 1998 une importante exposition sous le titre générique de *Visions du Nord* avec une partie historique (Munch, Strindberg, Gallen-Kallela, Hill, Schjerfbeck), une exposition Kirkeby et du 5 février au 12 avril une partie contemporaine (installations, photographie, vidéo, cinéma...) représentant les cinq pays nordiques.

Une considérable activité musicale se déroulera parallèlement avec des concerts de jazz et de musique du XX<sup>e</sup> siècle par des artistes français et des pays concernés. Les concerts se dérouleront tantôt le samedi à 17 heures dans l'auditorium du Musée, tantôt le dimanche après-midi dans le musée même. Une place importante est réservée aux jeunes compositeurs et aux nouveaux interprètes. Les programmes seront composés d'œuvres écrites pendant le siècle avec une référence de base aux grands « ancêtres » que sont Sibelius, Grieg et Nielsen, mais la majorité des œuvres interprétées sera celle de compositeurs contemporains. Au moment où nous imprimons cette revue il est trop tôt pour en donner le programme exact qu'on pourra trouver au Musée à l'adresse ci-dessus.

Notons simplement que plusieurs genres musicaux seront représentés avec une majorité d'œuvres et de musiciens de musique « savante » contemporaine et de jazz et que des colloques encadreront cet événement qui se prolongera également sur le plan cinématographique.

Les Centres Culturels et les services culturels des ambassades des cinq pays nordiques européens contribueront à la diffusion des manifestations dans la ville.

### LITTÉRATURE/NORVÈGE

Par Lisbeth Skogen (source Brit Bildøen et NRK Télévision)

Fosse Jan

La Comédie Française présente depuis le 18 octobre un drame de Jon Fosse, jeune auteur norvégien révélé et reconnu dans son pays au cours de cette décennie.

S'exprimant en néo-norvégien, il a écrit des romans, de la poésie, des livres pour enfants et des drames.

Par ses romans qui présentent un petit nombre d'acteurs réunis dans un cadre conflictuel, ses poèmes peu nombreux marqués par l'oralité de la langue et ses drames dont les thèmes touchent au sublime, Fosse parvient à donner vie à des personnes simples, nues et vulnérables qui s'expriment en une langue rythmée, musicale et suggestive. Presque partout et dans toutes les conditions, il introduit de

l'humour. Dans ses livres pour enfants on retrouve la guitare, le chien, le petit garçon et, de temps en temps, des anges qui se meuvent dans une obscurité singulière.

Par le rapport que Jon Fosse parvient à établir entre la littérature norvégienne locale et le modernisme européen, en faisant disparaître la distinction entre le particulier et l'universel, il prolonge l'œuvre d'Ibsen.

C'est dans le rythme que Fosse imprime sa marque. Magnétique ou repoussante, sa langue provoque une résonance en nous : parce qu'elle est probablement le reflet du souffle humain ?

Il a reçu plusieurs prix de littérature dont le prix Ibsen en 1996 et le prix Aschehoug 1997, tous deux très prestigieux.

### ✂ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/ROSENBERG ✂

*Par Henri-Claude Fantapié (sources Centre d'information de la musique suédoise Box 27327, S-102 54 STOCKHOLM, SUÈDE).*

Rosenberg  
Hilding  
1892-1985

**Hilding ROSENBERG - Symphonies 3 et 6 'Sinfonia Semplice'. PHONO SUECIA PSCD 100.** Orchestres Philharmonique et Symphonique de Stockholm, direction Herbert Blomstedt (1967) et Stig Westerberg (1960).

Rosenberg n'a jamais réussi à traverser le mur d'indifférence qui sépare les musiques françaises et suédoises. Il avait contre lui de ne pas appartenir à une chapelle à la mode dans notre pays après-guerre et il se retrouve aujourd'hui dans la cohorte des compositeurs à découvrir. Son œuvre est très importante et sa place dans la vie musicale de son pays est immense. Prévue pour être accompagnée de la lecture d'extraits du Jean-Christophe de Romain Rolland, la 3<sup>e</sup> symphonie (1939), sous-titrée les *Quatre âges de la vie* était destinée à la radio. La 5<sup>e</sup> symphonie date de 1951. Néoclassique de style, dramatique et élégiaque, c'est aussi un de ses ouvrages les plus austères

### ✂ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/ÉLECTROACOUSTIQUE ✂

*HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).*

**CONSTELLATIONS - Œuvres électroacoustiques de Bengt HAMBRAEUS, Bengt Emil JOHNSON, Lars-Gunnar BODIN, Mats LINDSTRÖM, Sören RUNOLF, Sten HANSON, Anders BLOMQUIST, Åke PARMERUD, Magnus ELDÉNUS, Johan Magnus SJÖBERG, Sten Olof HELLSTRÖM, Bennett HOGG, Johannes JOHANSSON.** 2 CD PHONO SUECIA PSCD 91.

Un panorama indispensable de la musique électroacoustique réalisée dans des studios différents. Il est intéressant de noter que pour la plupart des compositeurs l'aspect esthétique prime sur celui de la recherche. Le mouvement est né en Suède dans les années 1960 et ce panorama réunit toutes les générations (la présentation est presque chronologiquement exacte) et tous les styles.

❧ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/BENGTSON ❧

HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).

Bengtson  
Peters

**Peters BENGTSON** *The Maids* (Les Bonnes d'après Jean Genet). Opéra Royal Suédois, Niklas Willén. PHONO SUECIA PSCD 96.

C'est du pays de Strindberg que nous vient cette interprétation de la pièce de son cousin français sur laquelle Peters Bengtson a écrit une musique orchestrale quasi hollywoodienne qui n'aurait pas déparé dans un film d'Hitchcock) jointe à des effets dramatiques d'opéra italien, à un post expressionnisme et à une virtuosité qui doivent beaucoup à l'école de Vienne tandis que l'interprétation du sujet s'appuie principalement sur la psychanalyse. Le résultat ne manque pas de force mais le disque ne rend pas justice à l'œuvre qui se doit de bénéficier d'une interprétation scénique.

❧ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/KARKOFF I. ❧

HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).

Karkoff  
Ingvar

**Ingvar KARKOFF** : *Texture* (1977), *Variations on Gujarati* (1986), *Fenix* (1992-94), *Drömspel II* (1994), *Carnavalito* (1995), *A Siberian Tune* (1994). Interprètes variés. PHONO SUECIA PSCD 88.

L'œuvre de ce jeune compositeur, fils de Maurice Karkoff, compositeur peu connu en France, se situe parfaitement dans une décennie où, plutôt que de se rattacher à une école, on essaye d'oublier les récents terrorismes du modernisme à tout prix et de proposer une musique qui ne se situe plus dans une chapelle. On y développe une libre tonalité qui utilise fréquemment des consonances longtemps honnies et on tend l'oreille vers une école américaine qui, de Ives à Adams, semble avoir, au moins momentanément, oublié l'intermède Varèse. *Texture* représente parfaitement cette tendance, « histoire qui ne raconte rien » et coule semble-t-il un peu au hasard. *Fenix* retrouve la même filiation (on pense parfois à Hovhanness, plus souvent à Copland). Cette démarche se retrouve dans une atmosphère bien différente avec le bavardage des cuivres des *Variations on Gujarati* et le dialogue quasi improvisé du violon et du piano de *Drömspel II*. La belle santé de *Carnavalito* apporte une preuve supplémentaire des qualités imaginatives et du sens de l'espace sonore de Karkoff.

On espère d'ailleurs la venue du compositeur à Paris pour la création d'une de ses nouvelles œuvres : *Canzona* au Musée d'Art Moderne (voir infra).

## ♫ MUSIQUE/FINLANDE/DISQUES/KLAMI ♫

HCF

Klami Uno  
1900-61

**Uno KLAMI :** Lemminkäisen seikkailut saaressa - Nummisuutarit ouverture - *Rhapsodie carélienne* - *Marché carélien* - *Vipusessa käynti*. Orchestre de la Radio finlandaise direction Sakari Oramo. ONDINE ODE 859-2

**Uno KLAMI :** Concerto pour piano « *Une nuit à Montmartre* » - Jota - *Kiinalainen kauppias* - *Symphonie enfantine* - *Kuvia maalaiselämästä* - *Revontulet*. formations variées. CLASSICA CL 126.

L'époque est - merci Väinämöinen - à la redécouverte de compositeurs oubliés, voire à leur découverte. Klami est de ceux-là. Le travail acharné de la musicologue Helena Tyrväinen porte ses fruits, on enregistre les œuvres de ce compositeur quelque peu étrange qui, au delà de l'introduction de réminiscences étrangères (surtout ravéliennes et stravinskiennes) dans sa musique, fut un authentique compositeur pour l'orchestre. Ces disques comptent parmi les meilleurs pour une bonne connaissance de son œuvre, parce qu'ils sont parfaitement défendus musicalement (le second est malheureusement probablement aujourd'hui hors commerce puisqu'il a paru encarté dans la revue du même nom, ce qui est regrettable puis qu'on y trouve la belle fantaisie pour orchestre *Revontulet*). Souhaitons qu'en France un travail similaire soit effectué pour un Ferroud ou un Cras. Mais il est vrai qu'il y a déjà tant à faire avec les Honegger et autres Milhaud !

## ♫ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/CARLSTEDT ♫

HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).

Jan Carlstedt 'Métamorphoses' PHONO SUECIA PSCD 101

Carlstedt Jan  
1926

Il est parfois bon, au milieu du flot ininterrompu de 'nouvelle musique', de se replonger dans des œuvres telles que celles de Jan Carlstedt, compositeur à la fois nordique d'esprit et classique de style. Plus que dans l'influence de son premier professeur, Lars-Eric Larsson, qui semble lui avoir légué son sens de la logique et de la clarté, c'est en partie sous le signe du dernier Debussy, celui des sonates, et d'un néo-classicisme lyrique et expansif que se place le *Trio à cordes* opus 5 de 1955. Tout aussi 'français', le *Divertimento pour hautbois et trio à cordes* opus 17 de 1962 plaît par sa fraîcheur et sa variété expressive. Ceux qui ne connaissent pas Carlstedt découvriront un compositeur équilibré qui, même dans ses moments les plus rhapsodiques ne perd jamais le sens de l'équilibre et la maîtrise de la forme. La *Ballata pour violoncelle seul* opus 18 de 1961 et les belles *Metamorphoses pour flûte, hautbois et trio à cordes* opus 30 de 1974 complètent ce panorama particulièrement recommandable.

Egalement reçu : SAXAZIONE : œuvres de Werner Wolf Glaser (*Konzertstück* pour saxophone baryton et cordes et *Pieces* pour 11 saxophones), Miklós Maros (*Saxazione* pour 18 saxophones) et Erland von Koch (*Moderato et Allegro* pour 11 saxophones) PHONO SUECIA PSCD 98

Ce disque est strictement réservé aux saxophonistes qui pourront enrichir le répertoire encore trop pauvre pour ensembles de saxophones. Ce disque diligenté par la dynamique Madame Linda Bangs-*Urban* n'a évidemment rien mais absolument rien à voir avec l'*Urban* Sax de Gilbert Artman. Sinon l'outil de travail !

### ✻ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/BUCHT ✻

HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).

**Gunnar BUCHT** : Concerto pour piano (1994) - *En vår gick jag ut i världen* (1983-84) - Coup sur coup pour percussions (1995) - *Georgica* (1980) PHONO SUECIA PSCD 103.

Bucht  
Gunnar  
1927

Comme Carlstedt, Gunnar Bucht est resté en dehors des mouvements d'avant garde de l'après-guerre. Sa musique n'apparaît pourtant pas comme anachronique, même si ses références ne sont pas à la mode actuellement (comme celles de Bartók dont l'esprit plane en arrière plan du concerto pour piano). L'originalité de la démarche du compositeur se trouve dans le '*Roman pour orchestre en 16 chapitres*' dont ce disque présente les chapitres 13 à 16 et dans lequel on peut voir une sorte de portrait (d'autoportrait) et plus encore dans *Georgica* dont la démarche, au-delà de l'impressionnisme du langage, pourrait bien avoir une connotation mystique ou, pour le moins poétique.

### ✻ MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/NILSSON (Bo) ✻

HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).

**Bo NILSSON** : Œuvres choisies. PHONO SUECIA PSD 105-1/2/3.

Nilsson Bo  
1937

L'invention du disque prend tout son sens devant cette réalisation qui présente en 3 C.D. quelques-uns des aspects de l'œuvre de Bo Nilsson, un compositeur oublié aujourd'hui en France, alors que des disques anthologiques Philips avaient autrefois présenté quelques unes de ses œuvres d'avant garde. On retrouve sur le premier C.D. ces pièces avec d'autres qui ont aujourd'hui un peu (mal) vieilli mais rappelleront à nombre d'entre nous l'atmosphère des heures glorieuses de Darmstadt et des concerts parisiens du Domaine Musical. Nous sommes à la fin des années 1950 et Nilsson n'a qu'une vingtaine d'années. Les œuvres qu'il écrit alors ont peut-être finalement moins (mal) vieilli que d'autres de compositeurs plus unanimement reconnus. L'imagination sonore et le sens de l'espace sont toujours sensibles (avec *Brief an Gösta Oswald* et peut-être plus encore dans *Drei Szenen* pour orchestre de chambre de 1960-61) malgré l'abus d'idiomatismes modernistes, parfois - pour moi - difficilement supportables (comme le traitement de la voix chantée). On peut suivre l'inflexion du parcours du compositeur avec *Déjà vu* puis avec l'émouvant adieu au maître (Blomdahl) *Der Glückliche*, enfin son abandon (un peu à la manière des avant-gardistes finlandais, ses contemporains, mais Bo Nilsson qui allait plus loin qu'eux avant fait de même après) de l'avant-garde dans les années 1960. Le jazz, le cinéma attirent alors Nilsson et la rupture est totale. Mais l'imagination sonore reste

tout comme le sens de l'espace et du temps musical (*La Bran*, 1975) tandis que le mélange des styles et des genres ne convainc pas toujours et que le goût pour des enchaînements harmoniques sirupeux peut choquer certains.

Techniquement la réalisation de cet 'album' très documenté - hélas pas en français - est parfaite et on en réclame d'autres identiques pour tous les compositeurs importants de Suède - et d'ailleurs !

