

## RÉSUMÉS

### **Juhani ALESARO, *Sibelius — « Un compositeur fait pour les modes »***

Selon Sibelius, les mélodies populaires finnoises sont basées sur « simplement cinq notes – *ré mi fa sol la* – auxquelles deux autres notes, *si* et *do*, peuvent s'ajouter quand la mélodie prend un caractère culminant ». Les modes de Sibelius peuvent être décrits comme formés d'un pentacorde et d'un tétracorde, le premier degré du pentacorde fonctionnant comme finale ou tonique. Les modes basés sur des finales différentes mais partageant une même collection de hauteurs peuvent être appelés « associés du point de vue scalaire ». Les « modes mixtes » peuvent être expliqués comme combinaisons du pentacorde inférieur d'un mode avec le tétracorde supérieur d'un autre. L'article décrit l'utilisation de ces modes et de leurs accords caractéristiques dans les compositions de Sibelius.

### **Henri Gonnard, *Quatrième degré lydien et système de différences : l'exemple de la Symphonie en la mineur op. 63***

L'intervalle de triton joue un rôle-clé dans la Symphonie en *la* mineur. Depuis la théorie médiévale de l'octoechos, le triton occupe une place spécifique parmi les autres intervalles. Au sein du système tonal, il demeure l'intervalle dissonant par excellence, à la fois « destructeur » de la tonalité, porteur d'instabilité et de tension, mais porteur aussi de l'affirmation de la tonalité dans l'accord de dominante. Sibelius, cependant, en fait un usage qui, par sa mobilité, « brouille les pistes » de la tonalité. Lorsque le triton est construit sur la tonique, seule la sensible ascendante se résout pour former la quinte, la tonique elle-même résiste à l'attraction descendante. Le premier thème de la Symphonie op. 63, qui pose d'entrée l'intervalle de quarte augmentée comme intervalle clé, confère à toute l'œuvre sa ligne de force esthétique. Aussi, le trouve-t-on caractériser également tant le thème initial du deuxième mouvement que celui du dernier. La Quatrième symphonie en obtient une place unique dans la production du compositeur : Sibelius déborde amplement, avec cette œuvre singulière, le rôle de représentant de la Finlande au sein du concert des compositeurs européens de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

### **James HEPOKOSKI, *Sibelius conçoit une première symphonie : modalités de l'identité nationale***

Tout projet de nationalisme symphonique implique une médiation complexe entre des cultures largement disparates. La conception d'une œuvre comme la Première symphonie de Sibelius, par exemple, a requis une négociation entre la culture originale du « peuple » présumé (exemplifié dans les formules redécouvertes de la récitation du *Kalevala*, avec sa revendication d'authenticité construite au XIX<sup>e</sup> siècle) et les attentes sophistiquées de culture élitaire urbaine de la musique savante européenne. Cet article fait l'hypothèse d'un modèle pour comprendre ces négociations (en tant qu'« invention de la tradition ») et illustre leur application analytique par un examen attentif de certains passages de la Première symphonie.

**Jorma Daniel LÜNENBÜRGER, *Ambiguïté et variété des couleurs : tons et modes dans la musique de chambre de Sibelius***

Le talent synesthésique de Sibelius pour la combinaison d'impressions naturelles, de couleurs et de sons lui a permis de faire usage d'une large variété de tonalités dans ses premières œuvre de musique de chambre. En 1889, il a commencé d'utiliser des plans sonores modalement ambiguës et des modes autres que le majeur et le mineur, principalement pour exprimer un caractère finnois. Des exemples dans la sonate pour violon en *fa* majeur, le quintette à clavier et le quatuor op. 4 annoncent la riche palette des nuances sonores de ses œuvres pour orchestre ultérieures. Dans le quatuor *Voces intimae*, Sibelius utilise les modes de différentes manières. Outre les modes traditionnels et des sections par tons entiers, on trouve une vaste palette de couleurs dans l'usage ingénieux des tonalités majeures et mineures.

**Toni MÄKELÄ, *Chant grégorien et modernisme modal. À propos des sources non finnoises de « modalité » dans la musique de Jean Sibelius***

Dans la musique de Jean Sibelius, les échelles modales ne constituent pas le fondement structurel de sections étendues et ne sont pas organisées strictement selon des systèmes modaux. La modalité est un véhicule de liberté et un moyen d'augmenter l'expressivité du matériau musical, de la même manière que dans l'œuvre de nombre de nombreux compositeurs de cette époque. Sibelius était lui aussi un admirateur des éléments sublimes de la nature, désireux d'augmenter la puissance élémentaire de la tonalité par des solutions modales et atonales. La raison qui l'a poussé à souligner parfois la musique populaire finnoise comme porteuse de caractéristiques mélodiques et rythmiques a probablement été son patriotisme.

