

# Poème symphonique et identité culturelle

## Cycle de conférences

2016-2017 – vendredi 16h-18h, salle 126, Centre Clignancourt

De *Ce qu'on entend sur la montagne* de Liszt (1856) à *Tapiola* de Sibelius (1926), le poème symphonique – considéré comme le paradigme de la musique à programme – connu de multiples transformations. Les frontières du genre en sont altérées. En même temps, il devint l'un des vecteurs privilégiés de cultures et d'esthétiques à une époque cruciale de quête identitaire. La réflexion portera sur les mutations génériques du modèle lisztien dans l'Europe septentrionale, ainsi que sur les manières dont le poème symphonique a pu incarner ces différentes identités culturelles.

Vendredi 9 décembre

François Picard, « Identité culturelle » ou bien identité nationale ?

## Bibliographie

- Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983, traduction française *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.
- Olivier CLAIN, « Identité (culturelle) », Sylvain AUROUX, dir., *Les Notions philosophiques*, Paris, PUF, 1990 (André JACOB, dir., *Encyclopédie philosophique universelle*), I, p. 1211-1212.
- Krzysztof POMIAN, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1990.
- Norbert ELIAS, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, édition posthume établie par Michael Schröter, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, trad. fr. *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.
- LUC CHARLES-DOMINIQUE, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Michelle BIGET-MAINFROY, « Le romantisme musical et la promotion des folklores. Les forces centrifuges à l'idée européenne », in Marita Gilli, dir., *L'identité culturelle, laboratoire de la conscience européenne: actes du colloque organisé par le laboratoire Littérature et histoire dans les pays de langues européennes de l'université de Franche-Comté à Besançon les 3, 4, et 5 novembre 1994*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1995, p. 139-148.
- Matthew GELBART, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2007.
- Philip V BOHLMAN, *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*, Santa Barbara, Cal., ABC-CLIO, 2004. Second Edition *Focus : music, nationalism, and the making of the new Europe*, New York, Routledge, 2011.
- Damien EHRHARDT, « Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique », *Études Germaniques*, 3/2008 (n° 251), p. 503-527.

## Identités culturelles et nation

L'essor récent des expressions identitaires assigne aux sciences sociales la tâche de renouveler l'étude théorique de la production des appartenances sociales. Les mouvements migratoires des années 60-70 permettent d'observer quasi-expérimentalement le maintien, ou l'abandon, ou le changement, ou la combinaison des identités nationales. Le principal groupe étudié en France et au Portugal est constitué par des enfants (16-20 ans) de Portugais immigrés en France, on y met en évidence des variations importantes dans l'orientation et la structure des décisions d'appartenance, qu'on retrouve dans d'autres groupes immigrés. Les identités officiellement incompatibles sont combinées symboliquement et pratiquement par la plupart des sujets. Ils dissocient souvent loyauté à la nation et respect de l'État. Ils valorisent les dimensions les plus précaires de l'appartenance (d'abord la langue). On observe une tension dialectique entre processus institutionnels de définition du "nous" et processus existentiels. Ces représentations populaires sont ainsi en décalage par rapport aux idéologies fondatrices de l'État-nation. Plutôt qu'à un "contrat social", il faut les rapporter à des stratégies d'optimisation de la "neg-entropie"<sup>1</sup> dans des contextes d'homogénéisation économique, culturelle et politique.

Michel ORIOL, « Résumé », *Identités culturelles et identités nationales : Théorie et étude de cas*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Georges Balandier, soutenue en 1989 à l'université Paris 5

## Identités culturelles, musique, nation

Je [Michelle Biget-Mainfroy] me séparerai de Krzysztof Pomian<sup>2</sup> lorsqu'il écrit :

« Bien qu'elle soit divisée en écoles nationales, la musique romantique reste un art européen »

Cette montée des folklores s'est manifestée dans les régions ayant connu une évolution musicale fractionnée et interrompue : alors que tous les pays d'Europe occidentale ont, depuis le Moyen Age, bénéficié d'une continuité de la production musicale. Ainsi aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il n'existait plus d'identité culturelle tchèque. La langue réfugiée dans les campagnes appartenait aux illettrés. La musique autochtone était une culture modeste de chansons, de rites et de dictons, sur laquelle grefferont leurs créations les jeunes compositeurs du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs premiers essais seront de simples paraphrases, ambitionnant la résurrection d'un langage étranger à la tradition tonale : ignorant le Majeur-Mineur au bénéfice du mode lydien avec son inquiétante quarte augmentée que le Moyen Age chrétien nommait "diabolus in musica", échelles non homologuées aux tons d'Eglise, diversité rythmique n'ayant pas de correspondant dans la perception de notre système, métrique qui ne respecte pas la symétrie. Toutes ces caractéristiques sonorielles [sic], longtemps tenues pour des défauts et des approximations par rapport à la culture européenne, relèvent en fait de sévères lois internes. (p. 145)