#### 📖 LITTÉRATURE/NORVÈGE/FILM/HAMSUN 📖

*Par Lisbeth Skogen (source NRK Télévision)*

La télévision norvégienne présente cet automne « Knut Hamsun - une énigme », une série en six épisodes d'une heure de Beintein Baardson tirée de *Enigma*, la biographie que Robert Ferguson a consacré en 1987 à l'écrivain. Nous sommes en 1945 alors que Hamsun est emprisonné à cause de son attitude pendant la guerre. Sa vie est évoquée par une série de retours en arrière. D'abord élevé par son oncle, un religieux fanatique, enfant de quatorze ans qui part travailler puis devient instituteur, poète débutant qui recueille ses premiers succès, écrivain reconnu et prix Nobel qui ne parvient plus à organiser sa vie d'époux, de père, de paysan et d'auteur.

Cette production qui a coûté vingt-trois millions de NOK a été tournée presque intégralement en décors naturels et a réuni soixante dix huit acteurs et plus de deux mille trois cents participants. La qualité de la distribution et de la photo font de cette réalisation un événement au moment où les cinéphiles de plusieurs pays européens s'intéressent à Hamsun.

#### 🎵 MUSIQUE/SUÈDE/DISQUES/ALFVÉN 🎵

*HCF (source Centre d'information de la musique suédoise).*

**Hugo ALFVÉN** : *Symphonies 2, 3, 4 & 5, Rhapsodies suédoises 1 & 3, Synnöve Solbakken, Kantat vid Sveriges Riksdags 500-års minnesfest 1935* et pièces diverses. PHONO SUECIA ECHO PSD 109-1/2/3.

Alfvén Hugo  
1972-1960

On pouvait trouver sous des formes diverses une grande partie des documents ici réunis en un 'album' parfaitement présenté, richement documenté (sur les activités directoriales mais insuffisamment sur les œuvres) et remarquablement 'remastérisé'. Contrairement à Jean Sibelius dont les qualités interprétatives ont longtemps été connues par un enregistrement insipide qu'il n'avait même pas réalisé, Hugo Alfvén a été gâté par l'enregistrement même si les documents qu'il nous laisse ont parfois souffert (ou disparu) à cause de négligences humaines. Alfvén est le typique représentant des compositeurs nationaux tout droit sortis du XIX<sup>e</sup> siècle et un des premiers grands chefs d'orchestre suédois. Dans ce domaine son répertoire allait au-delà de ses propres ouvrages vers ses contemporains Sjögren, Stenhammar, Söderman ou Rangström, avec quelques voyages vers Elgar, Grieg, Svendsen et le Sibelius populaire tandis que les 'classiques' allaient de Händel, Haydn et Mozart à Berlioz, Brahms, Wagner, Bizet et Mendelssohn en s'attardant sur Beethoven.

Pour dire un mot sur les œuvres, je ne suis pas un fanatique des symphonies qui, brillamment orchestrées, tournent parfois un peu à vide quand elles ne louchent pas

un peu trop vers des modèles inatteignables. Par contre ses œuvres 'nationales', plus proches de celles de Kodaly et d'Enesco que de celles de Bartók conservent un charme certain et pas seulement pour leur aspect exotique.

Témoignage d'un compositeur aussi incontournable dans son pays qu'un Elgar en Angleterre, cet album est surtout un inestimable document sur les qualités de chef d'orchestre d'Alfvén qui nous donne envie de savoir ce qu'il faisait de la musique des autres.

❧ MUSIQUE/FINLANDE/FESTIVAL/LINDBERG ❧  
❧ MUSIQUE/FINLANDE/IRCAM/TIENSUU ❧

HCF.

Le récent Festival Musica de Strasbourg qui s'était déjà intéressé à l'œuvre de Kaija Saariaho a consacré pour sa quinzième édition du 20 septembre au 8 octobre près de douze concerts à l'œuvre de Magnus Lindberg. L'occasion a été donnée à l'ensemble TOIMII ! formation virtuose de six musiciens autour en particulier de Magnus Lindberg (piano et trompette), Kari Krikku (clarinettes), Ansi Karttunen (violoncelle) de présenter un programme qui par l'originalité de sa présentation, plus proche de certains concerts de jazz que des sériosités intercontemporaines renouvelle le genre. Nous reviendrons sur le sujet qui semble important.

Cette originalité appartient aussi à Jukka Tiensuu dont l'IRCAM a présenté le jeudi 2 octobre, par l'intermédiaire de l'excellent ensemble canadien le Nouvel Ensemble Moderne *nemo*, (sans n majuscule), une œuvre particulièrement riche, virtuose et chaleureuse qui a d'autant plus séduit le public qu'elle succédait à un ouvrage vieillot et qui fut autrefois avantgardiste de Jonathan Harvey.

L'intérêt général qu'on porte à Magnus Lindberg, Kaija Saariaho et au chef-compositeur Esa-Pekka Salonen ne doit pas faire oublier que Jukka Tiensuu - le moins volontiers médiatisable des quatre - est, par ses qualités de compositeur, d'interprète et sa personnalité, un personnage parmi les plus intéressants et importants de la création musicale mondiale.

\*\*\*\*\*

ci-dessous : Einojuhani Rautavaara, Usko Meriläinen et Einar Englund





Kaj Chydenius et la troupe de Kom-teatteri en tournée en France

-----  
(Concert à Noisy-le-Sec en 1987)





Harri Vuori et Harri Suilamo

-----  
Juhani Nuorvala et Tapio Nevanlinna



Autres numéros de BOREALES encore disponibles avec des  
articles sur la musique :

- Jean-Guy Bailly : *Arc brisé et la naissance de la polyphonie* 51/61:1994  
 Marie Broussais : « *Ombre et soleil* » et « *Ariejo O moun país* » (discographie) 11:1978  
 Marie Broussais : *L'herbe sur l'opéra.. Savonlinna ou l'histoire d'un festival* 14:1979  
 Anja et Henri-Claude Fantapié : *La Musique finlandaise (numéro spécial)* 26/29:1983  
 Henri-Claude Fantapié : *Agathe Backer-Groendahl* 22/23:1982  
 Henri-Claude Fantapié : *Anniversaires musicaux : Bergman, Kokkonen, Nordheim* 22/23:1982  
 Henri-Claude Fantapié : *Aulis Sallinen, portrait de Janus* 15/16:1979-80  
 Henri-Claude Fantapié : *La musique galante en Suède (discographie)* 11:1978  
 Henri-Claude Fantapié : *Jean Sibelius et la France au miroir des écrits musicographiques : 1900-1965. Rendez-vous manqué, malentendu ou impossible rencontre (Colloque SIBELIUS de Paris).* 54/57:1993  
 Henri-Claude Fantapié : *Suite (Colloque SIBELIUS de Paris)* 58/61:1994  
 Henri-Claude Fantapié : *La musique finlandaise 1945/93* 50/53:1992  
 Henri-Claude Fantapié : *La musique scandinave pour orgue* 12/13:1979  
 Henri-Claude Fantapié : *Le terme compositeur existe t'il au féminin ?* 46/49 1991  
 Henri-Claude Fantapié : *Quelques réflexions personnelles, suppositions et supputations à propos du naïf dans l'art ou pour servir à une interprétation de l'œuvre d'Erkki Salmenhaara* 9/10:1978  
 Pierre Gervasoni : *Un instrument insolite de l'avant-garde canadienne : l'accordéon* 36/37:1988  
 Paavo Heininen : *Musique en l'an 2000... tradition et innovation... importance des traditions nationales* 54/57:1993  
 Arnold Klotins : *La rencontre entre la musique de Jean Sibelius et celle de Claude Debussy en Lettonie au début du XXe siècle et ses conséquences (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993  
 Leevi Madetoja : *Le sanzonnet et les coqs de Houilles* 58/61:1994  
 Herdis Modeen : *Aino Ackté, la jeune cantatrice du Grand Opéra de Paris* 65/69:1996



Festival de Viitasaari. Autour de Magnus Lindberg

-----  
Concert en bateau sur le lac Pielisjärvi



Veijo Murtomäki : *Sibelius, un classique de la symphonie du XXe siècle (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Leo Normet : *Sibelius, en avance ou en retard sur son époque (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Ilkka Oramo : *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Hjalmar H. Ragmarsson : *Bref historique de la musique islandaise jusqu'au début du XXe siècle* 34/35:1988

André Riotte : *Les êtres musicaux : utopie ou réalité de demain ?* 54/57:1993

Erkki Salmenhaara : *Gabriel Fauré à Helsinki (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Erkki Salmenhaara : *Hommage à Erik Tawaststjerna* 54/57:1993

Eero Tarasti : *Sibelius et Wagner (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Helena Tyrväinen : *A l'ombre de Sibelius : Uuno Klami à Montmartre* 54/57:1993

Pierre Vidal : *Sibelius révélé par le disque (Colloque SIBELIUS de Paris)* 54/57:1993

Chaque numéro comporte en outre des *Nouvelles musicales*, et annonce un certain nombre de parutions discographiques, musicographiques et de partitions reçues.

Il est possible de les commander séparément au prix de 100F (France) ou 150F (étranger), port compris (voir le bulletin d'abonnement).

### **CONCERTS de musique nordique :**

au cours desquels il sera possible d'entendre :

Erkki Salmenhaara : *Adagio* pour hautbois et cordes (soliste Corinne Jobart)

Aulis Sallinen : *Kamarimusiikki 3* pour flûte alto et cordes (Hervé Jeanclaude)

David Lampel : *Concertino pour piano et cordes* (création)

Edvard Grieg : deux *Pièces lyriques* pour cordes

Jean Sibelius : *Rakastava*, pour cordes

Jean Sibelius : *Arioso* pour soprano et cordes

Hilding Rosenberg : *Adagio*, pour violoncelle et cordes

Carl Nielsen : *Lamento (sur la tombe d'un jeune poète)*

Orchestre de chambre DIONYSOS

Samedi 24 janvier à 17 h 30 à l'Église Suédoise de Paris,

Samedi 7 février 1998 à 16 h 30 au conservatoire de Gagny

Dimanche 8 février à 16 h 30 à l'Église Saint Etienne de Noisy-le-Sec

et en mars au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Magnus Lindberg à l'entracte  
et  
Kaija Saariaho à l'I.R.C.A.M. à Paris



## **CHESTER MUSIC** **France**

22, rue de l'Arcade 75008 Paris  
Téléphone : 01.53.30.84.84 - Fax : 01.42.66.22.71

### *Les compositeurs finlandais*

**Jouni KAPAINEN,**  
**Magnus LINDBERG, Kaija SAARIAHO,**  
**Aulis SALLINEN, Esa-Pekka SALONEN**  
**Jean SIBELIUS**

### *ainsi que*

**John ADAMS, George ANTHEIL, Simon BAINBRIDGE, Samuel BARBER,**  
**Leonard BERNSTEIN, Elliott CARTER, John CORIGLIANO, Anthony DAVIS,**  
**Manuel DE FALLA, Edward ELGAR, Karsten FUNDAL, Philip GLASS,**  
**Henryk Mikolaj GORECKI, Pelle GUDMUNDSEN-HOLMGREEN,**  
**John HARBISON, Vagn HOLMBOE, Gustav HOLST, Simon HOLT,**  
**Charles IVES, Aaron Jay KERNIS, Peter LIEBERSON,**  
**Witold LUTOSLAWSKI, Benedict MASON, Peter MAXWELL-DAVIES,**  
**Gian Carlo MENOTTI, Carl NIELSEN, Arne NORDHEIM,**  
**Anders NORDENTOFT, Per NORGARD, Michael NYMAN, Michael NYVANG,**  
**Francis POULENC, Poul RUDERS, Robert SAXTON, Bent SORENSEN,**  
**Igor STRAVINSKY, Giles SWAYNE, Pawel SZYMANSKI, Karen TANAKA TAN DUN,**  
**John TAVENER, Param VIR, Kevin VOLANS et Judith WEIR**

### *sont édités par*

**les éditions Chester Music, Novello,**  
**Edition Wilhelm Hans G.Schirmer, A.M.P., Union Musical Ediciones,**  
**Dunvagen.**

22, rue de l'Arcade 75008 Paris Téléphone : 01.53.30.84.84 - Fax : 01.42.66.22.71



## LE HONGROIS EST-IL DEVENU PLUS EUROPÉEN APRÈS SA RÉNOVATION AUX XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> SIÈCLES ?

par Bertrand Boiron \*

### *Le Challenge*

Le hongrois contemporain est une langue récente qui a subi un "refaçonnage" profond qui a commencé il y a environ deux siècles, avec des visées très ambitieuses et donc des risques, ce qui justifie le terme de challenge. Les promoteurs de ce refaçonnage visaient à lui faire obtenir la parité avec les grandes langues d'Europe occidentale, à le dégager de leur pesante tutelle en en faisant une langue plus efficace et plus belle, sans pour autant lui faire perdre sa spécificité.

Ce programme était d'une incroyable exigence, puisque c'était s'attaquer au monopole de fait des langues occidentales sur le reste des langues européennes sans que l'on puisse démontrer que cela était dû à la cohérence particulière de leur grammaire ni à l'efficacité ou à la beauté intrinsèques de leurs composants. Tout ce qu'on pouvait leur reconnaître, c'était l'avance prise dans la production d'œuvres de valeur. Monopole obtenu, il est vrai, après un dur combat livré pour acquérir la dignité des langues anciennes (voir à ce propos la *Défense et Illustration de la Langue Française* de J. du Bellay). Ces langues, une fois victorieuses, sont devenues à leur tour les étalons de toutes les langues modernes (aux yeux de leurs usagers naïfs, bien sûr, non aux yeux du linguiste - naïf à son tour ? pour qui toutes les langues sont égales).

Il convient préalablement de situer le hongrois dans un cadre plus large : celui des langues finno-ougriennes occidentales, lesquelles (et les peuples qui les parlent) se sentent isolées, par leur structure et leur lexique, au sein d'une majorité de langues indo-européennes. Bien qu'on puisse répondre que certaines langues indo-européennes d'Europe divergent considérablement entre elles, et que l'isolement des langues celtiques et baltiques est sans doute encore plus grand.

Sur le plan géographique, si le finnois apparaît réellement marginal (cf. l'expression "aller en Europe" des années 1900), le hongrois est, lui, situé au cœur de l'Europe. De plus, quelles sont (ou seront) les frontières de l'Europe ?

Il ne faut pas oublier que toutes les langues d'Europe centrale et orientale - sauf dans une certaine mesure le polonais - ont eu un semblable complexe d'infériorité et ont subi des "refaçonnages" d'ampleur diverse.

---

\* Maître de Conférences d'Etudes Hongroises à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III.