**Veijo MURTOMÄKI, *Techniques modales dans l'op. 114 de Sibelius***

Sibelius a trouvé une source d'inspiration dans la modalité de la musique populaire. Sa rencontre avec le chant de Pedri Shemeikka a été à l'origine d'une multiplicité de compositions basées soit sur des mélodies populaires, soit plus souvent sur des mélodies composées dans l'esprit de la musique des chanteurs caréliens et des joueurs de *kantele* ; le style mélodique de la musique populaire finno-carélienne se rencontre partout dans sa musique. Outre son influence sur l'organisation mélodique, la modalité anime la façon dont Sibelius harmonise ses mélodies. Sibelius a inventé des procédés d'harmonisation particuliers, parfois spécifiques à certains modes. L'article illustre plusieurs de ces procédés dans les Cinq esquisses pour piano, op. 114, qui font partie des œuvres dans lesquelles le compositeur a développé un langage musical où la tonalité majeure-mineure traditionnelle se mélange aux modes et aux nouvelles stratégies de l'organisation modale.

### François NICOLAS, *Sibelius – Wagner : Une généalogie obscure ?*

Comment Sibelius (le musicien comme l'œuvre) se rapporte-t-il à l'œuvre de Wagner ? L'enquête sur ce point se déploie sous l'hypothèse d'une généalogie *obscur*e s'opposant aussi bien à la généalogie *fidèle* d'un Schoenberg qu'à la généalogie *réactive* d'un Debussy au regard du même Wagner, l'enjeu de l'investigation tenant alors au sens différentiel dont le mot « obscur » se trouve ici chargé. Pour ce faire, on examinera successivement la position du musicien face à Wagner (la chronologie s'avèrera ici fort explicite) puis les rapports de l'Œuvre-Sibelius à l'Œuvre-Wagner (à ce titre on mettra l'accent sur ce qu'on proposera d'appeler l'« univocité » du discours musical chez Sibelius). On dégagera ainsi ce qui s'invente en un tel processus de clair obscurcissement : d'un côté la musique de film, de l'autre un nouvel espace sonore du grand corps orchestral.

### Antonin SERVIÈRE, *Aspects stylistiques de l'harmonie sibélienne : l'exemple de l'accord de septième mineure et quinte diminuée et ses liens avec l'harmonisation modale*

L'accord de septième mineure et quinte diminuée compte parmi les éléments les plus usités du vocabulaire de Sibelius. Omniprésente dès les premières œuvres, sa sonorité sert non seulement d'indicateur stylistique, mais aussi d'outil analytique permettant de mieux appréhender son traitement de la tonalité. Dans cet article, on observera les principales utilisations de cet accord au sein de l'harmonie sibélienne, puis sa manière d'interagir entre modalité et tonalité. On verra ensuite comment sa couleur modale révèle la dette de Jean Sibelius envers les compositeurs romantiques. Mais une fois évaluée la distance du musicien finlandais vis à vis de ses sources d'influence les plus directes (Wagner, Grieg, Moussorgski), cette sonorité s'avère constituer un élément déterminant de son style.

### Helena TYRVÄINEN, « *National* », « *archaïque* », « *nordique* », « *modal* » : le « *Grieg finlandais* » se présente à Paris

Au moment où la musique de Sibelius fut entendue en France pour la première fois, la curiosité pour l'expression d'une particularité nationale éclipsa, dans le débat public, l'intérêt pour l'écriture musicale. Le discours local, au lieu de souligner les pratiques modales du compositeur finlandais, a insisté plutôt – parfois à raison, mais parfois aussi sur base d'une conscience française traditionnelle et stéréotypée – sur des traits culturels étrangers dans sa musique. Cet article fournit des repères historiques sur les écrits français relatifs à Sibelius. Il analyse l'idéologie qui émane de ces écrits et qui, aujourd'hui encore, peut rendre difficile une écoute sans préjugés de sa musique.

