



## Revue des études slaves

LXXXIV-3-4 | 2013

Musique et opéra en Russie et en Europe centrale

---

# Un vent parisien souffle sur Helsinki : les influences françaises dans la musique finlandaise au début du xx<sup>e</sup> siècle

*A Breath of Wind from Paris to Helsinki: The French Impact on Finnish Music at the Beginning of the 20th century*

Vera Nilova

Traducteur : Pascale Melani

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/1150>

DOI : 10.4000/res.1150

ISSN : 2117-718X

### Éditeur

Institut d'études slaves

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 457-467

ISBN : 978-2-7204-0524-2

ISSN : 0080-2557

### Référence électronique

Vera Nilova, « Un vent parisien souffle sur Helsinki : les influences françaises dans la musique finlandaise au début du xx<sup>e</sup> siècle », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIV-3-4 | 2013, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 16 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/1150> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.1150>

---

Revue des études slaves

**UN VENT PARISIEN SOUFFLE SUR HELSINKI  
LES INFLUENCES FRANÇAISES DANS LA MUSIQUE  
FINLANDAISE AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

PAR

VERA NILOVA

*Conservatoire Alexandre Glazounov, Petrozavodsk*

*Nous prenons en garde les opinions et le savoir d'autrui,  
et puis c'est tout. Il les faut faire nôtres.*

(MONTAIGNE, *Essais*, Livre I, « Du pédantisme »)

Dans le journal personnel de Sibelius (*Memoranda*), rédigé en suédois, le français, sans être la langue la plus utilisée, est néanmoins d'emploi plus fréquent que le finnois, l'anglais ou l'italien<sup>1</sup>. De plus, bon nombre de pièces pour piano de Sibelius comportent des titres français, comme *Air de danse*, *Couplet*, *Réverie*, *Chanson sans paroles*, *Humoresque*, *Esquisse*, *Arabesque*, etc. (pièces op. 34, 40, 76, 90, 94, 96, 99, 101). Dans l'œuvre pour piano, nous trouvons en outre un certain nombre d'« hybrides » : ainsi le recueil opus 58 possède un titre général allemand (*10 Klavierstücke*), tandis que les titres français (*Air varié*) et allemands (*der Hirt*, *des Abends*) alternent au niveau des pièces séparées. Nous retrouvons une situation analogue dans l'opus 75. Du côté des œuvres pour orchestre, nous rencontrons des titres français dans les *Scènes historiques* I et II.

Ces quelques exemples suffisent à montrer l'attractivité indéniable de la culture française sur les artistes et compositeurs finlandais à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, à une époque où la Finlande fait partie intégrante de l'Empire russe. Alors que la Russie entre dans son grand « Âge d'argent », époque marquée par un bouillonnement artistique sans précédent et la recherche de langages expressifs nouveaux, c'est vers Paris, véritable point de convergence de ces recherches et centre de gravité du renouvellement des styles, que se tournent les compositeurs finlandais au tournant des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles.

1. Fabian Dahlström, « Sibelius's Diary », *Sibelius Forum II: proceedings from the third International Jean Sibelius Conference*, Helsinki, Music library association, 2003, p. 12-19.

Les raisons de cette attractivité? Voici comment le héros de Romain Rolland, le musicien allemand Jean-Christophe, caractérise la musique française du début du XX<sup>e</sup> siècle :

Les paysages de France et la vie quotidienne, par une magie secrète, se muaient dans leurs prunelles en des visions de l'Attique. On eût dit que chez ces Français du XX<sup>e</sup> siècle survécussent des âmes antiques, et qu'elles eussent besoin de rejeter leur défroque moderne, pour se retrouver dans leur belle nudité.

De l'ensemble de cette poésie se dégageait un parfum de riche civilisation mûrie pendant des siècles, qu'on ne pouvait trouver nulle part ailleurs en Europe. Qui l'avait respiré ne pouvait plus l'oublier. Il attirait de tous les pays du monde des artistes étrangers. Ils devenaient des poètes français jusqu'à l'intransigeance; et l'art classique français n'avait pas de disciples plus fervents que ces Anglo-Saxons, ces Flamands et ces Grecs. [...]