### ***Circonstances historiques des débuts de la rénovation (nyelvújítás) du hongrois***

Préalablement, un jugement d'Aurélien Sauvageot qui réduit *a priori* la singularité du processus qui commence à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'après lui, le hongrois des premiers textes (*Halotti beszéd* / Oraison funèbre / 1192-95) a déjà subi "une véritable mutation... La langue de l'Oraison n'est plus une langue finno-ougrienne proprement dite, c'est une langue d'allure européenne dont seuls les éléments sont faits de pièces fournies par le vieux fonds finno-ougrien." (Sauvageot, 1971, p.117).

Il est hors du champ de ce court article de décrire l'état d'insuffisance grave du hongrois à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est demandé au lecteur d'admettre de confiance cette situation sans laquelle il est évident que le mouvement de rénovation n'aurait pas pris toute l'ampleur qu'on lui connaît. Deux remarques cependant :

- La langue hongroise a été victime des drames où a été plongée la nation hongroise à partir de la conquête par les Turcs d'une grande partie de son territoire, réduisant ainsi les Hongrois à tomber sous l'hégémonie des Habsbourg, au mieux à pratiquer un délicat jeu de bascule (Transylvanie). La langue hongroise n'est donc plus, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, le moyen d'expression d'un Etat fort et puissant et seules de puissantes personnalités lui permettent de témoigner de sa valeur. A côté d'un enrichissement "mécanique" du lexique, on évoquera le nom de János Apácai Csere (1625-1659), créateur de la langue scientifique hongroise et également de nombre de mots de la langue intellectuelle. Il est l'auteur d'une *Magyar Encyclopaedia* (1655). De grands écrivains illustrent aussi la langue hongroise, ainsi le poète épique Miklós Zrínyi (1620-1664).

Une partie des mots réputés de la *Nyelvújítás* sont apparus vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et ont été repris par les rénovateurs (sans quoi, sans doute, beaucoup de ces mots auraient disparu).

Quoi qu'il en soit, le constat doit être objectivement fait qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'état de la langue hongroise ne lui permet pas d'être un moyen d'accès commode aux connaissances des Lumières. Elle n'apparaît plus que comme un *conglomérat* de mots et d'expressions authentiquement hongroises cohabitant avec une masse d'emprunts laissés *tels quels*, au latin (c'est-à-dire au gréco-latin).

### ***Les buts de la Nyelvújítás : L'efficacité, la beauté, la spécificité.***

#### **• L'efficacité :**

- fournir à l'usager un instrument capable d'exprimer l'ensemble des concepts de la civilisation occidentale sous ses deux aspects principaux - culture classique et culture technique ;
- pourvoir l'usager d'une bonne description de sa langue (une grammaire) - les usagers devraient ainsi préférer employer leur idiome dans tous les domaines plutôt que de recourir à des idiomes étrangers ;
- favoriser la naissance d'une *production* de qualité dans tous les domaines ;
- faire reconnaître cette langue rénovée comme membre à part entière de la civilisation occidentale ;

- voire accéder au statut de langue de *valeur universelle* (*egyetemes érvényű nyelv, világnyelv*) ;

- et pourquoi pas devenir "la plus perfectionnée de toutes les langues existantes" comme le voudra Aavik pour l'estonien (Sauvageot, 1986, p.58-59).

• **La beauté :**

- préserver l'esthétique de la langue rénovée en restant fidèle à sa nature profonde ;  
- développer l'esthétique de la langue en pensant d'abord aux besoins des écrivains et des poètes (sonorités, développement des synonymes, variété des constructions). Ce point est essentiel, et l'on ne comprendrait rien aux débuts de la *Nyelvújítás* si on l'oubliait.

• **La spécificité :**

- point qui peut paraître en contradiction avec le premier (*l'efficacité*) mais pas tant que cela avec le deuxième (*la beauté*). Cela correspond à un désir de **non-transparence**.

**Comment dater les débuts de la *Nyelvújítás* ?**

Une date traditionnellement reçue est celle de la publication de la pièce de György Bessenyei (1746-1811) *Ágis tragediája* en 1772. Mais si l'auteur est *incon-tournable*, c'est plutôt pour son *Jámbor Szándék* ("Voeu respectueux") de 1781 (qui ne sera publié qu'en 1791) où il expose le vaste programme de renaissance de la langue hongroise, justifiée par l'idée que seule la langue maternelle permet l'accès à la connaissance et qu'il importe donc de rendre celle-ci apte à jouer ce rôle. Il réclame les institutions nécessaires (dont une Académie) et termine par le rêve, que l'on peut considérer avec sourire ou émotion, que cette langue devenue "savante" attire un jour les étrangers.

Sur le plan proprement linguistique, on peut se référer à la première "liste de mots" (*szójegyzék*) accompagnant une traduction de Dávid Szabó Baróti (1739-1819) en 1779 et le premier "petit dictionnaire" (*Kisdéd Szótár*) du même en 1784.

Quant à fixer le terme de la rénovation du hongrois, cela paraît un tâche quasiment impossible. Certaines créations de mots, en effet, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, doivent-elles être considérées comme des *produits directs* de ladite rénovation ou comme des phénomènes de dérivation *normale* à partir du système mis en place ?

**Le rapport du hongrois avec les autres langues**

• **Le latin**

C'est la langue qui boursoufle le hongrois de tous ses mots en -us. C'est aussi la langue de l'Etat et de la politique (Le hongrois ne le deviendra complètement qu'en 1844). Et c'est une langue **parlée** ! Mentionnons l'interrogatoire de Ferenc Kazinczy, le "grand homme" de la *Nyelvújítás*, interrogé par la police **en latin** le 29 décembre 1794 après avoir été arrêté **en allemand** le 14 décembre précédent (KAZINCZY, 1960, p. 214-215 et 221-223).

Mais c'est aussi la langue classique, inspiratrice des poètes "néo-latins". C'est la langue des grammaires et des dictionnaires consacrés au hongrois. C'est la

langue du cours de langue hongroise de Miklós Révai (1750-1807) à l'Université de Buda (et qui est en même temps son inspiratrice) (REVAI, 1953, p.236-239). C'est la langue avec laquelle Dávid Bartzafalvi, Szabó (1752-1828) explique à son public les mots qu'il lui propose (BARTZAFALVI, 1787). Et Ferenc Kazinczy s'appuie sur le précédent des latins comme créateurs de mots pour justifier le bien-fondé de ses conceptions (KAZINCZY, 1819, p.206).

- *L'allemand*

L'allemand parlé dans les villes hongroises est facilement accusé d'être un corrupteur du hongrois. György Aranka (1737-1817) accuse ses compatriotes d'utiliser l'allemand par snobisme, de mêler leur hongrois d'expressions et de constructions allemandes et, au minimum, de parler hongrois avec l'accent allemand. Certains vont même, dit-il, jusqu'à apprendre à leurs enfants l'allemand (ou le français) avant le hongrois (Aranka, 1988, p.44-45). Mais l'allemand est aussi une langue qui a opéré récemment sa "purification" (vis-à-vis du français) et Miklós Révai dit des Allemands qu'ils **apprennent** leur langue, qu'ils ont des **grammaires** et qu'ils connaissent l'**histoire** de leur langue (REVAI, 1953, p.236-239). Il rêve à son tour de "systématiser" le hongrois.

József Teleki (1790-1855) a la même opinion favorable : l'allemand, dit-il, est une langue que personne ne parle "communément", c'est une langue "livresque". La situation est d'ailleurs comparable chez les Français où l'usage de la "bonne" langue suppose des études. C'est un défaut du hongrois que d'être considéré comme une langue que le "commun" peut comprendre facilement. C'est une marque de sous-développement ! (TELEKI, 1988, p.147-148).

Ainsi l'Allemand est-il un **modèle**, mais un modèle que l'on craint par ailleurs : cela explique les réserves de Sámuel Gyarmathi (1751-1830) devant la composition, la peur de voir le hongrois devenir une langue-calque (GYARMATHI, 1794). Terminons par la terreur de Miklós Révai de voir la philologie allemande s'emparer du hongrois comme objet d'étude si les Hongrois ne font pas le travail eux-mêmes (REVAI, 1953, p.238-239).

- *Les autres langues*

Les langues slaves des alentours, qui feront bientôt elles-mêmes leur rénovation, ne sauraient compter comme modèles ; tout au contraire, c'est en tant que repoussoirs qu'elles fournissent des arguments contre les rénovateurs : voyez Ferenc Verseggy (1752-1822) qui explique la première personne en -m des verbes en -ik, que Révai tient tant à ressusciter, par le mauvais hongrois parlé par les Slovaques ! (Verseggy, 1805, p. 96-100). Est-on seulement au courant de la naissance du russe moderne sous l'impulsion de Lomonossov ?

### **LE GRAND OEUVRE** (*l'expression est volontairement empruntée à l'alchimie.*) *Une langue à magnifier ?*

Avant de se mettre à ce "grand oeuvre", les réformateurs hongrois éprouvent le besoin irrésistible de **magnifier** leur langue. Il y a là un phénomène psychologique qui témoigne d'un complexe d'infériorité tentant de se réduire au point de toucher au

complexe de supériorité : Notre langue, ont-ils envie de clamer, n'est pas si inférieure que ça !

D'abord en se la représentant comme une langue "originale", "première" (*eredeti*) et non comme une langue "dérivée" (*származék*) ou pire un (infâme) mélange (*egyvleg*). C'est la conclusion de Teleki après avoir établi la parenté du hongrois avec d'une part les "langues orientales ou sémites" et la "langue des Finnois ou Lapons" d'autre part (TELEKI, 1988, p.39) - Un mot sur l'ouvrage de Teleki : écrit pour le concours de 1816 de la fondation Marczibányi et publié en 1821 à Pest, il ne fut réédité qu'une fois, en 1988 grâce aux soins de Zoltán Eder ; son intelligence devrait ébranler quelque peu le culte voué traditionnellement à Kazinczy, auquel il faut toujours accorder le mérite d'avoir été l'inspirateur et le coordinateur (par sa multiple correspondance) de la bataille de la rénovation.

Révai déclare pour sa part que Dieu a fait aux Hongrois deux dons magnifiques : leur pays et leur langue "qui par sa force d'expression est pleine, riche et de belle sonorité, telle qu'il convient à une langue d'origine orientale, de caractère céleste et quasiment divin." (REVAI, 1953, p.238).

Gyarmathi annonce fièrement que la simplicité naturelle du hongrois le pourvoit de dix-neuf qualités contre seulement quatre défauts (GYARMATHI, 1794, p.VII-XIII). Cet auteur avait sans aucun doute été sensibilisé à l'hypothèse de l'appartenance du hongrois à la famille finno-ougrienne par l'ouvrage de János Sajnovics *Demonstratio Idioma Ungarorum et Lapponum idem esse*, Copenhague-Nagyszombat 1770-1772). Il devait lui-même écrire, en 1799, une *Affinitas linguae hungaricae cum linguis fennicae originis grammaticae demonstrata* publiée à Göttingen.

Evoquons, pour clore ce thème, le chant d'enthousiasme de Kazinczy pour une langue qui, ne pouvant emprunter par ruse, comme les autres langues modernes, est contrainte de créer sans cesse de nouveaux mots et par là même restera éternellement jeune (KAZINCZY, 1819, p.207).

### ***Les moyens d'enrichissement du lexique : l'emprunt.***

#### **- L'emprunt aux langues étrangères : *Le Pour et le Contre***

- **Pour** : immédiateté du transfert du signifié et renforcement des liens avec les nations occidentales. Existence en hongrois d'un stock considérable de mots empruntés au latin et qui font partie aussi bien de la langue parlée que de la langue écrite. Kazinczy, un premier temps favorable à l'emprunt, justifie la présence de ces mots occidentaux dans une de ses traductions en disant qu'ils rendent les personnages plus crédibles en fonction de leur "naturel", mais qu'il ne se serait jamais permis de les employer dans une oeuvre épique ou tragique. (KAZINCZY, 1789, introduction).

- **Contre** : le même Kazinczy, en 1819, fait cette distinction : on a le droit d'emprunter des termes plus ou moins techniques d'ailleurs déjà connus de tous, mais il faut veiller à créer des mots hongrois spécifiques là où les Hongrois n'ont pas à être "guidés de l'extérieur" (KAZINCZY, 1819, p.202)

En ce qui concerne l'emprunt des expressions, là aussi le **Pour** et le **Contre** s'opposent, cette fois-ci entre Kazinczy et Teleki : le premier souhaite que l'homme de lettres "combine les membres de ses périodes de façon plus libre, souvent à

*l'imitation d'exemples étrangers; il adapte les expressions étrangères au hongrois en se préoccupant uniquement de la force et de la beauté.*'' (KAZINCZY, 1819, 202), - le second estime qu'étant donné la nature "orientale" du hongrois il est impossible d'introduire mot à mot des expressions des langues occidentales. Et pourtant il reconnaît qu'à force de parler les langues étrangères, les Hongrois ne se rendent pas compte qu'ils parlent allemand et latin avec des mots hongrois ! Avec autant de résignation que d'esprit scientifique, il constate que le hongrois, bien qu'il reste fondamentalement "oriental" a commencé à se rapprocher des langues occidentales (TELEKI, 1988, p. 262-264).

## - L'emprunt interne

Il s'agit de la résurrection de mots vieillis, de l'attribution d'une nouvelle signification à ces derniers, de l'emprunt de mots "locaux".

### • La dérivation

Enumérons rapidement les principaux procédés de dérivation :

- dérivation impropre (changement de catégorie grammaticale) ;
- dérivation régressive ;
- troncation et apocope ;
- division (*hasadàs*).

Les procédés classiques de dérivation ci-dessus ne suscitent pas en eux-mêmes de critiques, même de la part des adversaires de la création en masse de mots nouveaux. Par contre, certaines *manières de faire* suscitent leur ire (il s'agit principalement, mais non exclusivement, des auteurs de la "Grammaire de Debrecen" (*Debreceni Grammatika* - 1795).

Utilisation de pseudo-suffixes, inadéquation entre radical et suffixe, "fantaisies diverses", tentatives de systématisation exagérée de la valeur des suffixes. C'est Bartzafalvi, essentiellement, qui s'est rendu coupable de ces "péchés".

Par ailleurs, la nécessité de créer des mots **beaux** fait l'objet d'un consensus (c'est ainsi qu'on apprécie particulièrement les consonnes finales mouillées (-gy, -ly, -ny) ainsi que les finales en -g ou -ng (SHERWOOD, 1990).

### • La composition

Un autre procédé déjà présent en hongrois, mais dont l'allemand témoignait d'une pratique généralisée est la **composition** (assez difficile à situer dans le temps, contrairement à la dérivation, dans la mesure où le TESZ ne contient qu'assez rarement des mots composés (s'agit-il d'une pétition de principe sous l'influence d'attitudes puristes ? ).