**Olli VÄISÄLÄ, *La coordination d'éléments tonals, modals et « modernistes » dans Il tempo largo de la Quatrième symphonie de Sibelius : un point de vue schenkérien***

Cette étude soutient que la progression d'ensemble d'*Il tempo largo* comprend un arrière-plan tonal archétypal, la structure fondamentale depuis  $\hat{5}$  en *do* dièse mineur, tandis que des caractères modaux et « modernistes » émergent localement de cet arrière-plan. Au début, le « modernisme » est le résultat de transformations chromatiques complexes d'un modèle tonal, une cadence auxiliaire sur *la* majeur. Les épisodes modaux comportent la suppression de tensions tonales, d'abord temporairement par la réinterprétation ingénieuse du  $V^7$  qui supporte le  $\hat{4}$  de la ligne fondamentale, puis définitivement pour marquer le  $\hat{1}$  conclusif. La signification expressive des éléments modaux et « modernistes » est discutée, pour montrer comment cette signification est mise en lumière, plutôt que voilée par l'arrière-plan tonal. Enfin, le premier mouvement de la Sixième symphonie est discuté brièvement pour démontrer que la modalité peut être opérationnelle dans la musique de Sibelius même en l'absence d'un arrière-plan tonal.

**Julien VIAUD, *De la différence des niveaux fonctionnels de la modalité dans la Quatrième symphonie et Luonnotar de Jean Sibelius***

Face aux bouleversements musicaux hors norme du premier XX<sup>e</sup> siècle, Sibelius suivra toujours sa propre voie, développant un style hautement personnel. Parmi les caractéristiques de ce style, le recours à la modalité. Mais la plupart des œuvres de Sibelius ne sont pas « modales » au sens strict du terme : bien souvent, elles s'appuient sur un langage et des formes issues de la tonalité classique. Ainsi le compositeur finlandais combine fréquemment tonalité et modalité, mais pas toujours de la même manière. Les rapports entre les deux types de langages apparaissent multiples et complexes. Selon les cas, la modalité peut en effet s'opposer à la tonalité ou au contraire l'enrichir. En nous appuyant sur la comparaison de deux œuvres : la Quatrième Symphonie et *Luonnotar*, le présent article a pour but de définir différents « niveaux fonctionnels » de la modalité, mais également, de montrer que les systèmes d'organisation des hauteurs de ces partitions présentent certains points communs.

**Timo VIRTANEN, *Aspects de la modalité et de la modulation dans la musique de Sibelius***

Cet article discute comment, dans certaines œuvres de Sibelius, les caractéristiques modales apparaissent liées à des progressions tonales d'une tonalité à une autre, ou peuvent être comprises parfois comme donnant une impulsion ou articulant le changement de tonalité. Tous les exemples examinés appartiennent à des œuvres composées entre 1906 et 1926. Même si l'arrière-plan et le contexte de la conférence de Sibelius de 1896 ainsi que la question complexe de son utilisation de la modalité requièrent certainement une étude plus approfondie, il apparaît que

les arguments présentés dans la conférence de 1896 peuvent être compris comme annonçant l'évolution stylistique du compositeur. Plutôt qu'une analyse des caractéristiques stylistiques de sa musique dans les années 1890, ils ont peut-être anticipé sur son orientation future et sur des impulsions qui auraient une influence durable sur sa musique jusqu'à ses derniers chefs d'œuvre.

## ABSTRACTS

**Juhani ALESARO, *Sibelius — “A composer made for modes”***

According to Sibelius, Finnish folk-tunes are based on “simply five tones – d e f g a – to which are added two more tones, b and c, when the melody takes on a climactic character”. Sibelius’s modes can be described as formed of a pentachord and a tetrachord, with the first degree of the pentachord as final or tonic. Modes based on different finals but sharing the same collection of pitches may be called *scalarly associated*. ‘Mixed modes’ may be explained as combinations of the lower pentachord of one mode with the upper tetrachord of another mode. The paper describes the use of these modes and of their characteristic chords in Sibelius’s compositions.

**Henri GONNARD, *Lydian fourth degree and system of differences: The example of the Symphony in A minor, op. 63***

The tritone plays a key role in the Symphony in A minor. Since the medieval theory of the octoechos, the tritone occupied a specific position among the other intervals. Within the tonal system, it remains the main dissonant interval, both “destructive” of tonality as carrier of instability and tension, and carrier of the tonal affirmation in the dominant chord. Sibelius, however, utilizes it in a mobile way that blurs tonality. When the tritone is built upon the tonic, only the ascending leading tone finds resolution on the fifth, while the tonic itself resists the descending attraction. The first theme of the Symphony op. 63, presenting from the outset the interval of the augmented fourth as the key interval, imparts the aesthetic power of the whole work. One finds it therefore as characteristic element of the initial theme of both the second and the last movements. The Fourth symphony so gains a unique position in the production of the composer: Sibelius, with this singular work, goes largely beyond the mere role of Finnish composer among the European composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**James HEPOKOSKI, *Sibelius Builds a First Symphony: Modalities of National Identity***