Parmi les champs maraîchers et les fumées d'usines de la démocratie, au cœur de la Plaine Saint-Denis, dans un petit-bois sacré, des faunes insouciantes dansaient. Christophe écoutait avec surprise leur chant de flûte, ironique et serein, qui ne ressemblait à rien de ce qu'il avait entendu :

*Un petit roseau m'a suffi  
Pour faire frémir l'herbe haute  
Et tout le pré  
Et les doux saules  
Et le ruisseau qui chante aussi.  
Un petit ruisseau m'a suffi  
À faire chanter la forêt...*

[...] Tandis que les musiciens allemands s'immobilisaient dans les campements de leurs pères et prétendaient arrêter l'évolution du monde à la barrière de leurs victoires passées, le monde continuait de marcher et les Français en tête se lançaient à la découverte; ils exploraient les lointains de l'art, les soleils éteints et les soleils qui s'allument, et la Grèce disparue et l'Extrême-Orient rouvrant à la lumière, après des siècles de sommeil, ses larges yeux fendus, pleins de rêves immenses. Dans la musique d'Occident, canalisée par le génie d'ordre et de raison classique, ils levaient les écluses des anciens modes; ils faisaient dériver de leurs bassins de Versailles toutes les eaux de l'univers: mélodies et rythmes populaires, gammes exotiques et antiques, genres d'intervalles nouveaux ou renouvelés. Comme, avant eux, leurs peintres impressionnistes avaient ouvert à l'œil un monde nouveau – Christophes Colombes de la lumière, – leurs musiciens s'acharnaient à la conquête de l'univers des sons; ils pénétraient plus avant dans les retraites mystérieuses de l'ouïe; ils découvraient des terres inconnues dans cette mer intérieure [...]

Christophe admirait l'initiative de cette musique qui renaissait d'hier, et qui déjà marchait à l'avant-garde<sup>2</sup>.

2. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, « Dans la maison », 1<sup>re</sup> partie, Paris, Albin Michel, 1966, p. 952-954.

Ainsi, la France et sa capitale Paris étaient devenues le lieu de rendez-vous obligé des artistes de toutes les disciplines, peintres, graphistes, littérateurs, musiciens. Parmi les Finlandais, les peintres furent les premiers à se diriger vers la nouvelle Mecque, suivis par les musiciens. Mais la rencontre entre les Finlandais et la culture artistique parisienne s'était produite beaucoup plus tôt. Elle avait été précédée par une lente pénétration de la culture française dans les espaces nordiques.

#### L'INTRODUCTION DE LA CULTURE FRANÇAISE DANS LE NORD DE L'EUROPE

On ignore à quelle époque précisément le premier Français s'est rendu en Europe du Nord. L'histoire des relations entre la France et l'Europe du Nord au Moyen Âge est avare de faits. L'un d'entre eux concerne la pénétration du christianisme en Europe du Nord. L'un des premiers disciples de l'Église catholique en Islande, l'évêque Jón Ögmundsson, avait reçu son enseignement pour l'essentiel en France. C'était un excellent harpiste et il chantait magnifiquement. Il fit venir, entre autres, de France un précepteur du nom de Rikini, chargé d'enseigner le chant et la versification aux enfants.

On sait que l'évêché d'Åbo (Turku) était en contact permanent avec les grands centres culturels européens et que du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles de nombreux ressortissants finlandais étudièrent à la Sorbonne. L'art roman et surtout l'art gothique, représenté par la remarquable cathédrale d'Åbo, se répandirent dans l'architecture religieuse.