### *Réserves à l'égard de la composition*

On remarque peu d'exemples de mots composés dans la liste de mots de Bartzafalvi (BARTZAFALVI, 1787), ainsi : *betü-vetédmény* ("algebra"), *hit-hentes* ("inquisiteur, assessor tribunalis inquisitionis"). Dans le "petit dictionnaire" de Baróti (BARÓTI, 1784), on trouve *gyermek-ló* (sans note, "poulain"), *zab-gyermek* (note : *fattyú*, "bâtard"), *szin-nép* (note : *a nép eleje, nagyja, disze, válogatta*, "les personnes éminentes"), *jég-pincze* (sans note, "glacière").

Gyarmathi, pour sa part, déclare très nettement préférer une augmentation du lexique par la **dérivation** plutôt que par la **composition**. Les mots composés ne lui paraissant pas s'intégrer aussi aisément en hongrois qu'en latin ou en grec (il pense bien sûr à l'allemand, mais ne le dit pas...). En cherchant bien (*keresve kerestem*), l'auteur cite pourtant un certain nombre de **mots composés réussis** : il s'agit d'adjectifs très spécifiques qui appartiennent à deux types de formation dont voici quelques exemples (d'une liste très limitée) :

- substantif possessif + forme verbale passée : *ügye-fogvott* ("maladroit"), *agva-furt* ("rusé"), *ina-szakadt* ("paralytique") ;
- substantif + forme verbale possessive (=forme objective?), *egér-rágta* ("mangé par les souris").

Sur le plan linguistique, ces formes ont la particularité, véritable idiotisme du hongrois, d'être des adjectifs issus d'énoncés à deux composants. On comprend pourquoi Gyarmathi les considère avec sympathie ! Par ailleurs ces formes peuvent s'employer aisément comme épithètes de nature dramatiques ou comiques et satisfaire ainsi des "besoins littéraires" : avoir une langue poétique la plus variée possible. (GYARMATHI, 1794, p. 305 sq.)

### *Condamnation de mots composés "incorrectement formés"*

La Grammaire de Debrecen est ici aux premières loges. Dans le 5ème supplément à la 11ème partie, intitulé : '*Mots nouveaux faits contre les règles de la grammaire hongroise*' elle s'en prend, en particulier, au mot composé *Nyelv-Mivelés* "culture de la langue" avec un très long raisonnement qu'il est possible de résumer ainsi - *mivelni* "cultiver" n'a pas la valeur de "perfectionner", par ailleurs ce verbe ne s'emploie qu'avec un objet concret de la nature d'un champ, en aucun cas de la nature d'une partie du corps comme la langue ! Le raisonnement *logique* se transforme en lourde ironie lorsqu'il est demandé de quelle charrue on se sert dans ce cas ! *Szó-Tár* "lexicon" fait également l'objet d'un long développement. (Debreceni Grammatika, 1795, p. 318-320 et 322-324). Et pourtant cette grammaire n'est nullement contre le principe même de la composition, donnant même de celle-ci dans sa XI<sup>ème</sup> partie une définition quasi scientifique : (nous simplifions) placer à côté d'un radical "clair" un mot, avant ou après, "clair" ou non, pour donner naissance à un troisième mot, un mot nouveau. Elle examine au paragraphe CXVIII (p.174 sq) toutes les combinaisons possibles d'espèces de mots.

### *Comment comprendre la querelle de la néologie et de l'orthologie ?*

Il est de tradition de présenter la première étape de la rénovation de la langue hongroise comme un affrontement des partisans de la "néologie" et ceux de l'"orthologie", avec la victoire des premiers, consacrée par le grand article de 1819 de Kazinczy, mais les faits sont peut-être plus compliqués.

Kazinczy développe dans ce célèbre article une rhétorique de la liberté de création de la beauté opposée au conservatisme paresseux et stérile. Il fait cependant une concession fondamentale en admettant que la limite du droit de créer est la nature de la langue hongroise. Il conclut par le devoir de l'écrivain d'être en même temps un novateur ardent et un puriste (puisque le mot \*orthologie n'existe pas !)

ardent. Il insiste sur le rôle de l'écrivain-individu (doté de génie) qu'il oppose autant au peuple qu'aux grammairiens. C'est là une conception toute romantique. Mais Kazinczy rencontre des oppositions...

Verseghy, tout d'abord, qui dans le 1er chapitre de son ouvrage trouve que les critères pour régler la nouvelle langue hongroise sont discordants : sera-ce la vieille langue ? la langue des nourrices ? la fantaisie de chacun ? les parlers locaux ? les langues étrangères ? Verseghy est en fait un opposant au "nouveau cours des choses", mais qui est partisan, tout compte fait de s'en référer à l'usage populaire.

Il est un homme d'une tout autre envergure, Teleki, partisan d'une "orthologie sensée". Il considère cependant que la pusillanimité est pire que la témérité, en accord donc avec Kazinczy. Il célèbre à la fin de son ouvrage une langue hongroise devenue "plus riche, plus souple et mieux définie" (TELEKI, 1988, p.346). Il est un point cependant où sa position diverge considérablement de celle de Kazinczy. Dans le 6ème chapitre de la 2<sup>ème</sup> partie intitulé : "*La culture de la langue, dans les nations quelque peu polies ('évoluées', 'policées' [pallérozott]) concerne les écrivains*", il affirme que "(l'écrivain) n'écrit pas seulement pour ses contemporains, mais aussi pour la postérité, pas seulement à des individus, mais aussi à toute la nation. Ses pensées longuement mûries doivent introduire dans la langue écrite ce qu'il y a de meilleur dans l'usage commun... Dans une nation policée... chaque innovation est appréciée par les gens compétents et même par ceux qui ne le sont pas. Il y a un véritable tribunal de la langue." (TELEKI, 1988, p.146 et 149).

Il faut enfin essayer d'apprécier à sa juste valeur le conflit qui a opposé Kazinczy et ses disciples à la *Grammaire de Debrecen* (1795). Kazinczy, dans sa correspondance, accuse cette grammaire d'être un plagiat, un mauvais travail et un catéchisme. Il accuse l'ouvrage d'avoir l'odeur des charcutiers, des marchands de savons et des marchandes de châtaignes de Debrecen. On peut certes comprendre sa colère devant la condamnation, pour lui obtuse, de certains mots composés. Il n'en reste pas moins que cet ouvrage est un monument consacré à l'examen minutieux des immenses possibilités combinatoires qu'offre la langue hongroise. Tout est examiné à la loupe, à partir de ce qu'on peut déduire de la *vieille langue*, et on pourrait tout à fait considérer cette grammaire comme une véritable entreprise de **décul-pabilisation** à destination des "fabricants de mots", s'il n'y avait pas - malheureusement - des raisonnements infiniment trop **logiques** sans compter (mais le public lettré de l'époque ne devait pas y être sensible) nombre d'étymologies aventureuses.

On conclura sur cette grammaire en disant que la naissance de la "nouvelle langue hongroise" s'est faite dans une atmosphère quelque peu hystérique. Aux défenseurs du "bien sacré de la langue hongroise", soucieux peut-être aussi de faire entendre la voix des Hongrois de l'Est, que disent Kazinczy et ses fidèles ?

De quel droit osez-vous vous mêler des affaires de ceux qui prennent tous les risques pour le bien de la culture hongroise, pour la survivance de la nation hongroise ?

## La "période des réformes" (*reformkor* 1825-1848) et l'utilisation de la nouvelle langue

### • Les Hongrois

En dehors de la vie intellectuelle au sens strict, le vocabulaire de la vie sociale et politique connaît un rapide développement qui correspond à l'évolution des réalités, c'est-à-dire à l'occidentalisation rapide des mœurs hongroises.

On voit naître, par exemple, des termes d'adresse qui veulent être les analogues de ceux utilisés dans les pays occidentaux. Citons le plus frappant: la création de *Ön* par István Széchenyi lui-même pour être utilisé comme l'allemand *Sie* (1828).

L'ensemble du vocabulaire politique moderne est transporté en Hongrie. Quelques exemples: *álladalom* "Etat" créé en 1786 par Bartszafalvi et remplacé en 1845 par sa contraction *állam* (*status* persistera cependant jusqu'en 1848). *Elvtárs*(1843) aujourd'hui "camarade" a à l'époque la valeur de "celui qui est en communion d'idées avec un autre".

### • Les habitants non hongrois de la Hongrie

Un article du 19 janvier 1841 de la revue *Athenaeum* (p. 126-127) intitulé *Magyarodás Besztercebányán* ("comment on devient hongrois à Besztercebánya", ville de Haute Hongrie, aujourd'hui Banská Bistrica, en Slovaquie), nous décrit les comportements divers de la population "distinguée": les Dames, bien qu'elles sachent le hongrois, parlent un allemand épicé de slovaque. Les plus jeunes, elles, sont prêtes à "enchaîner" les jeunes Hongrois de passage. Les hommes utilisent hongrois, slovaque, latin et allemand. Un autre article de la même année note que les jeunes gens des deux sexes, dans cette région, parlent le hongrois le plus récent, plus vite connu en Haute Hongrie que dans le centre du pays.

### • Les étrangers

Un article du 20 janvier 1838 de la revue *Társoalkodó* (p. 22-23) est intitulé "Un voyageur parlant hongrois" et reproduit même une lettre en hongrois de ce voyageur (anglais, d'où le retentissement).

### Des doutes?

Au milieu du tour positif que prend le destin de la nouvelle langue hongroise, surgit cependant un doute quant à la validité même de l'entreprise :

Un article de l'*Athenaeum* du 2 novembre 1841 révèle que "certains des meilleurs écrivains de la patrie" proposent d'écrire **en allemand** sur la situation hongroise et même de fonder un périodique en allemand pour supprimer les préjugés à l'égard de la Hongrie. L'auteur de l'article réagit en soulignant que les Allemands, malgré la supériorité de leur culture, n'existent pas en tant que nation. Faisons-nous bien plutôt connaître des Anglais ! Ne perdons pas notre énergie quand tant de tâches nous attendent encore pour élever notre littérature et notre nation ! (p. 861-864)

### *La nouvelle orthologie*

A partir de 1857 commence le mouvement de la "Nouvelle Orthologie" qui se donne pour tâche de veiller à l'homogénéité et à la pureté d'une langue hongroise encore sous le choc de la véritable greffe opérée sur son corps par les rénovateurs et menacée par ailleurs de corruption par l'allemand, langue des vainqueurs de 1849. En 1872, Gábor Szarvas fonde la revue *Magyar Nyelvőr* ("le gardien de la langue hongroise") et en 1879, le linguiste Zsigmond Simonyi publie son ouvrage *Antibarbarus*, contenant à la fois des remarques grammaticales et une liste alphabétique des termes condamnables avec une solution de rechange en hongrois correct. Cet ouvrage sera suivi de *Helyes Magvarság* ("le hongrois correct") de plus grande ampleur. Simonyi veut concilier la langue populaire, celle des bons écrivains et des personnes cultivées pour aboutir à une "expression authentiquement hongroise" (*népies, magyaros beszéd*). Il considère avec un réalisme froid les acquis de la rénovation de la langue. Pour convaincre, il fait intervenir sa qualité de linguiste, juge objectif des phénomènes de la langue. On notera que nous sommes dans une situation sociale et politique où la Hongrie doit mobiliser toutes ses forces pour remporter le pari du Compromis de 1867. Nous sommes aussi à l'âge du rapide développement de l'instruction publique, avide de manuels et de vérités simples.

### *L'entre deux guerres*

La Hongrie a enfin retrouvé une indépendance totale au prix de la douloureuse mutilation de Trianon. Qu'en est-il de la langue ? Les acquis de la rénovation linguistique semblent être encore une fois mis en cause :

Le grand écrivain Dezső Kosztolányi se sent obligé d'intervenir pour éviter le "pourrissement" du hongrois dont les usagers semblent être toujours et encore sensibles aux charmes des mots venus de l'étranger. Il apporte un argument de poids à l'éternelle controverse en soulignant que si les Hongrois laissent s'incruster les mots étrangers, ceux-ci acquerront des connotations fortes aux dépens des mots hongrois. Il rappelle qu'il y a encore des gens à Budapest pour trouver que l'ancien terme allemand *Wasserleitung* ("conduite d'eau") n'exprime pas du tout la même chose que le hongrois *vízvezeték* qui l'a remplacé. Il en appelle à une nouvelle rénovation de la langue, mais, pense-t-il, les Hongrois de son époque n'ont pas besoin de créer 10.000 mots, peut-être même pas 10, il leur suffirait de "balayer" les quelques 6.000 mots étrangers qu'ils ont paresseusement laissé entrer et de les remplacer dans leurs emplois par des mots bien hongrois déjà existants. Enfin, il évoque le mouvement d'"exploration des villages" (*falukutató*) et son influence espérée sur la langue de Pest. Le peuple hongrois, pense-t-il, saurait certainement trouver des mots authentiques pour les réalités modernes - ni *telefon* ni *távbeszélő*, (Ces réflexions sont extraites de différents articles à l'intérieur du grand recueil posthume *Erős várunk a nyelv* (1942).

En 1937 eut lieu une pittoresque controverse entre le linguiste Gyula Zolnai et l'ancien secrétaire d'Etat Ferenc Csorba. Ce dernier recommandait de laisser les mots d'origine étrangère dans la langue voire même de les laisser renforcer leurs positions. Il estimait que la tentative d'exprimer les concepts de la haute culture par des ressources purement hongroises avait échoué : *halmoz* a certes vaincu *kumulál*,

mais voici *akkumulátor* qui apparaît ! Il se livre à un plaidoyer sur le caractère irremplaçable des mots étrangers: a) le mots hongrois n'expriment qu'une des nuances d'un concept ; b) ils se relient à une tout autre étymologie ; c) ils ne tiennent pas compte de l'histoire du mot étranger ; d) et enfin ils "manquent de force" parce qu'ils ne comprennent pas la préposition incluse dans le mot étranger (*con-stitutio* face à *alkotmány*).

Gyula Zolnai se fit un plaisir de démontrer l'absence de valeur de tels arguments en s'appuyant sur la linguistique et l'histoire des langues liée à celle des peuples (Il cite notamment les Finnois comme étant allés beaucoup plus loin que les Hongrois dans la "nationalisation" de leur langue.) Il voit d'autre part, et sans doute a-t-il raison, dans cet éloge passionné des mots étrangers l'influence de l'idéologie allemande du moment (ZOLNAI, 1937).