Michelle BIGET-MAINFROY<sup>3</sup>, « Le romantisme musical et la promotion des folklores. Les forces centrifuges à l'idée européenne », in Marita Gilli, dir., *L'identité culturelle, laboratoire de la conscience européenne: actes du colloque organisé par le laboratoire Littérature et histoire dans les pays de langues*

<sup>1</sup> sic pour *néguentropie* « Évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation » (TILF).

<sup>2</sup> Krzysztof POMIAN, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, 1990, p. 207.

<sup>3</sup> « Professeur 1<sup>ère</sup> classe. UFR Arts et Sciences Humaines, Département de musique et musicologie, Michelle Biget s'intéresse actuellement à des questions d'histoire sociale de la musique, dans le cadre d'un laboratoire pluridisciplinaire, « Littérature et histoire dans les pays de langues européennes ». Elle a consacré ses articles et ouvrages à l'étude du répertoire de piano au XIX<sup>e</sup> siècle, à la musique de la Révolution française et au romantisme. » *Symétrie*, 2016 <https://symetrie.com/fr/auteurs/michelle.biget-mainfroy>

*européennes de l'université de Franche-Comté à Besançon les 3, 4, et 5 novembre 1994*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1995, p. 139-148

la Russie, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, les zones ibériques et scandinaves ont perdu leur identité culturelle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

Michelle BIGET-MAINFROY, *Le Geste pianistique*, Publications de l'université de Rouen, 1986, p. 125.

L'unification de l'Europe aujourd'hui en marche oblige à repenser à neuf son histoire.

C'est en fait la troisième tentative d'unité. En deux cents pages, ce livre retrace l'écartèlement de l'histoire européenne entre l'unification et le morcellement sur quinze siècles. Quinze siècles de déplacement des limites externes et de réaménagement des frontières internes. Quinze siècles de construction étatique, de modernisation, de révolutions, d'expansion coloniale, de guerres.

Après le divorce de Rome et de Constantinople, la première unification, religieuse, imposa le même moule à tous les peuples de la chrétienté latine et orienta dans le même sens leur histoire. Elle sombra avec la Réforme. La deuxième, unification culturelle des élites, fut victime des mouvements démocratiques et nationaux consécutifs à la Révolution française. Les guerres mondiales ont interrompu une unification économique portée par l'essor de l'industrie. Chaque fois les nations ont triomphé de l'Europe.

Le désir de voir le continent enfin unifié est certes très fort. Mais les nations ont-elles dit leur dernier mot ? C'est la question qui donne son actualité à ce précis, le premier, de l'histoire d'Europe.

Ce que tout bon Européen doit savoir de son passé.

Krzysztof POMIAN, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1990, dernière de couv

S'il [Liszt] s'engage pour la construction de l'identité hongroise, il représente en réalité toutes les identités culturelles et transcende, de ce fait, la notion même de nation. Son identité est transnationale. [p. 507]

Damien EHRHARDT, « Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique », *Études Germaniques*, 3/2008 (n° 251), p. 503-527

<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-3-page-503.htm>

actes du collège Humboldt Médiations et relations interculturelles dans l'espace européen. Culture – Histoire – Musique, Paris, 2 au 4 novembre 2006

The fact is, the Finnish people have never had a lack of tradition nor culture – at that time it was, perhaps, simply not given the chance to shine. A few decades before Sibelius' birth, Elias Lönnrot had compiled the Kalevala, the single greatest collection of Finnish ancient literature – a gathering of epic poetry from Finnish and Karelian oral folklore and mythology, which has played an enormous role in the rebirth of Finnish national identity.