Un hymne luthérien, inclus sous le numéro 7 (partie Adventti) dans l'édition de 1986 des *Käsivirsikirja*<sup>3</sup>, confirme les contacts entre la France et la Finlande à l'époque où cette dernière fait encore partie du royaume de Suède. Une note en haut de la partition indique que la mélodie de cet hymne possède une origine française et la date indiquée est 1557. Cette mélodie fut remarquée par Valentin Thilo (1607-1662), professeur à l'université de Königsberg, poète et spécialiste de rhétorique. En 1642, il composa ses propres vers pour cet hymne. Ils furent traduits en 1874 par Elias Lönnrot (1802-1884), et en 1886 la mélodie française sur les vers finnois de Lönnrot fut incluse dans un recueil d'hymnes luthériens.

Au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idéologie du rationalisme des Lumières pénétra en Finlande. Inspirés par les idées de Locke, de Voltaire et des Encyclopédistes français, les adeptes finlandais des Lumières s'efforcèrent avec enthousiasme de contribuer au progrès de leur pays, de réduire son retard sur le plan socio-économique et d'y développer la vie sociale et culturelle. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dans la mouvance des romantiques français chantant la Bretagne (patrie ancestrale des Celtes) et Tahiti, on vit naître le

3. *Käsivirsikirja*, Helsinki, Kirkon keskusrahasto, 1986.

carélianisme<sup>4</sup> dont les représentants les plus éminents furent, entre autres, Jean Sibelius, l'écrivain Juhani Aho, le peintre Akseli Gallen-Kallela et l'architecte Eliel Saarinen. Tous considéraient la Carélie comme un lieu où les hommes vivaient en harmonie avec la nature. Une autre analogie peut être relevée en ce qui concerne la langue, breton chez les Français et finnois chez les Finlandais.

« UN PRÉ VU PAR LES YEUX D'UN ARTISTE »

Le titre de cette section est emprunté au philosophe espagnol Jose Ortega y Gasset. La citation complète est la suivante : « Dans *l'Après-midi d'un faune*, Debussy a décrit un pré vu par les yeux d'un artiste, et non d'un bon bourgeois<sup>5</sup>. » Au *Faune* de Debussy, Ortega y Gasset oppose la *VI<sup>e</sup> Symphonie* de Beethoven, soulignant la différence de positions esthétiques des deux compositeurs :

[...] au lieu de prêter l'oreille aux échos sentimentaux que la musique éveille à l'intérieur de nous-mêmes, nous concentrons notre ouïe et toute notre attention sur les sons eux-mêmes, sur cette chose prodigieuse et magique qui se produit au niveau de l'orchestre. Nous saisissons au vol des nuances sonores, nous nous en délectons, appréciant leur couleur et même, peut-être, leur forme. [...] Il était indispensable d'expulser les affects hors de la sphère musicale, de purifier la musique, de l'amener à une objectivité parfaite. Debussy a accompli cet exploit. C'est seulement à partir de lui qu'il a été possible d'écouter la musique avec impassibilité, sans exaltation et sans sanglots<sup>6</sup>.

La distance historique contribue à expulser « les affects » de la sphère musicale. Il est curieux de noter à ce propos une analogie possible entre Debussy et Sibelius. En 1908, Debussy a composé *Iberia*, dont le titre est généralement mis en rapport avec l'appellation ancienne de l'Espagne. Or les Ibères ont également peuplé autrefois le Sud-Ouest de la France. Si l'on considère qu'*Iberia* de Debussy se rapporte aux anciens Ibères, un phénomène analogue peut être signalé chez Sibelius avec le poème symphonique *le Barde* (1913, nouvelle rédaction en 1914), dont le titre renvoie directement aux Celtes. *Le Barde* et *Iberia* appellent également la comparaison d'un point de vue stylistique. Dans la musique de Sibelius, le principe modal à la française se manifeste au niveau du thème conducteur qui est confié à la harpe (!), par le retour dans les différentes parties du poème de motifs soumis à des variations, par la répartition équilibrée des différentes voix ainsi que par la sonorité « chambriste » de l'orchestre aux effectifs limités à deux instruments par pupitre. On peut établir d'autres parallèles entre le poème symphonique *le Barde* et la musique orchestrale de Debussy : la

4. Matti Klinge, *Имперская Финляндия*, Sankt-Peterburg, Kolo, 2005, p. 380.

5. José Ortega y Gasset, «Musicalia», in *Эстетика: философия культуры*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 167.