### *Après la deuxième guerre mondiale*

Dans les années qui suivent la fin de la deuxième guerre mondiale, ce sont les linguistes de l'Académie des Sciences qui, en ordre serré, interviennent dans le domaine de la langue dans une visée de "culture de la langue" qui fait partie de la formation de "l'homme nouveau" communiste.

Signalons l'existence d'un "Manuel de culture de la langue" (*Nyelvművelő kézikönyv*, 1980, Akadémiai Kiadó) en deux gros volumes qui tente de répondre à toutes les interrogations de ses lecteurs sur la langue hongroise, qu'elles soient pratiques ou théoriques. C'est le compagnon obligé de l'élève et de l'étudiant comme du professeur. Ce qui se manifeste à travers un tel ouvrage, c'est que des linguistes connus n'ont pas peur de faire une tâche de grammairiens, contrairement à ce qui se passe en France. Le phénomène était-il lié à la nature du régime d'avant 1989 ou au fait que la Hongrie appartient à "l'Europe centrale et orientale" ?

Un point qui mérite l'attention: lorsqu'on lit l'article *Rénovation de la langue* de cet ouvrage, on voit que celle-ci est inscrite dans la "culture de la langue" alors que les auteurs reconnaissent que la "culture de la langue en soi" n'existe qu'après la rénovation de la langue.

Un autre ouvrage qui a son originalité par rapport aux habitudes françaises est le "Manuel de civilité linguistique" (*Nyelvi illemtan*, 1987) rédigé par trois linguistes connus et qui recense les multiples occasions d'utilisation "choquante" de la langue entre personnes de génération identique ou différente. Il est suivi d'un dictionnaire d'expressions qui dit très précisément ce qu'on peut ou ne peut pas employer. Dans les deux cas, les auteurs semblent se défier d'un usage trop libre de la Langue. Il faut cependant avouer qu'ils sont une providence pour l'étranger avide de "prendre le pouls" du hongrois contemporain.

### *Un challenge gagné ?*

Le challenge a été gagné, indubitablement, et l'acharnement à critiquer la *Nyelvújítás* n'est qu'une preuve de son enracinement. Le plat plantureux qu'elle constituait a été laborieux à digérer, mais il l'a été. Les dernières critiques sont comparables à celles que certains peuvent encore faire, en France à l'égard de la Révolu-

tion, elles démontrent une inaptitude à s'adapter au réel, même s'il est évident que dans les deux cas il existe des "zones noires" qu'on peut parfaitement souligner.

La langue hongroise est donc installée à parité avec les langues occidentales et elle pourrait, par exemple, parfaitement servir de langue officielle à l'Union Européenne (si celle-ci décidait un jour de s'en doter) ; elle le pourrait, mais il y a peu de chances qu'elle le soit un jour, car la langue "presque parfaite" qu'est le hongrois contemporain demeure celle d'un petit peuple.

Est-elle une langue que l'étranger apprend ? Ce ne sont pas les volontaires qui manquent et qui se jettent avec enthousiasme dans l'étude. Mais les particularités typologiques du hongrois, restée finno-ougrien qu'il le veuille ou non, présentent leur solide barrière. Et nous examinerons plus bas comment certains Hongrois se plaisent (parfois se complaisent) à les maintenir ou à les renforcer. Et enfin...la réussite de la *Nyelvújítás* est, elle aussi, une source de difficultés autant que de beauté. Les femmes trop belles et trop bien parées intimident. Et puis aussi les femmes trop complexes et trop subtiles.

### ***Complexité et subtilité du hongrois contemporain : les strates du hongrois***

Comme toutes les langues le hongrois est divisé verticalement en **strates** (nous préférons ce terme à celui de **niveaux**, car il nous paraît beaucoup plus évocateur de la nature du phénomène). Ces strates (ces "couches") constituent une caractéristique frappante pour l'observateur étranger qui peut avoir par moments l'impression de faire une sorte de tourisme à travers ces dépôts de l'histoire collective des Hongrois. Car nous sommes ici dans une situation qu'exploitent, sur le plan de l'art, les simples usagers comme les écrivains, mais cette situation elle-même est un donné qui échappe à la volonté consciente des individus. Nous proposons de distinguer :

- une strate supérieure ;
- une strate inférieure / familière ;
- une strate inférieure / marginale.

#### **• La strate supérieure**

C'est celle de la "production" des intellectuels. La création de mots nouveaux par la *Nyelvújítás* n'a pas éliminé complètement (loin de là, peut-être y en a-t-il bien davantage !) les mots d'origine gréco-latine. L'utilisateur a donc ainsi fréquemment deux mots pour (à peu près, tout est là) le même concept. Si la doctrine prétend qu'il est utile d'avoir concurremment un mot "hongrois" et un mot "international" (car les mots d'origine gréco-latines ont été conservés dans la plupart des langues occidentales, et même dans beaucoup de langues situées plus à l'Est) en fonction des différents publics : le mot "hongrois" ayant l'avantage d'être motivé morphologiquement et de faciliter la vulgarisation des connaissances, le mot "international" celui de relier les intellectuels à ceux des autres pays (nous rendons ici hommage à Aurélien Sauvageot pour avoir maintes et maintes fois souligné ce phénomène), il est parfois gênant de relever assez souvent un phénomène de "doublets" à quelques lignes d'intervalle voire dans deux phrases successives, en dehors même de l'impression de gêne que l'on ressent à voir se succéder à une cadence très rapide les

mots gréco-latins dans, par exemple, un article de critique littéraire qui affiche tant soit peu d'ambition.

Ainsi quelle différence véritable y a-t-il entre *intellektuális élet* et *szellemi élet* qui nous paraissent tous deux correspondre à "vie intellectuelle", même si "vie spirituelle" est aussi une traduction possible de la seconde expression ?

Ainsi quelle différence véritable y a-t-il entre *léthelyzet* et *egzisztencia* ?

Analysons davantage l'emploi de *életrajz* (au sens le plus littéral "biographie", les composants du mot hongrois étant calqués sur son inspirateur gréco-latin) face à *történet* ("histoire"). Nous rencontrons le premier dans le titre de trois ouvrages connus :

- *A magyar állam életrajza* de Gyula Szekfű, 1917, ("biographie / histoire de l'Etat hongrois")

- *A magyar nyelv életrajza* de Géza Bárczi, 1963, ("biographie / histoire de la langue hongroise")

- *A magyar emigráció életrajza* de Gyula Borbándi, 1985, ("biographie / histoire de l'émigration hongroise")

Borbándi, il est vrai, éprouve le besoin de se justifier en disant dans son avant-propos qu'il décrit un processus non encore terminé et ajoute une nuance de modestie ("je ne fais qu'une esquisse..." dit-il à peu près).

Une remarque : l'existence de ces "doublets" n'est-elle pas un héritage des débuts de la rénovation de la langue où certains auteurs accompagnaient et expliquaient leurs propositions par l'expression latine à remplacer ?

C'est dans cette **strate supérieure** qu'il faut peut-être placer les équivalents des *Fremdwörter* de l'allemand (*idegen szavak*), termes reconnus comme étrangers (et qui doivent en conséquence garder leur prononciation d'origine s'il appartiennent à des langues vivantes) et qui, en même temps, sont considérés comme étant à la disposition de l'usager hongrois. Des mots donc à la fois **dans** la langue et **hors** de la langue ! Un excellent dictionnaire (Ferenc Bakos, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó, 1973) les recense. A vrai dire son contenu est hétérogène, puisqu'à côté de termes d'emploi restreint et qui peuvent être légitimement ignorés d'une personne cultivée, d'expressions anglaises, allemandes (celles-ci transcrites dans la prononciation autrichienne), françaises, latines etc. (par certains côtés on se trouve dans les fameuses "pages roses" du Petit Larousse), il contient aussi le stock gréco-latin destiné au public des enfants et des personnes peu cultivées. Il contient aussi nombre de mots de la strate inférieure/familière dont nous allons parler.

#### • La strate inférieure / familière

Elle est très largement constituée d'emprunts à l'allemand et au yiddish. Ces mots sont d'emploi étendu dans la littérature dès lors qu'il s'agit de décrire les réalités de la vie familiale / familière de tous les milieux (y compris des intellectuels). C'est un vocabulaire essentiellement citadin. Il évoque les liens étroits du passé récent entre hungarophones et germanophones, ne serait-ce que pendant la période

d'assimilation des seconds. Sur le plan formel, beaucoup de ces mots ont une finale en *i*.

- **La strate inférieure / marginale**

L'argot est désigné en hongrois de façon variée par les linguistes qui s'en occupent, ce qui marque une gêne : *jásznyelv* ("langue des voyous"), *tolvajnyelv* ("langue des voleurs"), *zsargon* (qui a deux sens : "yiddish" et argot (*argó*)). On le confond également avec la "langue des jeunes" et la "langue des grandes villes". Un analyste de la "langue des jeunes" considère qu'on a tendance à surévaluer la part d'un argot en voie de dépérissement dans la langue des jeunes (GRETSY, 1976, p.92-93).

La grossièreté (le terme hongrois *trágárság* évoquant les paroles ordurières et obscènes) se situe dans un champ voisin mais distinct de l'argot. Celui-ci est un phénomène citadin, lié aux contacts avec les étrangers, alors que la grossièreté tire son origine de la civilisation paysanne et est ainsi pour certains esprits traditionalistes quelque chose à conserver, malgré (ou à cause de) son manque de respect vis-à-vis des femmes. Chez certains intellectuels il peut y avoir un goût exhibitionniste des jurons les plus "horribles". L'ouvrage déjà cité (*Nyelvi Illemtan*) y consacre ses pages 327 à 366 sous le titre ironique "De la grossièreté, préserve-nous, Seigneur..."

Une remarque encore concernant la distinction entre l'argot et la grossièreté "traditionnelle": si l'argot viole parfois la grammaire du hongrois, il n'en est évidemment pas de même pour la grossièreté.

### ***Les dernières interventions volontaires des écrivains hongrois sur le destin de leur langue***

- **La pratique de l'archaïsme**

Une langue littéraire "complète" pratique inévitablement l'archaïsme. Si les formes les plus anciennes ne sont plus guère utilisables que comme citations (pour un public très spécialisé), il est une zone de l'histoire des langues à laquelle il est encore possible de recourir pour bénéficier de telle ou telle nuance, affective ou intellectuelle. On connaît et on apprécie les "trouvailles" d'André Gide (ainsi certains emplois de la relative, du subjonctif etc.).

On pourrait qualifier sans trop d'ironie cette "zone" de soubassement, de réserve, de vivier, de décor ancestral : elle met en perspective la langue contemporaine. Elle correspond aux racines si nécessaires au individu.

En ce qui concerne le français, cette "zone" a comme limites le XVII<sup>e</sup> siècle (voire le XVI<sup>e</sup>). L'originalité du hongrois (et il doit en être de même pour les langues voisines) est que la "zone" en question est précisément la période dont nous nous occupons, celle de la rénovation de la langue (extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et première moitié du XIX<sup>e</sup>). La "vieille langue" pour un écrivain hongrois est une "jeune-vieille".

Le roman paru en 1990 *A jövevény* (difficile à traduire : "l'étranger, l'immigré, le nouveau venu, l'intrus...") de l'écrivain réputé György Spiró (né en 1946), illustre parfaitement ce que nous évoquons. L'action fort complexe du roman se passe au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et se noue autour du phénomène de l'émigration

polonaise en France, avec à sa tête Adam Mickiewicz, dans toutes ses implications psychologiques, sociales, politiques et religieuses.

Sur le plan de la langue l'auteur utilise de façon assez dense mais non systématique (tout son art réside en cela) la langue hongroise de cette époque, c'est-à-dire celle que la *Nyelvújítás* venait de faire naître. Il recourra donc à tout un vocabulaire fraîchement sorti des ateliers des "fabricateurs de mots", ainsi qu'à toute la variété des formes verbales qui ont agonisé autour de 1900 (passé narratif, formes composées du passé, futur synthétique, passif...). Quand on sait que le roman, suivant une technique à la mode, fait aussi entendre la voix du contemporain Spiró parlant de son "vécu" le plus personnel, on avouera qu'il s'agit d'un exercice de grande virtuosité tant pour l'auteur que pour le lecteur.

Soulignons que Spiró ne procède à aucun **pastiche** (qui dévalorise inévitablement son modèle), mais utilise les archaïsmes semés dans son texte pour créer, c'est l'aspect le plus banal, une atmosphère historique fidèle, et, là nous touchons le vrai talent de l'auteur, pour manifester son admiration pour les Hongrois de cette époque, qui s'appliquaient, avec leur langue toute neuve, à décrire innocemment le monde et en concevaient une légitime fierté. "Moment parfait" que celui-ci où la Hongrie se faisait féconder par l'Occident sans rien perdre d'elle-même.

- **Dernières tentatives de magyarisation du hongrois**

Nous considérons ci-dessus comme définitivement gagnée la cause de la rénovation du hongrois. Il est vrai...mais on ne peut refuser le frisson du rêve.

### **Le mouvement des écrivains "populistes"**

Le mouvement des écrivains dits "populistes" (*népi írók, népiek*) est né après la première guerre mondiale, issu directement de "l'exploration des villages" (*falukutatók*) menée par de jeunes enthousiastes. Il reposait sur l'idée que la Hongrie, déséquilibrée par une culture à base citadine et profondément marquée par la symbiose avec les assimilés de date récente (essentiellement Allemands et Juifs), devait retrouver son équilibre en faisant pencher le balancier du côté des "couches profondes" de la nation, incarnées par le vaste peuple des paysans. Ces écrivains "populistes" étaient opposés aux écrivains dits "citadins" (*urbánusok*). Cette coupure possède encore des ramifications profondes à l'heure actuelle.

Sur le plan de l'expression, Zsigmond Móricz (1879-1942) est l'inventeur d'une "langue paysanne" très stylisée qui élargit incontestablement la palette de l'écrivain hongrois.

### **La recherche de la "densité"**

Un autre type de magyarisation est la recherche d'une densité reconnue comme une caractéristique profonde de la langue, mais dont László Németh (1901-1975) (par ailleurs reconnu comme l'un des principaux chefs de file des "populistes", mais en fait "écrivain-philosophe" marginal) reconnaissait qu'elle était contraire à l'esprit d'analyse et d'abstraction qui est la marque de la civilisation européenne moderne, à laquelle il adhérerait. Il se trouvait donc enserré dans une torturante contradiction puisqu'il goûtait de toute son âme ce qu'il y avait de "fort"

dans la langue "bien hongroise" (*magyaros*) des paysans mais qu'il estimait de son devoir personnel de **contraindre la langue hongroise à l'abstraction européenne** (c'est ce qui rend parfois si difficile l'accès à la langue de cet auteur)

### La "surmagyarisation"

Il existe une tendance que nous serions tentés d'appeler "vulgaire" consistant à multiplier les idiotismes grammaticaux. C'est peut-être une résurgence de la volonté d'opacification de la langue que nous notions comme une des inspirations de la *Nyelvvizítés*. Ce recours très conscient, et qui n'a rien de commun avec la noblesse des états d'âme de László Németh, à des formes dont on sait qu'elles sont absentes des langues occidentales, s'explique par le fait que l'écrivain hongrois écrit "sous le regard d'autrui", celui des langues occidentales qu'il connaît à la perfection.