All projects of symphonic nationalism necessitate a complicated mediation between widely disparate cultures. Creating such a work as Sibelius’s First Symphony, for example, involved a process of negotiation between, at the extremes, the originary culture of the presumed “folk” (exemplified in the recovered musical formulas of *Kalevala* recitation, with its own nineteenth-century, constructed claims to authenticity) and the sophisticated expectations of the urban-elite culture of European art music. This essay posits a model for understanding these negotiations (as part of the “invention of tradition”) and illustrates their analytical applicability through close looks at some passages from the First Symphony.

**Jorma Daniel LÜNENBÜRGER, *Ambiguity and Variety of Colours: Keys and Modes in Sibelius's Chamber Music***

His synaesthetic talent in combining natural impressions, colours and sounds allowed Sibelius to use a broad variety of keys in his first cyclic chamber music works. In 1889, he began to use ambiguous modal sound planes and modes other than major and minor, mostly to express a Finnish tone. Examples from the F major violin sonata, the piano quintet and the quartet op. 4 anticipate the rich palette of sound nuances in Sibelius's later works for orchestra. In the quartet *Voces intimae* Sibelius used modes in variable ways. Beside the traditional modes and whole-tone scale sections we also find an enormous variety of colours in the ingenious use of major and minor keys.

**Toni MÄKELÄ, *Gregorian Chant and Modal Modernism. On the Non-Finnish Sources of "Modality" in Jean Sibelius's Music***

In Jean Sibelius's music traditional modal scales are not established as a structural fundament of a large section, or organized strictly according to modal systems; the modality is a vehicle of freedom and an instrument of increasing the expressivity of the musical material, not unlike the work of many other composers of that time. Sibelius, too, was an admirer of the sublime elements of nature and interested in increasing the elemental power of the tonality by modal and atonal solutions. The reasons for sometimes emphasising the Finnish folk music as the carrier of modal and other non-tonal melodic and rhythmic characters was most likely his patriotic correctness.

**Veijo MURTOMÄKI, *Modal techniques in Sibelius's op. 114***

Sibelius found a source of inspiration in the modality embedded in folk music. His encounter with the singing of Pedri Shemeikka caused a veritable burst of compositions based either on folk melodies, or more often on melodies of his own making composed in the spirit of the music of Karelian singers and *kantele* players; the melodic style of Finnish-Karelian folk music can be found everywhere in his music. In addition to influencing melodic organization, modality pervades Sibelius's way of harmonizing his melodies. Sibelius invented some peculiar harmonization procedures, sometimes mode-specific. The paper illustrates several of these procedures in the Five Sketches for piano, op. 114, which belong to the pieces where the composer developed a musical language in which the traditional major-minor tonality is intermingled with the modes and new strategies of modal organization.

**François NICOLAS, *Sibelius – Wagner: An obscure genealogy?***

How does Sibelius (both as musician and as work) relate to the work of Wagner? The inquiry develops under the hypothesis of an *obscure* genealogy, opposed both to the *faithful* genealogy of a Schoenberg and the *reactive* genealogy

of a Debussy with respect to the same Wagner. What is at stake in this investigation then depends on the differential meaning of which the word “obscure” is here loaded. To this effect, one will first examine the position of the musician in face of Wagner (the chronology turns out to be quite explicit), then the relation between the Work-Sibelius and the Work-Wagner (in this respect, the accent will be put on what may be termed the “univocality” of Sibelius’s musical discourse). So doing, one will bring out what is invented in such a process of enlightening-darkening: on the one hand film music, on the other hand the new sound space of the large orchestral body.

**Antonin SERVIÈRE, *Stylistic aspects of Sibelius’s harmony: the example of the half-diminished chord and its links with modal harmony***

The half-diminished seventh chord belongs to the most commonly utilized elements of Sibelius’s harmonic vocabulary. It can be found anywhere already in Sibelius’s early works. The chord is used both as a stylistic marker and a tool for analysis, while it gives a better comprehension of the composer’s handling of tonality. The purpose of this paper is to show how the half-diminished seventh chord is used within Sibelius’s harmony, as well as its interaction between modality and tonality. The modal color evidences how Sibelius is indebted to the Romantic composers. However, once the distance between Sibelius and his major influences (Wagner, Grieg, Mussorgsky) is reevaluated, the half-diminished seventh chord sonority turns out to be a powerful element of his style.