6. Id., «Дегуманизация искусства», *ibid.*, p. 240-241.

sonorité légère, aérienne de l'orchestre (comme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*), l'emploi de la harpe, le jeu des motifs qui sont soumis à des variations de timbre, d'harmonie et de rythme.

En 1899-1900, Sibelius a composé sur des poèmes suédois des mélodies réunies dans l'opus 36. La première d'entre elles, *Svarta rosor*, est composée sur des vers du poète, peintre et graphiste suédois Ernst Josephson (1851-1907). Josephson a étudié la peinture à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, puis dans une série de pays européens, en Italie et en France, notamment. De 1879 à 1886, il a vécu à Paris, et en 1888 il a effectué un voyage en Bretagne. Pour la romance *Svarta rosor*, Sibelius a choisi la tonalité d'*ut* majeur, tonalité « blanche » selon Rimskij-Korsakov, qui contraste avec la couleur noire des roses indiquée par le titre. Des effets de lumière et de pénombre sont produits par des moyens très simples : une figuration harmonique transparente à l'aide de doubles croches (accords parfaits et renversements) tantôt en *ut* majeur, tantôt en *la* mineur, tantôt en *mi* majeur.

Une autre mélodie de ce recueil, *Bollspelet vid Trianon*<sup>7</sup>, est composée sur des vers du poète néoromantique suédois Gustav Froding (1860-1911). Le titre fait directement référence au domaine de Versailles et ce lien est confirmé par la formule rythmique caractérisant ce morceau : il s'agit d'une formule de menuet, que Sibelius emploie avec une anacrouse (chose fréquente dans la musique classique instrumentale) et avec le tempo *vivace*. Sibelius conserve néanmoins la formule pastorale des « fêtes galantes » : le doublement de la voix à la tierce et des mouvements par tierces parallèles.

Le ballon s'envole avec légèreté, fendant les airs. Cette légèreté est soulignée par la dynamique (*pp*, *ppp*), le registre (le jeu à la main gauche est noté en clé de *sol* et reste au-dessus du *la* 3) et l'articulation (le *staccato*). Le caractère de cette scène-jeu est rendu à l'aide de silences d'un temps (le ballon tombe et il faut le ramasser).

Dans la mélodie *Bollspelet vid Trianon*, les sections avec point d'orgue alternent avec des sections qui en sont dénuées. Ces points d'orgue à la basse sont de deux sortes : points d'orgue ininterrompus (prolongés) ou bien interrompus sur la tonique et la dominante (annonçant la reprise). Par conséquent, on retrouve dans cette alternance de sections avec et sans point d'orgue l'effet connu sous le nom d'effet Halteton, caractéristique de l'organum de l'école de Notre-Dame de Paris (Léonin-Pérotin le Grand). Le changement d'aspect et de hauteur du point d'orgue ouvre chaque fois une nouvelle perspective sonore et évoque le principe d'enfilade en architecture<sup>8</sup>. L'association du rythme de menuet et du principe de l'enfilade dans *Bollspelet vid Trianon* contribuent ainsi

7. Op. 36, n° 3.

8. Ju. K. Evdokimova, *Многоголосие средневековья, X-XIV век*, Moskva, Muzyka, 1983, p. 69.

à renforcer l'effet visuel, ce qui constitue un trait typique de l'art européen et russe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et du style Art nouveau.

### LES FINLANDAIS À PARIS

Parmi les musiciens finlandais, le premier à séjourner à Paris fut vraisemblablement Bernhard Henrik Crusell (1775-1837), compositeur et clarinettiste virtuose. Il fut l'un des plus célèbres clarinettistes de son temps et sa renommée de son vivant n'a d'égale que celle de Sibelius.