While musicians like Kajanus had already begun writing such melodies, Sibelius went deeper. Cultural identity goes even further than words, runes and heroes. One universal quality of any cultural mythology is a connection to the natural universe. From creation myths to magic blessings, nature is a vital force of power, inspiration and conviction. As I have written about concerning *Tapiola* – Sibelius' music is not so much about man's perception of, or his feelings about nature, but man's place within the vastness of nature. We are but tiny tiny beings within her great inexplicable beauty.

Leon (Singapour), "For the coming generations – the birth of a national composer"  
<http://dustofhue.com/2011/12/for-the-coming-generations-the-birth-of-a-national-composer/>

The historical processes of European music, say, the belief that music becomes more complex as history unfolds and societies develop, were used to impose notions of civilization on other cultural areas. [p. xix]

nationalism contributes fundamentally to the ontology of European music, that is, to music's "ways of being" in Europe. [xxi]

the specter of nationalism haunts modern practices of folk, popular, and classical music, and that specter travels under the name of "Europe". [xxii]

If this book couples music and nationalism to forge a view of Europe as a whole, it also depends on the historical centrality of cosmopolitanism. Europe is a culture of cities, and city culture is crucial to European identities, not least among them, national identities. [xxiii]

folk music. There are reasons for such approaches. From a global perspective, that music which we call "European music," particularly in historical, literate contexts, provides the paradigm for "art music," that is, elite traditions. Art music depends to some extent on national institutions, and it frequently furthers discourses about national history, which accordingly generate music histories that elevate art music to "classical music," in other words, to an emblem of a classical, authentic past. Much of the attention given to nationalism and music, it follows, has been devoted to art music, especially traditions of national opera, or to composers who plumb folk music in a small nation that wishes to resist the hegemony of a larger nation or empire (see, for example, Taruskin 2001, especially the bibliography). That other invention of European musical discourse, "folk music," provides the counterpart for identifying and exploiting the national in music. Folk music becomes the property of the nation and the language of national discourse, but only after it is collected and anointed as a canon, the product of age and the icon of agelessness, as a manifestation of the classical.

Philip V. Bohlman, *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*, Santa Barbara, Cal., ABC-CLIO, 2004. Second Edition, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York, Routledge, 2011.

Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983, traduction française *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

Par ailleurs, les rapports entre multiculturalisme, intermédialité et multimédialité constituent un objet d'étude particulièrement foisonnant. On peut penser, entre autres, aux œuvres de Gara Garayev, depuis le poème symphonique *Leyli et Medjnoun* jusqu'aux ballets *Par le chemin de tonnerre* et *Sept Beautés* (cette dernière œuvre étant inspirée d'un poème de Nizami Gandjavi).

V.

*O altitudo !*

## CE QU'ON ENTEND Sur la Montagne.

Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,  
Monté sur la montagne, en présence des cieux ?

Victor Hugo, *Feuilles d'automne*, Cinquième, Bruxelles, Peeters, 1832, p. 22

### Ce qu'on entend sur la montagne

O altitudo !<sup>4</sup>

Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,  
Monté sur la montagne, en présence des cieux ?  
Était-ce aux bords du Sund<sup>5</sup> ? aux côtes de Bretagne ?  
Aviez-vous l'océan au pied de la montagne ?  
Et là, penché sur l'onde et sur l'immensité,  
Calme et silencieux, avez-vous écouté ?  
Voici ce qu'on entend : - du moins un jour qu'en rêve  
Ma pensée abattit son vol sur une grève,  
Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,  
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,  
J'écoutai, j'entendis et jamais voix pareille  
Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille.

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,  
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,  
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,  
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures  
Quand la sourde mêlée étreint les escadrons  
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.  
C'était une musique ineffable et profonde,  
Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde,  
Et dans les vastes cieux, par ses flots rajeunis,  
Roulait élargissant ses orbes infinis  
Jusqu'au fond où son flux s'allait perdre dans l'ombre  
Avec le temps, l'espace et la forme et le nombre.  
Comme une autre atmosphère épars et débordé,  
L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé.  
Le monde, enveloppé dans cette symphonie,  
Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie.

Et pensif, j'écoutais ces harpes de l'éther,

---

<sup>4</sup> et non « Ô altitudo », c'est du latin.