**Helena TYRVÄINEN, “National”, “archaic”, “Nordic”, “modal”: the “Finnish Grieg” presents himself to France**

In the historical moment when Sibelius’s music was heard in France for the first time, a curiosity for national particularity eclipsed, in the public debate, any interest in tonal systems. Instead of underlining the modal practices of the Finnish composer, the local discourse — sometimes on a well-informed basis, sometimes giving voice to a more traditional and stereotypical French consciousness — underlined the foreign cultural traits in his music. This paper establishes some historical landmarks in the early French writings on Sibelius. It also analyses the ideology inherent in these documents, an ideology which may make it difficult even today to listen to his music without prejudice.

**Olli VÄISÄLÄ, *The coordination of tonal, modal and “modernistic” elements in *Il tempo largo* from Sibelius’s Fourth Symphony: A Schenkerian view***

This study argues that the overall progression in *Il tempo largo* embodies an archetypal tonal background, the  $\hat{5}$ -Ursatz in C-sharp minor (Ex. 6), whereas modal and “modernistic” features emerge locally within this background. At the opening, “modernism” results from a complex chromatic transformation of a tonal model, an auxiliary cadence to A major (Ex. 2). The modal episodes involve the cancellation

of tonal tensions, first temporarily through the ingenious reinterpretation of the V7 that supports *Urlinie* 4, and then permanently to mark the closing 1 (Ex. 4). The expressive significance of the modal and “modernistic” elements is discussed, observing how such significance is highlighted rather than impaired by the tonal background. Finally, the first movement of the Sixth Symphony is briefly discussed to demonstrate that modality may operate in Sibelius’s music even without a tonal background.

**Julien VIAUD, *The various functional levels of modality in Jean Sibelius’s Fourth Symphony and Luonnotar***

Confronted to the unusual musical upheavals of the beginning 20th century, Sibelius follows his own way and develops a highly personal style, of which modality is one important characteristic. Yet, most of Sibelius’s works are not “modal” strictly speaking: often, they conform to a language and forms stemming from common practice tonality. The Finnish composer often combines tonality and modality, but not always in the same way. The links between the two types of language appear multiple and complex. Modality may either oppose tonality, or on the contrary enrich it. On the basis of a comparison of the Fourth Symphony with *Luonnotar*, the present paper aims at defining “functional levels” of modality and at evidencing common points in the pitch systems of the two scores.

**Timo VIRTANEN, *Aspects of modality and modulation in Sibelius’s music***

This paper discusses how, in some of Sibelius’s works, modal features appear to be connected to tonal progressions from one key to another, or sometimes might be understood as giving impulse to or articulating the shifting of keys. All of the examples discussed are from works Sibelius completed between 1906 and 1926. Even if the background and context of Sibelius’s trial lecture of 1896, as well as the complicated issue of Sibelius and modality surely require further examination, it appears that the arguments presented in the 1896 lecture might be understood as a forecast of the composer’s stylistic direction. Rather than being an analysis of the stylistic features in his music in the 1890s, they were perhaps an anticipation of his future orientation and of impulses which would have a lasting influence on his music right through to his final masterworks.

## Musurgia

Le titre de notre revue évoque le souvenir de plusieurs traités anciens, dont l'influent *Musurgia universalis* (1650) d'Athanasius Kircher (1601-1680) ; mais il se réfère surtout au sens premier de *μουσούργεια*, qui a désigné en grec ionien le chant et la poésie (par exemple chez Lucien de Samosate au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et à son étymologie : le travail, l'œuvre des muses.

## Illustration de couverture

MARIN MERSENNE

*Harmonicorum libri XII*

Paris, Guillaume Baudry, 1648, p. 12

La figure illustre un calcul concernant la chute des corps. Cette démonstration fait partie d'une discussion des cas où ces corps produiraient des consonances. C'est une conséquence caractéristique du concept de l'« harmonie universelle », à une époque où l'on pensait que les rapports de consonance pouvaient expliquer tous les phénomènes physiques.

*Musurgia* recourt à la citation d'œuvres musicales  
conformément à l'article L.122-5  
du Code de la propriété intellectuelle :

« L.122-5 — Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

[...]

3. Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

[...] »