Crusell est né à Nystad, dans le Sud-Ouest de la Finlande, sur le golfe de Botnie, à une époque où la Finlande faisait partie du royaume de Suède, et est mort après le rattachement de son pays à l'Empire russe. Il commença sa carrière de clarinettiste au sein de l'orchestre militaire de la forteresse de Sveaborg, mais en 1791 il suivit son patron à Stockholm où il commença une carrière de soliste à l'orchestre de la cour. En 1803, au cours d'une tournée à l'étranger, Crusell visite Paris. Il se rend à l'Opéra et au Théâtre-Italien, où la direction lui propose le poste de premier clarinettiste, mais il refuse, jugeant le traitement insuffisant. À Paris, Crusell fait la connaissance du clarinettiste Jean-Xavier Lefèvre, des compositeurs Luigi Cherubini, Étienne Méhul, François Gossec, et prend des leçons de composition auprès de Gossec et d'Henri Montan Berton. Crusell connaissait le système de clarinettes français, mais accordait sa préférence au modèle allemand.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit se développer les contacts entre la France et la Finlande. Helsinki figure désormais parmi les six villes européennes où la France a ouvert un consulat dans le cadre de son alliance politique avec la Russie. Les hommes politiques français attachaient une grande importance au rôle de la culture française dans la formation d'une opinion publique en Finlande. Dès avant l'ouverture du consulat français d'Helsinki, la Finlande avait déjà pris part aux Expositions universelles de Paris en 1867 et 1878. Mais c'est l'Exposition universelle de 1900 qui joue le rôle le plus décisif pour le rayonnement de l'art finlandais et le développement des contacts artistiques qui va suivre. Elle marque l'apogée de l'« Âge d'or » dans l'histoire de l'art figuratif finlandais. L'artiste principal du Pavillon finlandais, le peintre Akseli Gallen-Kallela, auteur de fresques sur les sujets du *Kalevala*, y fut décoré de la Légion d'honneur. Ville Vallgren y reçut le grand prix et Magnus Enckell la médaille d'argent. La critique remarqua également Juho Rissanen. Quant au Pavillon finlandais, construit sur un projet collectif de Hermann Gesellius, Armas Lindgrend et Eliel Saarinen, son architecture se vit décerner le titre de « perle de l'exposition ». Les réalisations de la firme Iris furent également remarquées. Le programme musical des concerts incluait des œuvres de Robert Kajanus et Jean Sibelius (le premier intervint également en qualité de chef d'orchestre). Des œuvres vocales furent interprétées par Ida Ekman et Aïno Ackté.



Avant même que l'art finlandais ne triomphe lors de l'Exposition de 1900, le peintre Albert Edelfelt avait obtenu la reconnaissance des Parisiens. Son tableau *la Reine Blanka* avait eu du succès au Salon de 1877 et à l'Exposition universelle de 1878. Au Salon de 1880, *Funérailles d'un enfant* avait obtenu une médaille de troisième classe, première distinction accordée à un artiste finlandais, tandis que *Service divin au bord de la mer* (1881), récompensé par une médaille de deuxième classe, avait été acheté par l'État français. Au Salon de 1884, le tableau d'Edelfelt *Au bord de la mer* fut désigné comme la meilleure œuvre d'art des pays nordiques. À l'Exposition universelle de 1889, son portrait de Louis Pasteur (peint en 1885) obtint la médaille d'or. Peu après, Edelfelt devint membre de l'ordre de la Légion d'honneur dont il devint commandeur en 1901. Aux expositions de la galerie Georges-Petit, Edelfelt se rapprocha des impressionnistes français, accordant une attention croissante à la lumière.

Le Salon exposa également des œuvres de l'artiste finlandaise Helene Sofia Schjerfbeck (1862-1946). Comme Edelfelt, elle avait étudié la peinture à Paris et peint des tableaux à Meudon et en Bretagne. Son tableau *Garçon faisant manger sa petite sœur*, peint en Bretagne, traduit l'influence de la peinture française.