### Conclusion

Nous avons tenté de dérouler (trop) rapidement devant le lecteur une simple esquisse de la "biographie" de la langue hongroise entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et nos jours.

#### Ouvrages consultés



- ARANKA, Gy. [1988] : *Aranka György Erdélyi Társaságai*. Budapest, Szépirodalmi.  
 BAKOS, F. [1973] : *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó.  
 BARÓTI SZABÓ, D. [1784] : *Kisdéd Szó-Tár*, Kassa.  
 BARTZAFALVI SZABÓ, D. [1787] : *Szigvart Klastromi Története*, Pozsony.  
 DEBRECZENI GRAMMATIKA [1795] : (Magyar Grammatika mellyet készített Debreczenben egy Magyar Társaság), Vienne.  
 GRÉTSY L. [1976] : (ed.) *Mai magyar nyelvünk*, Budapest, Akadémiai Kiadó.  
 GYARMATHI, S. [1794] : *Okoskodva Tanító Magyar Nyelvmester*, Kolozsvár.  
 KAZINCZY, F. [1789] : *Bácsmegyeinek őszve-szedett levelei*, Kassa.  
 [1819] *Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél*. Tudományos Gyűjtemény, dans Kazinczy F. válogatott művei ; tome 2, p.194-211. [1960] *Fogságom naplója* dans Kazinczy F. válogatott művei, 2 tomes. Budapest, Szépirodalmi.  
 KOSZTOLÁNYI, D. [1942 ?] *Erős várunk, a nyelv*, Budapest, Nyugat.  
 NYELVI ILLEMTAN [1987] (L. DEME, L. GRÉTSY, I. WACHA) : Budapest, Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó.  
 NYELVMŰVELŐ KÉZIKÖNYV [1980] (ed. L. GRÉTSY, M. KOVALOVSKY) : Budapest, Akadémiai Kiadó, 2 vo.  
 RÉVAL, M. [1953] : *Szétfoglaló előadás dans Szöveggyűjtemény a felvilágosodás és nyelvújítás irodalmából*. Budapest, Tankönyvkiadó.  
 SAUVAGEOT, A [1971] : *L'édification de la langue hongroise*, Paris, Klincksieck.  
 [1986] : *Recréation et rénovation en linguistique*, dans Cercle linguistique d'Aix en Provence, Travaux, 4.  
 SHERWOOD, P. [1990] : *Ideology and Reality in the Hungarian Language Revival*, Language Revival Conference, SOAS, London.  
 TELEKI, M. [1988] : *A magyar nyelvnek tökéletesítése új szavak és új szólásmódok által*, Budapest, Szépirodalmi.  
 TESZ [1984] : *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 2<sup>ème</sup> ed., Budapest, Akadémiai Kiadó.  
 ZOLNAI, Gy. [1937] : *Idegen szavaink és a Nyelvújítás*, Nyelvművelő Füzetek, 4.sz., Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.  
 VERSEGHY F. [1805] : *A Tiszta Magyarság*, Pest.

**N.D.L.R** : Un article consacré à la linguistique hongroise ne doit pas surprendre les lecteurs de BORÉALES accoutumés toutefois à des sujets moins "centraux." Si nous présentons aujourd'hui cette étude dont on appréciera la qualité, c'est qu'elle faisait partie intégrante du Colloque : *"Mais où vont les langues finno-ougriennes ?"* tenu à l'Institut Finlandais en 1995 et dont nous avons publié de larges extraits dans le N°66/69. En raison de circonstances indépendantes de notre volonté comme de celle de l'auteur, il ne nous avait pas été possible de le publier alors.



## Nouvelles scientifiques

par Christian Malet

Evénements..



### La Sorbonne rend hommage au Professeur Régis Boyer

Le 18 juin 1997, le Président de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), M. Poussou, organisait une cérémonie à la fois simple et émouvante dans les grands salons de la Chancellerie, pour fêter le soixante-cinquième anniversaire du Professeur Régis Boyer auquel on remit, en présence des ambassadeurs des quatre pays scandinaves, de sa famille et de nombreux amis un livre de mélanges composé par ses collègues et intitulé «Hugur»\*.

A cette occasion, une allocution fut prononcée par M. Olivier Gouchet, retraçant la carrière du grand scandinaviste que nous publions *in extenso*.

"Excellences,  
Monsieur le Vice-Chancelier,  
Monsieur le Président,  
Monsieur le Doyen,  
Mesdames et Messieurs les Professeurs,  
Mesdames et Messieurs,

"Il est toujours un peu difficile de présenter un maître bien connu de tous et dont les écrits font autorité aujourd'hui. Pour tous ses élèves, Régis Boyer est un homme impressionnant et intimidant, d'une érudition redoutable qu'il met à la disposition de tous, un pédagogue au rire inoubliable traitant ses étudiants comme ses enfants. Pour ses collègues, c'est un organisateur hors pair, menant son institut de main de maître, sachant rassembler d'éminentes personnalités dans ses colloques, voyageant beaucoup et emmenant ceux qui le désirent à la découverte des fameuses et prétendues «brumes du nord». Pour ses amis, c'est un bourreau de travail, un grand amateur de musique et de marche à pied, un homme plein d'humour qui ne déteste pas jouer au patriarcat. Pour tous, c'est celui qui vit tellement sa matière qu'il se désigne souvent par le collectif : «Nous, les Vikings».

"Cette vocation, il la tient sans doute d'une grand-mère institutrice et d'ascendants, dont l'un fut co-fondateur de l'Ecole des langues orientales, tandis que l'autre avait signé une grammaire de l'araméen. Né le 25 juin 1932 à Reims, d'une mère ardennaise et d'un père

---

\* HUGUR Textes réunis par Claude Lecouteux avec la collaboration d'Olivier Gouchet. ISBN : 2-84050-089-2  
Ed.: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 18, rue de la Sorbonne 75230 Paris Cedex 05. Mélanges d'histoire, de littérature et de mythologie offerts à Régis Boyer pour son soixante-cinquième anniversaire.

père auvergnat, Régis Boyer se révèle, dès son enfance, un excellent élève - il sera reçu premier au Concours général de lettres. Après ses études rémoises, il enseigne la philosophie à l'Institut Saint-Joseph de Nancy, et c'est dans cette ville qu'il noue son premier contact avec le monde scandinave, lorsqu'en 1952 il passe un certificat de littérature islandaise avec Maurice Gravier, puis prépare à Metz plusieurs licences - philosophie, anglais, lettres et réussit le C.A.P.E.S. En 1955, il est appelé sous les drapeaux et envoyé en Algérie, dans les Aurès. Il servira d'«écrivain public» à ses camarades du régiment où il est affecté. A son retour, le voici nommé professeur à l'Ecole des enfants de troupe d'Autun, puis à Vitry-le-François, mais, fortement ébranlé par la guerre d'Algérie, il demande un poste à l'étranger.

"Sur la recommandation de Maurice Gravier, il obtient en 1959, un poste de lecteur à l'université de Lodz, en Pologne, où il ouvre une chaire de français, donnant cours et cycles de conférences. C'est là le début de sa carrière universitaire et publique. Pendant deux années, parallèlement, sous l'égide de la Mission universitaire à l'étranger, il anime des débats dans le cadre de l'Alliance française et de la Maison de la culture, organise des expositions, des ateliers et des échanges entre lycées, reçoit les grandes figures de la pensée française comme Michel Foucault ou Robert Etienne, et se fait remarquer par Etienne Burin des Roziers, l'ambassadeur de France. Pour couronner le tout, Régis Boyer se marie alors avec une jeune Parisienne dont il a fait la connaissance à Moscou lors d'un voyage culturel.

"En 1961, père d'un premier enfant, Régis Boyer est nommé lecteur à l'université de Reykjavik, où il s'occupe aussi de l'Alliance française. Un deuxième enfant naît dans la capitale islandaise. Régis Boyer met à profit ce séjour qui dure jusqu'en 1963, pour préparer par correspondance l'agrégation de lettres modernes qu'il réussit en 1962. Sa passion pour les lettres scandinaves se révèle pleinement, il met sur le métier sa thèse de doctorat d'état sur la vie religieuse en Islande aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles d'après la Sturlunga saga et les Sagas des Evêques, ainsi que sa thèse complémentaire consacrée au Mythe viking dans les lettres françaises. Octobre 1963 le trouve lecteur de français à l'université de Lund, en Suède et père d'un troisième enfant. Le 25 juin 1964, il est nommé à Uppsala où deux de ses enfants verront bientôt le jour. Professeur de lettres à l'université de cette ville, il devient, à la suite d'Henri Quéffelec et de Georges Dumézil, directeur de la Maison de France. Régis Boyer prend une part de plus en plus active aux recherches menées dans sa discipline d'élection et participe en novembre 1965 à Oslo, à sa première grande rencontre internationale.

"Le 11 juin 1970, devant un jury où siègent notamment Maurice Gravier, Robert Etienne et Robert Escarpit, Régis Boyer soutient sa thèse qui sera publiée la même année grâce à la Fondation Singer-Polignac dont il est lauréat. Père de cinq enfants à présent, il est nommé maître de conférences à la Sorbonne en octobre 1970, prend part à de nombreux colloques internationaux où il est reconnu comme le spécialiste français des littératures scandinaves du Moyen âge. Fruit d'un travail incessant, une chaire de professeur le récompense en juin 1976. Il se lance alors, à la suite de son maître Maurice Gravier et d'Alfred Jolivet, dans la traduction de romans, nouvelles, poèmes et pièces de théâtre scandinaves, passionnément déterminé à promouvoir en France une littérature encore trop peu connue à ses yeux. Pour son engagement fervent, il reçoit le prix Broquette-Gonin de l'Académie

française qui couronne l'une de ses traductions. Parallèlement, il enseigne à l'Ecole supérieure des interprètes et traducteurs dirigée par Maurice Gravier.

"Son activité ne se ralentit pas ! Désormais père de sept enfants, il fait de son cours public ouvert à tous le pivot de son enseignement, se lance dans les cours radiodiffusés, l'Université inter-âges, la production d'émissions sur France-Culture, sans oublier sa présence à la Maison de la poésie. Régis Boyer contribue vigoureusement au développement de la Bibliothèque nordique - le fonds femmo-scandinave de la Bibliothèque Sainte-Geneviève dont il assure la vice-présidence du comité de patronage. Il dirige des collections chez plusieurs éditeurs et peut ainsi publier maints travaux et traductions, tant ceux de collègues et de disciples que les siens propres. Dans la ville qu'il habite, La Varenne-Saint Hilaire, il participe aussi à de nombreuses manifestations culturelles.

"Les différents états reconnaissent officiellement le travail accompli en lui décernant des distinctions honorifiques : Régis Boyer est officier des Palmes académiques, officier de l'Ordre de Saint Olaf de Norvège, chevalier du Dannebrog du Danemark et grand-croix du Faucon d'Islande. De même, des institutions prestigieuses l'accueillent : il est membre de l'Académie française de la marine, de l'Académie royale des sciences, arts et belles-Lettres du Danemark et de l'Académie royale de Lund et d'Uppsala en Suède.

"Ainsi que le fait remarquer M. Frederico Mayor dans la préface qu'il a donnée aux «Mélanges» :

"Il fallait les efforts opiniâtres d'une poignée d'hommes capables de maîtriser les langues du Nord, capables d'apprécier en finesse arts et littératures, à la fois dans leur universalité humaine et dans leurs spécificités nordiques, capables enfin, d'en transmettre le goût et de convaincre. Pour réaliser ces buts, il ne suffit pas de connaissances, il faut un savoir. Et le savoir n'est rien s'il n'y a l'enthousiasme. Un tel homme, la France l'a trouvé en la personne du Professeur Régis Boyer. Tant par son chemin de vie personnel que par l'ampleur de ses champs de recherche et la vigueur sans défaillance de son savoir inlassablement sondé, vérifié, corrigé, passionnément transmis aux chercheurs et aux étudiants, mais aussi fidèlement offert à la portée du plus grand nombre, ce savant hors du commun a tout mis en œuvre, depuis plus de vingt ans, pour que la France s'ouvre en profondeur et en vérité aux pays scandinaves."

"Inlassable diffuseur de ces cultures scandinaves, Régis Boyer a construit une œuvre importante, comme en témoigne la bibliographie de plusieurs centaines de titres jointe à ces mélanges. Ce recueil s'intitule «Hugur», c'est intentionnellement que nous avons choisi ce mot islandais redoutablement polysémique, puisque ses acceptions vont de la «pensée» au «sentiment» en passant par l'«intérêt», le «désir» et le «courage». Il nous a semblé que rien ne pouvait refléter mieux à la fois l'œuvre et la personnalité de Régis Boyer. Nous, c'est-à-dire ses élèves, ses collègues et ses amis, sommes heureux de lui remettre aujourd'hui, à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire, ce modeste volume : il reflète quelques unes des facettes de ses recherches qui vont, pour reprendre son expression, «jusqu'au tuf»."



**ANNONCE DE CONGRÈS  
ICAS III**

**3ème Congrès international des Sciences sociales de l'Arctique**

***Les changements dans le nord circumpolaire.  
Culture, éthique et autodétermination***

**Université de Copenhague  
Danemark  
21 / 23 mai 1998**

***Organisé par l'Association internationale des Sciences sociales de l'Arctique  
IASSA***



**CONFERENCE ANNOUNCEMENT**

**Third International Congress of Arctic Social Sciences**

***Changes in Circumpolar North.  
Culture, Ethics and Self-determination.***

**University of Copenhagen  
Denmark  
May 21-23 1998**

***Organised by the International Arctic Social Sciences Association  
IASSA***

## Expédition française en Basse-Kolyma (Yakoutie arctique).

Cette mission, subventionnée par l'I.F.R.T.P.<sup>1</sup> et avec la collaboration de l'Institut des problèmes des minorités du Nord de Yakoutsk dirigé par le Professeur Basile A. Robbek, s'est déroulée d'août à octobre 1997. Elle s'intégrait dans un programme plus vaste intitulé : *Les transformations des sociétés autochtones - recherches anthropologiques en Yakoutie et au Groenland* et faisait suite à l'expédition de 1995<sup>2</sup> qui en avait assuré la préparation. Elle comptait quatre membres :

Boris Chichlo, ethnologue (C.N.R.S.), Olga Grigoriéva, traductrice, étudiante au Département de français (université de Yakoutsk), Christian Malet, médecin et ethnologue (C.R.I.N.) et Joëlle Robert-Lamblin, anthropologue (Musée de l'Homme-C.N.R.S.).