<sup>5</sup> les bords du Sund « Le plus oriental des détroits danois » ; un livre s'intitule *Le Barde sur les bords du Sund*, Paris, 1807 (anonyme, 13 pages). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54683538>

Perdu dans cette voix comme dans une mer.  
Bientôt je distinguai, confuses et voilées,  
Deux voix, dans cette voix l'une à l'autre mêlées,  
De la terre et des mers s'épanchant jusqu'au ciel,  
Qui chantaient à la fois le chant universel ;  
Et je les distinguai dans la rumeur profonde,  
Comme on voit deux courants qui se croisent sous l'onde.

L'une venait des mers ; chant de gloire ! hymne heureux !  
C'était la voix des flots qui se parlaient entre eux ;  
L'autre, qui s'élevait de la terre où nous sommes,  
Était triste ; c'était le murmure des hommes ;  
Et dans ce grand concert, qui chantait jour et nuit,  
Chaque onde avait sa voix et chaque homme son bruit.

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique  
Épandait une voix joyeuse et pacifique,  
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,  
Et louait la beauté de la création.  
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,  
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,  
Et chacun de ses flots que Dieu seul peut dompter,  
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter.  
Comme ce grand lion dont Daniel fut l'hôte<sup>6</sup>,  
L'océan par moments abaissait sa voix haute ;  
Et moi je croyais voir, vers le couchant en feu,  
Sous sa crinière d'or passer la main de Dieu.

Cependant, à côté de l'auguste fanfare,  
L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,  
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,  
Comme l'archet d'airain sur la lyre de fer,  
Grinçait ; et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,  
Refus du viatique et refus du baptême,  
Et malédiction, et blasphème, et clameur ;  
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur  
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées  
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.  
Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient ?  
Hélas ! c'était la terre et l'homme qui pleuraient.

Frère ! de ces deux voix étranges, inouïes,  
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,  
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,  
L'une disait : NATURE ! et l'autre : HUMANITE !

Alors je méditai ; car mon esprit fidèle,  
Hélas ! n'avait jamais déployé plus grande aile ;  
Dans mon ombre jamais n'avait lui tant de jour ;  
Et je rêvai longtemps, contemplant tour à tour,  
Après l'abîme obscur que me cachait la lame,  
L'autre abîme sans fond qui s'ouvrait dans mon âme.  
Et je me demandai pourquoi l'on est ici,  
Quel peut être après tout le but de tout ceci,  
Que fait l'âme, lequel vaut mieux d'être ou de vivre,  
Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre,  
Mêle éternellement dans un fatal hymen  
Le chant de la nature au cri du genre humain ?

---

<sup>6</sup> et non « l'hôtel »

Victor Hugo, juillet 1929, *Feuilles d'automne*, Cinquième, 1832.

[http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor\\_hugo/ce\\_qu\\_on\\_entend\\_sur\\_la\\_montagne.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor_hugo/ce_qu_on_entend_sur_la_montagne.html)

« Ce qu'on entend sur la montagne », Symphonic poem by Liszt, 1857, after a poem by Hugo. The 2 principal voices heard on the mountain represent the joyous song of nature and the depressed lament of man.

Nicholas Slonimsky, 1894-1995, « Ce qu'on entend sur la montagne », *Baker's Dictionary of Music*, edited by Richard Kassel, fl. 1981-1981 (New York, NY: Schirmer Reference, 1997)

En 1847, Liszt est nommé directeur de la musique du grand-duc de Weimar. Il s'installe à Altenburg chez la princesse de Wittgenstein et y crée un foyer d'art qui rayonnera pendant une quinzaine d'années sur toute l'Allemagne. C'est alors que Liszt écrit ses poèmes symphoniques : *Dante-Symphonie* (1847-48), le *Tasse* (1849), *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849), *Mazeppa* (1850), *Bruits de fête* (1851), *Faust-Symphonie* (1850), *Orphée* et les *Préludes*.

Paul Landormy, *Histoire de la musique*, Paris, Mellottée, 1942, p. 280.

L'école russe moderne, si brillante et si riche déjà d'ouvrages originaux, est en grande partie l'héritière des poèmes symphoniques de Liszt et s'est approprié sinon leurs discutables tendances philosophiques du moins leur langage libre et chatoyant et leurs effets extraordinaires d'instrumentation. Les compositeurs d'Allemagne et d'Autriche doivent aussi beaucoup à Liszt pour la plupart, et en France même il serait impossible de citer des musiciens, et non des moindres, sur lesquels il a mis son empreinte.