Chez les musiciens, le Salon consacra la renommée d'Aino Ackté (1876-1944), la chanteuse finlandaise la plus connue de la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècles, qui avait étudié au Conservatoire de Paris. Sa carrière s'inscrit dans la tradition de l'école de chant française. Ses débuts à l'opéra Garnier dans le rôle de Marguerite dans *Faust* (1897) firent sensation. Ackté chanta dans *Joseph* de Méhul, *Carmen* de Bizet et *Thaïs* de Massenet.

En 1883-1884, l'actrice Ida Aalberg (1857-1915), qui interprétait les rôles-titres de *la Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils et d'*Adrienne Lecouvreur* de Victorien Sardou, fit à Paris un voyage d'études.

Quant au compositeur et organiste Oskar Merikanto (1868-1924), il visita Paris en 1907 au cours d'une tournée en Scandinavie, Allemagne, Italie, France et Angleterre. En France, il fit la connaissance des organistes Charles-Marie Widor, Alexandre Gilleman et Louis Vernet.

#### « DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE<sup>9</sup> »

Les premières expositions des peintres impressionnistes se déroulèrent à Helsinki en 1901 et 1904. Parmi les organisateurs de l'exposition de 1904 figuraient Alfred Finch, un continuateur de Signac, et Seurat, qui avait visité la Finlande en 1897. Cette exposition et celle qui l'avait précédée en 1901 constituèrent des événements majeurs de la vie artistique d'Helsinki. En 1912 se constitua le groupe néo-impressionniste « Septème » (qui survécut jusqu'à la fin des années 1910), rassemblant les artistes qui faisaient porter leur effort sur la traduction en peinture de la couleur et de la lumière.

9. Vers liminaire du poème « Art poétique » de Paul Verlaine (recueil *Jadis et naguère*, 1881).



La revue *Euterpe* (1902-1905), qui paraissait en suédois à Helsinki, publiait des articles de critique musicale, littéraire et théâtrale. On y discutait de la poésie symboliste française, de la prose de Flaubert et d'Anatole France. Le symbolisme français eut une influence décisive sur le poète Eino Leino (1878-1926). Ce dernier envisageait d'associer les principes du drame symboliste selon Maeterlinck et le mystère, forme de culture populaire combinant l'aspect rituel, la musique, le drame et des éléments de théâtre religieux. En 1912, il tenta de concrétiser ce projet de « théâtre sacré » (*Helkanayttamo*) en mettant en scène le *Kalevala* sous la forme d'une grande fête rituelle païenne au bord d'un lac.

À cette époque, la musique française était peu connue à Helsinki. Leevi Madetoja (1887-1947) et Toivo Kuula (1883-1918), deux compositeurs ayant séjourné à Paris, auraient pu remédier à cette situation. Selon Jouni Kaipainen, tous deux auraient pu se faire les propagandistes de la musique « gauloise » en Finlande, mais la tâche n'était guère aisée : la musique française avait la réputation d'être riche en coloris, mais superficielle<sup>10</sup> (comment ne pas penser à Gačev !).

Nous avons déjà signalé plus haut que certaines mélodies de Sibelius présentaient une orientation modale nettement affirmée. Mais c'est insuffisant pour en déduire une influence directe de Debussy. Toutefois, au cours des années 1900-1910, les recherches sur le timbre tendent à se renforcer, surtout dans le cadre de la musique symphonique à programme. C'est ici surtout, plus que dans la musique symphonique pure, que Sibelius se rapproche d'une conception de la musique comme forme sonore<sup>11</sup>.