### *La Basse-Kolyma comme modèle ethno-géographique*

La Basse-Kolyma représente un modèle idéal pour l'étude des populations du Grand Nord en général comme du Grand Nord sibérien. Cela tient à la richesse (et à la beauté) de ses paysages de par :

- la variété de ses toundras typiquement buissonnantes mais qui se diversifient en fonction de la latitude et de l'altitude en - steppiques, - herbacées, - marécageuses, - arbustives, - boisées etc.
- ses multiples lacs et rivières qui entravent la communication l'hiver et forment des pistes voire des routes excellentes l'hiver,
- sa faune, qu'elle soit mammalienne, aviaire ou ichtyologique<sup>3</sup>.

Son climat est l'un des plus rudes de l'arctique anthropisé avec des écarts thermiques entre saison froide et saison chaude atteignant 70°- 80° et plus, le froid jouant comme on le sait, un rôle déterminant sur la morphogenèse des pays de toundras ne serait-ce que par l'omniprésence du pergélisol, mais ce n'est pas là l'unique raison.

Les populations étudiées appartiennent à différentes grandes familles linguistiques : ouraliennes (Youkaghirs), altaïques (Yakoutes et Evènes), luowetliennes<sup>4</sup> (Tchouktches) et indo-européenne (Russes et Ukrainiens autochtones). Elles sont établies en Yakoutie, au-delà du cercle polaire (# 68° de latitude Nord) et leur territoire s'étend de la Kolyma à l'est, jusqu'à l'Alézéïa à l'ouest, soit environ 600 km. Tcherski, capitale de l'ouloûs<sup>5</sup> de Nijni-Kolymsk, reste le plus grand port de Yakoutie orientale bien que son trafic ait considérablement décliné ces cinq dernières années, il était le centre logistique et administratif de l'expédition. Deux villages : Kolymskoïé - à 150 km au sud, et Andriouchkino - à 500 km à l'ouest furent les étapes privilégiées des différentes enquêtes. Un séjour de plusieurs jours dans les toundras de Chalaourov, de Galiavino, de Krasnouchka et de Tchaïgourghino parmi les éleveurs de rennes permit, tout en partageant la vie des campements nomades, d'assister aux préparatifs du corral<sup>6</sup>.

## *Un programme de recherche pluridirectionnel*

La recherche était organisée autour de quatre axes privilégiés : **démographie, santé, alimentation et ethnicité**. De leur complémentarité, on était en droit d'espérer une meilleure appréhension des problèmes auxquelles les sociétés autochtones se trouvent confrontées.

### ● **La démographie**

En dépit de sa faible densité humaine, l'étude démographique de cette région est complexe du fait de la mobilité des populations, du brassage inter-ethnique, du multimétissage et des réticences qu'on peut encore observer çà et là, séquelles du système soviétique. L'enquête fut réalisée auprès des différentes administrations.

### ● **La santé**

La santé de la population est rendue précaire, non seulement par les conditions propres à la vie dans l'arctique mais aussi par une stratégie médicale et sanitaire inadéquate. C'est pourquoi notre enquête s'attaquait à quatre problèmes spécifiques liés à la santé : l'incidence de l'environnement, la pathologie locale, la stratégie médico-sanitaire et la médecine traditionnelle.

#### ◆ **L'étude de l'environnement : le problème de l'eau et de la pollution.**

Le problème de l'eau est crucial en Sibérie comme dans le reste de la Russie. Il est en relation directe avec une infrastructure obsolète en matière d'adduction. L'eau froide sort noire au robinet et laissée un dépôt de matières organo-minérales peut engageant. L'eau chaude sort rouge au robinet et dégage par une odeur d'hydrogène sulfuré. Les conséquences sur la santé ne font aucun doute en dépit du fait qu'elle n'est jamais consommée avant d'avoir été bouillie.

Pollutions chimique et physique firent également l'objet d'investigations.

#### ◆ **La pathologie locale**

Pathologie doit s'entendre ici au sens large : étude de la morbidité publique qu'elle qu'en soit l'étiologie. Son étude, tout en reprenant les données antérieurement collectées (mission 1995) - visait à les actualiser. On peut déjà dire, en première approximation, qu'il n'a pas été observé de différence significative tant sur le plan qualitatif que quantitatif.

#### ◆ **La stratégie médicale et sanitaire**

Elle devrait constituer la réponse aux deux premières questions évoquées ci-dessus. Elle fut abordée sous ses trois aspects : préventif, diagnostique et curatif. Son étude a laissé apparaître des déficiences réelles dans tous les domaines avec un profond manque en matériel (médicaments, appareillage) et en personnel médical (insuffisance numérique de médecins, et en particulier, de spécialistes) alors que les effectifs en personnel paramédical et de service étaient, au contraire, pléthoriques ...

#### ◆ **La médecine traditionnelle**

Thème abordé lors de la précédente mission (cf. Supra, 1995) il avait été constaté alors le peu d'enthousiasme que les pratiques médicales traditionnelles - la phytothérapie en particulier - semblaient susciter. Or, un regain d'intérêt se manifeste dans cette direction. Les très nombreuses publications populaires (journaux, revues) dont certaines - diffusées gratuitement, ne sont pas étrangères au phénomène. En l'occur-

rence, il semble bien s'agir d'une médecine populaire d'origine russe et non d'une authentique médecine sibérienne. Quoi qu'il en soit, le phénomène mérité d'être étudié. Un certain nombre de préparations et de simples ont été colligées.

- **L'alimentation**

Sous cette rubrique 3 types enquêtes ont été mis en oeuvre : sur l'alimentation ichtyophagique, sur l'alimentation en générale et sur le goût.

- ◆ **Enquête générale sur l'alimentation.**

Elle portait sur les usages, les préférences et la préparation des aliments. Les données recueillies étaient portées sur une fiche d'alimentation en vue d'une exploitations ultérieure.

- ◆ **Enquête sur l'alimentation ichtyophagique**

Etablissement d'une première liste des espèces de poissons consommées en vue d'une recension faunistique complémentaire de celle réalisée pour la faune aviaire et mammalienne lors de la mission de 1995<sup>7</sup>. Puis, réalisation d'un lexique polyglotte en rapport avec les langues parlées dans ces régions : évène, russe, tchouktche, yakoute et youkaghir.

- ◆ **Enquête sur le goût.**

Cette nouvelle voie de recherche a été entreprise en collaboration avec un laboratoire du C.N.R.S<sup>8</sup>. Elle s'inscrit dans la cadre d'un vaste programme qui a débuté en Afrique chez les pygmées, s'est poursuivie au Groenland chez les Ammassalimiut, ainsi que dans différentes contrées d'Europe (Angleterre, Espagne, France, Italie etc.). Une publication dans les bulletins de l'Académie des sciences devrait paraître très rapidement.

Pour réaliser cette enquête nécessitait un échantillonnage de huit produits basaux visant à explorer les seuils de sensibilité à 5 saveurs, les résultats étant reportées sur des fiche nominales de sujets résidant dans l'un des trois villages mentionnés et appartenant à une dizaine d'ethnies différentes.

- **Ethnicité**

Dans ces sociétés fortement métissées, multiacculturées et de fait polyethniques, on peut s'interroger sur la validité même de la notion d'ethnicité. En fait, les enfants issus de mariage très souvent bi-ethniques, optent pour la nationalité<sup>9</sup> de l'un ou de l'autre des parents en fonction de critères mal définis d'ordre en général plus affectif ou pragmatique que linguistique (l'usage d'une langue nationale ou ethnoglosse) ou culturel (l'adhésion à un système de valeurs et à un mode de vie ancestral). C'est dire qu'on est plus souvent en présence d'une affirmation ou d'une revendication identitaire inspirée par des motifs personnels plutôt que par la conscience d'une réelle filiation ethnoculturelle. Comment, dans ces conditions, analyser les ressorts secrets de tels engagements ? Quatre voies paraissaient prometteuses : la généalogie, l'enquête familiale, l'enquête linguistique et un bilan des relations inter-ethniques.

L'expédition a reçu, comme toujours, un accueil chaleureux de la part de la population autochtone et russe. Il est toutefois à déplorer que des tracasseries admi-

nistratives d'une autre époque aient pu, à certains moments, assombrir un climat général par ailleurs serein.

### Conclusion

Les abondantes données recueillies sur les terrains sont en train d'être colligées ; elles feront l'objet de communications collectives et individuelles à paraître dans plusieurs revues scientifiques françaises et étrangères.

### Notes

- 1 Institut Français pour la Recherche et la Technologie Polaires (Brest).
- 2 Également subventionnée par l'I.F.R.T.P., elle s'était déroulée dans le même cadre, cf. BOREALES, n°62/65.
- 3 Les poissons représentent un apport essentiel à l'alimentation des peuples de la Kolyma.
- 4 Terme proposé par R. Jakobson en remplacement de "paléasiatique" - vague et sans réelle justification.
- 5 Mot yakoute remplaçant le terme russe *район*, rayon ou district.
- 6 Terme de renniculture emprunté à l'espagnol, désignant à l'origine un enclos où est parqué le bétail. De là, il en est venu à signifier l'ensemble des opérations qui entourent le parage des rennes, leur décompte, leur marquage éventuel, l'abattage, le triage etc. ainsi que toutes les manifestations festives qui s'y rattachent. Il y a deux corral par an, celui qui se déroule à l'entrée de l'hiver est de loin le plus important. Il est à rapprocher du *rátka* des Sâmes d'Inari, du *pikalôs* des Skolts et du *porocrotus* des Finnois.
- 7 Cf. BOREALES, n°62/65 : *Notes sur l'environnement de la Basse-Kolyma avec un inventaire des mammifères, des oiseaux et des baies qu'on peut y observer.*
- 8 M. Claude-Marcel Hladik, *Anthropologie et Ecologie de l'alimentation*, CNRS, Muséum National d'Histoire Naturelle, Brunoy.
- 9 La nationalité, *национальность* en russe, désignait à côté de la citoyenneté (soviétique), l'appartenance ethnique de chaque ressortissant de l'ex-U.R.S.S. L'usage de ce terme s'est maintenu dans cette acception jusqu'à maintenant.

✂-----

## BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner au **Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)**

**28, rue Georges Appay F-92150 SURESNES, FRANCE.**

Abonnement simple 1 an soit 1 volume = 4 numéros FRANCE : 150 francs

ETRANGER : 200 francs

Abonnement de soutien : .....800 francs

Prénom & nom : .....

Profession (facultatif) : .....

Adresse : .....

Règlement par \* : ☐ Chèque bancaire ☐ Chèque postal à 22 171 55 G Paris  
☐ Mandat ☐ Mandat international ☐ Autre

\* Marquez d'une croix le carré correspondant au mode de règlement choisi.

## *L'aventure polaire ...*

Des manifestations de grande envergure auront marqué l'année 1997 dans le domaine de l'exploration et de la connaissance des régions polaires. Le coup d'envoi fut marqué le 12 février par une réception à la Tour Eiffel en hommage à Paul-Emile Victor, en présence M. Jacques Chirac, Président de la république. Il s'agissait, en effet, de fêter le cinquantième anniversaire de la création des «*Expéditions polaires françaises*» (Missions Paul-Emile Victor) tant dans l'arctique - au Groenland, que dans l'antarctique - en Terre Adélie.

Une importante exposition se tint dans la Galerie de botanique du Jardin des plantes du 29 mars au 26 mai. Les maîtres d'œuvre en étaient deux zoologues, spécialistes de la faune polaire arctique et antarctique, Jean-Claude Hureau et Benoît Tollu. Elle s'intitulait : « *L'aventure polaire, cinq siècles de présence française* ». On y voyait retracer la lente progression des voyageurs et des explorateurs qui, de la Renaissance à nos jours, ont jalonné la découverte de ces *Terræ, olim incognitæ* ! Manuscrits précieux ou inconnus, instruments de navigation, collections ethnographiques - avec, en particulier, des costumes traditionnels de peuples autochtones du Grand Nord sibérien, tableaux, maquettes, projections commentées faisaient revivre dans l'imagination des visiteurs les heures glorieuses, souvent tragiques de cette quête impossible et toujours recommencée.

Parallèlement, pas moins de vingt-deux conférences furent données successivement au Musée de l'Homme, au Palais de la découverte et dans la Grande galerie de l'évolution du Muséum National d'Histoire Naturelle. Les principaux aspects de la vie et de la nature, de l'histoire et de la préhistoire du peuplement, les grands problèmes géologiques, océanographiques, climatiques, etc., furent abordés.

Si l'on en juge par l'accueil qu'elle reçut de la part du public, cette manifestation d'envergure fut couronnée de succès. On ne peut qu'en féliciter les organisateurs et remercier les organismes qui en assurèrent le support financier. \*



## *Un boulevard "Paul-Emile Victor"*

Le 24 octobre 1997, au cours d'une cérémonie digne et chaleureuse, le boulevard Paul-Emile Victor a été inauguré à Neuilly-sur-Seine, en présence de M. Nicolas Sarkozy, ancien Ministre, député-maire de Neuilly, des membres de la famille et des amis du grand explorateur polaire, ainsi que de nombreuses personnalités du monde politique et scientifique. (*Ce boulevard était anciennement nommé "boulevard de Courbevoie."*)



\* A savoir : le Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Direction de l'Information scientifique, des Technologies nouvelles et des Bibliothèques, le Ministère des Affaires étrangères, la Ville de Paris, le Conseil Régional d'Ile de France, la Compagnie Nationale de Navigation (FISH), les Sociétés VTN, ARGOS et CASDEN.