Paul Dukas, « Le *Faust* de Liszt » (avril 1896), *Les écrits sur la musique*, Paris, SEFI, « Musique et musiciens », 1948, p. 316

## Tapiola

Jean Sibelius, 1865-1957, *Tapiola*, "Tondichtung für großes Orchester" Op. 112, 1926, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1954

"On metsät Pohjolassa sankat, tummat  
ne ikisalat, haaveet hurjat loi.  
Asunnot Tapion on siellä kummat,  
haltiat väikkyy, hämyn äänet soi."

Widespread they stand, the Northland's dusky forests,  
Ancient, mysterious, brooding savage dreams;  
Within them dwells the Forest's mighty God,  
And wood-sprites in the gloom weave magic secrets.

Tapio, le dieu de la forêt  
commandé pour New York, écrit à Rome et à Capri



## Savant et populaire, classique et national (rappel)

Derek Scott a travaillé sur l'émergence d'une dichotomie savant/populaire en musique à l'échelle européenne, au XIX<sup>e</sup> siècle, autour de la diffusion internationale de musique viennoise.

Catherine Rudent, *MusiSorbonne*, 20 juillet 2011, à propos de  
Derek SCOTT, *Musical Style and Social Meaning, Selected Essays*, Ashgate, Farnham, 2010.

il n'y a de musiques universelles que la musique classique allemande, française, italienne

ch. 7 Les compositeurs. Un formidable coup de force s'établit, avec la complicité des idées des Lumières, qui oppose le centre et la périphérie, le local, le national d'un côté et l'universel de l'autre. Comme en un Yalta (le partage du Monde par les grandes puissances USA URSS France Grande-Bretagne) musical, l'Allemagne-Autriche, l'Italie et la France s'entendent pour déclarer que seules leurs musiques sont de droit et par essence universelles. De cette déclaration universelle des droits des Allemands Français et Italiens seuls à revendiquer leur musique comme classique s'ensuit la malédiction qui frappe tous les compositeurs périphériques : soit ils sont des compositeurs périphériques, des imitateurs auxquels le génie manque forcément, soit ils sont des compositeurs nationaux. On peut rappeler qu'avec ce coup de force sont éliminés rien moins que Purcell, Byrd, Dowland, Gibbons, mais aussi le fait que Haendel ait été un compositeur anglais, et encore oubliés sont Juan del Encina, Bartolomeo Tromboncino, le *Cancionero de Palacio*, Tomas Luis de Victoria, Cristóbal de Morales. Les *histoires de la musique* les mieux intentionnées du XX<sup>e</sup> siècle refont encore le rappel de l'extraordinaire trinité, et l'article que Wikipédia, à son habitude, consacre à « musique d'Espagne » mérite, une fois que l'on a compris l'importance du chapitre 7 de Gelbart, d'être relu :

La musique espagnole est d'une grande richesse car elle a été influencée par celles d'autres ethnies. Selon que l'on considère la tradition musicale des caractères communs à l'ensemble des peuples d'Espagne ou l'évolution d'une tradition de musique savante, on pourra parler de musique espagnole ou de musique d'Espagne.

L'extraordinaire unité des répertoires de la Renaissance (comme l'atteste la diffusion de *La Folia*) est passée sous silence, comme celle des musiques de violon depuis le Sud de l'Italie jusqu'en Norvège, ou celle des ensembles à cordes depuis la Transylvanie jusqu'à Vienne, tout cela est passé sous silence, ou incompréhensible. Même le répertoire d'église est revu a posteriori en termes de répertoires nationaux !

Ana KOPRIVICA et François PICARD, compte-rendu de Matthew GELBART, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007, SEEM-PS, séance du 30 mars 2011.

Alexandre Chèvremont [sic pour Chèvremont], *L'Esthétique de la musique classique*, Rennes, PUR, 2015, [...] retrace tous les débats concernant l'opposition savant/populaire, romantique/classique, notamment autour de la musique de Beethoven ; il y détaille les enjeux de la différence entre "période" classique et "style" classique, l'opposition entre "classique" et "classicisme", et montre comment, avec Wundt [sic pour Amadeus Wendt], on peut enfin devenir à la fois romantique et classique. Au-delà des définitions, il montre les enjeux de toutes ces notions.

Violaine ANGER, *MusiSorbonne*, 25 novembre 2016, à propos de  
Alexandre CHEVREMONT, *L'esthétique de la musique classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, [www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr) ISBN 978-2-7535-4056-4056-