Cette tendance « phonoclaste » est clairement perceptible dans le cycle de légendes symphoniques *Lemminkäinen*, en particulier dans le célèbre solo de cor anglais figurant dans la légende *le Cygne de Tuonela*. Elle se réalise chez Sibelius dans un contexte harmonique varié, pas forcément marqué par l'innovation. Ainsi, au début de la légende *Lemminkäinen et les filles de l'île de Saari*, on note la superposition d'harmonies reposant sur la tonique et sur la dominante. Le début de la légende *Lemminkäinen à Tuonela* comporte un exemple magistral de construction d'un tissu sonore : on assiste ici à l'élaboration d'un ensemble complexe de sonorités à partir de la synthèse de différentes techniques de composition et de jeu sur les instruments de musique. Dans un complexe sonore aussi dense, même le célèbre motif du *Dies irae* n'est pas immédiatement identifié.

Le début de la première légende *Lemminkäinen et les filles de l'île de Saari* comporte un exemple intéressant de tissu sonore *hétérogène*, analogue à celui du nocturne de Debussy *Nuages*. Certes, l'ordonnance des timbres et la succession des couches sonores y sont différentes, mais cela n'est pas essentiel<sup>12</sup>.

10. Jouni Kaipainen, « French colouring in a Bothnian landscape », *Finnish music quarterly*, 1985, n° 3-4, p. 46-55.

11. Donald Grout, *A history of Western music*, New York, Norton, 1960, p. 598.

12. Chez Sibelius, les sons tenus aux cors sont remplacés par une ligne ondulante aux violons sur laquelle se superposent les appels des bois.

Pourtant, il n'est pas superflu de rappeler que les *Légendes* de Sibelius précèdent chronologiquement les *Nuages* de Debussy.

La musique de Madetoja, composée dans les années 1910, est imprégnée d'un modalisme à la française dans l'esprit des *Nocturnes* et de *la Mer* de Debussy. Au cours de ses années d'études à Helsinki, Madetoja avait consciemment choisi d'ouvrir une brèche dans le monopole du principe musical germanique. Sa première symphonie (1914-1915) constitue un très bon exemple d'appropriation sélective de la stylistique de Debussy. Cette nouvelle compréhension de la notion de timbre se manifeste de façon saisissante au début du deuxième mouvement. Une succession de secondes et de quintes est dévolue aux flûtes et aux alti *div.* [divisé] *con sord.* [avec sourdine], tandis qu'à cet ostinato se joignent des quintes aux bassons et violoncelles *con sord.* et un trémolo à la grosse caisse. La partition fait un large emploi des indications *solì*, *sord.*, *div.* Dans le tissu orchestral, les motifs les plus affirmés, prétendant au rôle de motifs conducteurs, sont concurrencés par des motifs de scherzo ou d'arabesque qui contribuent à créer des structures hétérogènes polyphoniques à partir de motifs timbres.

Chez Sibelius comme chez Madetoja, l'influence du modalisme français ne s'est pas traduite par un type de compositions spécifiquement « franckistes ». Elle a engendré des styles individuels, de nature synthétique, mais porteurs d'une intonation clairement personnelle. À partir de 1915, l'intérêt des compositeurs finlandais de la jeune génération (postérieure à Madetoja) se tourne vers la Russie. Aare Merikanto (1893-1957) en premier lieu, puis Väinö Raitio (1891-1945) ensuite se rendent en Russie pour étudier auprès des célèbres professeurs du conservatoire de Moscou Sergej Vasilenko et Aleksandr Il'jinskij. Selon Harri Sulaimo, c'est le séjour à Moscou qui détermine pour une large part le tournant de Merikanto vers la dimension sonore de la musique<sup>13</sup>. Il en résulte l'apparition d'un courant stylistique que Sulaimo désigne par le terme d'« impressionnisme franco-finlandais<sup>14</sup> ». On en trouve des symptômes dans la nouvelle rédaction du poème symphonique *Lemminkäinen* commencée à Leipzig. Dans le dernier mouvement du poème, le motif dominant aux accents « nietzschéo-straussien » décliné aux cors et trombones est « absorbé » par un tissu sonore transparent aux violons et alti, qui jouent détaché, et émaillé d'arabesques quasi improvisées aux bois, le tout de caractère *furioso* (indication de l'auteur).