## Livres reçus... livres lus... livres relus.

### • Ethnologie, sociologie, folklore. 🧑🧑🧑🧑🧑🧑🧑🧑

OSTROVSKY A. B. : *Mythologie et croyances religieuses des Nivh*. [ОСТРОВСКИЙ, А. В. : *Мифология и верования нивхов*. Центр, Петербургское Востоковедение, Санкт Петербург 1997. Bibliotheca universalis, Серия Мифы, эпос и религии.] 280 p. 34 fig. In-texte. Index des noms d'auteur, des notions. En russe - Sommaire en anglais. (En russe)

La Russie se réveille au terme d'un long sommeil dogmatique. La présentation de cet ouvrage consacré à la spiritualité des Nivh, peuple minoritaire établi depuis la nuit des temps à l'embouchure de l'Amour et à Sakhaline, témoigne du renouveau de la science russe. Finis les couplets triomphants à la gloire de Marx, d'Engels et de Lénine et les allusions larmoyantes à la Grande guerre patriotique, une simple dédicace les remplace qui rend hommage aux vrais savants ; elle est inscrite en première page : *Ce livre est dédié aux quatre grands "nivhologues" (НИВХОВЕДОВ) russes - L. I. Schrenk, L. Y. Sternberg, B. O. Pilsudski et E. A. Kreïnovitch*. Cet hommage, en rétablissant un ordre de valeurs constamment basoué à l'époque soviétique, donne au livre une justification supplémentaire.

C'est un travail scientifique, rigoureux, et qui s'appuie, ce n'est pas nouveau, sur des théories psychologiques, en l'occurrence les travaux du Russe L. S. Vygotski et du Suisse J. Piaget. Mais c'est à l'ouvrage du premier, *Pensée et discours* (Мышление и речь, Moscou, 1982) qu'il fait surtout référence. Il écrit, "Selon Vygotski, outre les unités de pensée (единицы мышления) et les opérations qui les régissent", pour comprendre la dynamique de la pensée, il convient de prendre en considération le «système» qui assume les relations entre ces mêmes unités de pensée. Ce système - est comparé métaphoriquement à celui des longitudes et des latitudes en géographie dans lequel, l'une des coordonnées serait représentée ici par le lien logique entre les différentes unités de pensée possédant leurs niveaux propres d'abstraction et de généralisation, l'autre - par la relation à l'objet et la détermination de celui-ci. On dispose ainsi d'un canevas de pensée (Канва мышления) que l'auteur estime convenir parfaitement à l'anthropologie. Pour lui, les sociétés ont une représentation du monde qui participe de cette binarité : d'un côté les liens intrinsèques de l'individu et du "sodium" (социум), de l'autre, ses relations avec la nature à travers son expérience objectale et la cosmologie qui la sous-tend.

Armé de cet outil conceptuel - on n'ose plus dire, dialectique, Ostrovski va analyser la cosmologie nivh dans ses composantes rituelles, mythiques, "spirituelles"... les catégories animistes étant assimilées à des unités de pensée. Il s'intéresse aussi à cet univers nivh "binomial" partagé entre peuple de la montagne et peuple de la vallée. Mais là ne s'arrête pas sa démarche qui aboutit, au terme d'un passage au crible de la culture nivh, à considérer, des traits caractéristiques d'une pensée primitive (d'autres diraient "première"... ) qui vont bien au-delà - une pensée qui s'appuie sur des formes visuelles et un schème cosmologique.



TOUGOLUKOV V.A., TOURAIEV B. A. *et al.* : *Histoire et culture des Evènes*. St. Pétersbourg 1997, édit. Naouka. [ ТУГОЛУКОВ В. А., ТУРАЕВ Б. А., КОЧЕШКОВ Н. В., ФЕТИСОВА Л. Е., СПЕСАКОВСКИЙ Е.В., ШАНЬШИНА Е. В. : *История и культура эвэнов*. Российская Академия Наук, Санкт-Петербург, "Наука", 1997] 180 p. 4 pl. Coul. H.txt, 35 fig; N&B, in & h.txt. Biblio. (En russe)

IVACHTCHENKO L.Ya. & al. : *Histoire et culture des Oulches aux XVII<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècles*. St Pétersbourg, édit. Naouka, 1994. [ Иващенко Л. Я, Киле Н. Б., Кочешков Н.В., Старцев А. Ф. , Шаньшина Е.В. : *История и культура ульчей в XVII-XX вв.*] 176 p. pl. Coul. H.txt, 35 fig; N&B, in & h.txt. Biblio. (En russe)

Les deux ouvrages ci-dessus appartiennent à la même collection et traitent de deux peuples altaïques très proches par la langue - puisqu'ils appartiennent l'un et l'autre à la branche toungouse des langues toungouso-mandchoues, mais cependant, éloignés dans l'espace. Bien qu'ayant de grandes affinités culturelles, ils n'en présentent pas moins chacun une originalité propre qui justifie que des études spécifiques leurs soient consacrées.

Les Evènes sont de loin les plus nombreux puisque le recensement de 1989 les a évalués 17.199, tandis que les Oulches n'étaient selon le même recensement que 3.200. L'aire d'expansion des Evènes est très vaste : si la moitié d'entre eux vivent en Yakoutie dont le territoire est six fois grand comme la France), le reste est établi au Kamtchatka, dans la région de Magadan, à Sakhaline et sur les rives de l'Amour. A l'opposé, les Oulches vivent plus au sud, sur les rives de l'Amour et leur aire d'expansion, outre le fait qu'ils sont beaucoup moins nombreux, est bien plus limitée. L'économie les distingue encore : Alors que les Evènes sont avant tout et surtout renniculteurs, les Oulches sont plutôt pêcheurs, chasseurs, éleveurs de gros bétail, voire cultivateurs.

Chaque ouvrage traite à la fois des cultures matérielle et spirituelle. Ils représentent l'un et l'autre de bonnes références ethnographiques. Leur présentation, quoique plus recherchée néanmoins, n'est pas sans rappeler celle des livres soviétiques de naguère, d'une lecture malaisée car denses d'une typographie peu plaisante. Outre ces détails, la collection mérite d'être poursuivie car elle constitue une source de données irremplaçable.



SALO Unto : *Ihmisen jäljet Satakunnan maisemassa. Kulttuurimaiseman vuosituhannet.* (Les empreintes de l'homme sur le paysage du Satakunta Des millénaires de paysage civilisé). SKS\* , Helsinki, 1997. ISBN 951-717-991-X. 125 p. Cartes, photos N&B, figures in et hors-txt. Biblio. (En finnois)

\* SKS : Suomalainen Kirjallisuuden Seura - Société de littérature finlandaise.

Ce petit livre, dédié à Emil Nestor Setälä ne laissera pas indifférents les inconditionnels, les amoureux de la Finlande en général et du Satakunta en particulier. L'auteur, un archéologue reconnu et spécialiste incontesté de cette charmante province nous offre une grille d'interprétation d'un paysage anthropisé depuis des millénaires. C'est en interrogeant tour à tour l'archéologie, l'histoire, l'ethnographie et la linguistique qu'il réussit ce véritable tour de force, en peu de pages, ce qui signe l'œuvre d'un maître. Sous sa plume on voit apparaître les premières traces du peuplement humain, se développer les cultures du bronze, du fer, se modeler ce paysage bucolique chanté tant de fois par les patriotes du Satakunta : "*Kauas missä katse kantaan yli peltojen...*" En attendant une traduction française qui pourrait bien être lente à venir, nous nous proposons, dans un numéro prochain, d'en donner un aperçu moins succinct aux lecteurs de BORÉALES.



NEVALAINEN Pekka, SIHVO Hannes & al. : *INKERI . Historia, Kansa, Kulttuuri. (INGRIE - Histoire, pays, culture)*. SKS\*, Helsinki, 1992. ISBN 951-717-668-6. 420 p. Nbrses cartes, photos et fig. N&B. In et hors-txt. Index. Biblio. (En finnois)

Ouvrage impressionnant par la forme et le contenu. Outre que la présentation en est particulièrement soignée, les éditeurs ont fait appel à d'éminents fenno-ougristes de Finlande dont on sait la sollicitude à l'égard de ces frères séparés que sont les Finnois d'Ingermanland, les Ijors, les Olonets, les Vepses, et autres Caréliens qui constituèrent jadis, ce croissant baltique bousculé par l'histoire, fragmenté par les migrations, les invasions et les guerres.

Pas moins de quatorze auteurs ont collaboré aux quelques dix-huit chapitres que comptent le livre, ce sont : Max Engman (*Pierre le Grand et l'Ingrie*), Toivo Flink (*les persécutions en Ingrie*), Pekka Hakamies (*L'Ingrie, région polyethnique*), Lauri Harvilahti (*Le chant, la poésie, l'épopée, etc.*), Heikki Kirkinen (*L'Ingrie au Moyen âge et au début des temps moderne, 1617*), Heikki Leskinen (*Les langues d'Ingrie*), Pekka Nevalainen (*Regard sur la vie religieuse en Ingrie, 1704-1917*), Raimo Ranta (*L'administration et la justice en Ingrie 1617-1917*), Veijo Saloheimo (*Le peuplement et la population d'Ingrie*), Pirkko Sihv, Hannes Sihvo (*La littérature d'Ingrie, l'identité.*), Leo Suni (*Prélude à la destruction de la classe paysanne ingrienne en 1930*), Pirjo Uino (*La préhistoire*) et Kyösti Väänänen (*L'église d'Ingrie à l'époque du pouvoir suédois*). C'est donc un tableau général de l'Ingrie sous ses aspects les plus variés, culturels, historiques et politiques qui est brossé ici.

**CONGRES INTERNATIONAL SUR L'HISTOIRE  
DES RÉGIONS ARCTIQUES ET SUBARCTIQUES  
18-21 juin 1998 - Reykjavík, Islande**

Ce congrès s'articulera autour de trois thèmes : 1 - Le centre et la périphérie ; 2 - Cultures indigènes et influences extérieures ; 3 Farming. La langue officielle sera l'anglais



# BOREALES N° 70 / 73 - SUMMARY

## FINNISH MUSIC from its origins to present days

edited by *Anja and Henri-Claude Fantapié*

<i>A. &amp; H.-C. Fantapié</i>	Preface.....	1
<i>Anja Fantapié</i>	Traditional music in Finland.....	3
<i>Anja Fantapié</i>	The genesis of art music.....	13
<i>Erkki Salmenhaara</i>	The birth of art music.....	17
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Jean Sibelius.....	23
<i>Erkki Salmenhaara</i>	In the shade of Sibelius.....	43
<i>Kalevi Aho</i>	Finnish music after the second world war.....	53
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Other kinds of music of present days.....	85
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	And now... coming to an end or a new start ?.	88
<i>Anni Heino</i>	The fluctuations of economy do not disturb a singing people.....	101
<i>Ilkka Oramo</i>	Beyond nationalism.....	105
<i>Anja Fantapié</i>	index.....	112
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Miscelanea.....	119

## LINGUISTICS

<i>Bertrand Boiron</i>	Has, the Hungarian language, become more European since its renewal that accord during XVIII - XIX centuries ?.....	133
------------------------	---	-----

## NEWS FROM THE NORTH

<i>Olivier Gouchet</i>	Tribute to Professor Régis Boyer.....	149
<i>Christian Malet</i>	French Expedition to Yakutia 1997 (Nijny-Kolymsk district). The «Polar Year» in Paris: exhibitions and conferences. Books.....	153

## Photos

P. 11 : *La plus ancienne mélodie kalévaléenne notée*. P. 12 : *Instruments traditionnels au musée de Lappeenranta* (Itkonen - 1937). *La chanteuse Larin Paraske* (tableau d'Edelfelt - Musée d'Hameenlinna). P. 21 : *L. Madetoja devant la maison de la famille Nonclercq* (montage Pr. Koskenkorwa). P. 22 : *J. Sibelius et le cygne de Tuonela* (caricature d'Axel Federley, 1898). P.51 *E. Salmenhaara - X. - P.-H. Nordgren (X.) - K. Aho - P. Heininen - S. von Schoultz - E. Bergman (X.)*. P. 52 : *Suomen Säveltäjät* (M. Kytöharju) - *H. Rechberger, E-P. Salonen, J. Sermilä, E. Hämeenmiemi, U. Meriläinen* (X). P. 84 : *J. Tiensuu - H. Rechberger - M. Heiniö* (HCF). P.107: *Christ et Madeleine* (peinture d'Edelfelt). P. : 108 : *50 ans de l'Association 'Suomen Säveltäjät'* (M. Kytöharju 14/10/1995). P. : 125 *id. : E. Rautavaara, U. Meriläinen, E. Englund* (M. Kytöharju). P. : 126 *K. Chydenius et Kom-teatteri en France* (HCF). P.127 : *J. Nuorvala & T. Nevanlinna* (A. Mikkonen) - *H. Vuori & H. Suilamo* (A. Mikkonen). P. : 129 *Festival de Viitasaari : autour de M. Lindberg* (HCF) - *Concert sur le Pielisjärvi* (HCF). P. 130 : *I.R.C.A.M. : M. Lindberg* (HCF) - *K. Saariaho* (HCF).

## BOREALES 1997 : N° 70 / 73 - SOMMAIRE

### LA MUSIQUE FINLANDAISE, des origines à nos jours textes recueillis par *Anja et Henri-Claude FANTAPIÉ*

<i>A. &amp; H.-C. Fantapié</i>	Avant-propos.....	1
<i>Anja Fantapié</i>	Les musiques traditionnelles en Finlande.....	3
<i>Anja Fantapié</i>	Genèse de la musique savante.....	13
<i>Erkki Salmenhaara</i>	Naissance de la musique savante.....	17
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Jean Sibelius.....	23
<i>Erkki Salmenhaara</i>	Dans l'ombre de Sibelius.....	43
<i>Kalevi Aho</i>	La musique finlandaise après la deuxième guerre mondiale.....	53
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Les autres musiques aujourd'hui.....	85
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Et maintenant... fin de siècle ou nouveau départ ? .....	88
<i>Anni Heino</i>	Les aléas de la configuration économique ne dérangent pas un peuple qui chante.....	101
<i>Ilkka Oramo</i>	Au delà du nationalisme.....	105
<i>Anja Fantapié</i>	Index.....	112
<i>Henri-Claude Fantapié</i>	Miscellanées.....	119

### LINGUISTIQUE

<i>Bertrand Boiron</i>	Le hongrois est-il devenu plus européen après sa rénovation aux XVIII <sup>e</sup> - XIX <sup>e</sup> siècles ?.....	133
------------------------	--	-----

### NOUVELLES DU NORD

<i>Olivier Gouchet</i>	Hommage de la Sorbonne au Professeur Régis Boyer.....	149
<i>Christian Malet</i>	L'expédition française en Basse-Kolyma (Yakoutie / République Saha) 1997. L'année polaire. Livres reçus, livres lus.....	153
<i>Alain Fantapié &amp; Katrine Wong</i>	SUMMARY.....	III