L'expérience moscovite de Raitio trouva sa réalisation concrète après l'indépendance de la Finlande. Dans son poème symphonique *les Cygnes* (1919), il fait une large utilisation des timbres particuliers du célesta, du triangle, des

13. Harri Sulaimo, Aare Merikanto, « A battered Genius », *Finnish music quaterly*, 1986, n° 1, p. 48-59.

14. *Ibid.*, p. 52.

cymbales, du tam-tam, des trémolos de cordes *con sord.* ; il découvre de nouvelles sonorités du cor *con sord.*, diversifie les microstructures et la facture orchestrale de la composition musicale.

Ni A. Merikanto, ni Raitio ne furent des « Debussy finlandais ». De même que précédemment avec Sibelius, l'expérience musicale internationale leur ouvrit de nouveaux horizons techniques et esthétiques, qu'ils réalisèrent avec le maximum de plénitude dans les années 1920.

#### EN CONCLUSION: « MESUREZ L'HOMME SANS SES ÉCHASSES<sup>15</sup> »

Sibelius et Debussy étaient des contemporains (Sibelius étant plus jeune de trois ans seulement). Mais quelle différence énorme au niveau de la reconnaissance de leur importance au siècle dernier ! Igor Stravinskij, leader incontesté de la musique du xx<sup>e</sup> siècle, a admis que les musiciens de sa génération et lui-même étaient redevables avant tout à Debussy<sup>16</sup>, tandis que le philosophe Jose Ortega y Gasset considérait lui aussi Debussy comme le père de la nouvelle époque musicale<sup>17</sup>. En revanche, Sibelius reste un compositeur national, sa réputation de leader de la jeune nation finlandaise a été solidement établie dès son vivant, le confinant au rôle d'artiste d'importance locale.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, le regard sur Sibelius a changé et cette rupture s'est produite en France. Voici le jugement du compositeur Pascal Dusapin : « J'aimerais aller dans la direction des *Variations Diabelli*, suivre le cheminement de Janáček, Sibelius, Debussy<sup>18</sup>. » À la question : « En quoi ces musiciens vous sont-ils proches ? », Dusapin répond :

Ce sont des compositeurs qui ne font pas autorité, dont l'œuvre n'a pas de continuateurs et sur laquelle le temps n'a pas de prise ; mais ils ont des formes transparentes et limpides. Lorsque vous écoutez Sibelius, votre première impression est : comme tout cela est simple ! L'écoute ne permet pas d'appréhender l'incroyable complexité de construction de l'œuvre. Mais si vous ne restez pas à la surface, si vous allez en profondeur, si vous vous intéressez à la pensée du compositeur, aux formes qu'il élabore, vous découvrirez une organisation du tissu musical plus complexe encore que toute la musique dite contemporaine<sup>19</sup>.

15. Montaigne, *Essais*, chap. 42, « De l'inégalité qui est entre nous ».

16. Igor' Stravinskij, *Диалоги*, Leningrad, Muzyka, 1971, p. 90.

17. Ortega y Gasset, « Дегуманизация искусства... », p. 219.

18. Pascal Dusapin, « Интервью и творческие размышления », in *Постмодернизм в контексте современной культуры : материалы международной научной конференции*, Moskva, Moskovskaja konservatorija, 2009, p. 157.

19. *Ibid.*, p. 157-158.

Pour paraphraser Montaigne, on peut dire que Dusapin voit « la rame » du point de vue de son temps<sup>20</sup>, et cette vision, cette compréhension diffèrent de celles des contemporains de Sibelius. Début d'une reconnaissance plus large ? L'avenir le dira.

*Traduit du russe par Pascale MELANI*

20. Allusion à un autre passage des *Essais* : « Pour juger des choses grandes et élevées il faut une âme taillée à cette échelle, sans quoi nous risquons de leur attribuer nos propres tares et bassesses. Une rame droite semble courbe dans l'eau. L'important n'est pas seulement de voir la chose, mais de savoir par où et comment elle est vue. » (Livre I, chap. 14, « Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons »).