

Henri-Claude FANTAPIÉ

LE SACRÉ, LE RITUEL ET LE PROFANE DANS DEUX ŒUVRES D'ERKKI SALMENHAARA¹

Erkki Salmenhaara (1941-2002) est un des compositeurs qui ont participé au réveil de la musique finlandaise après la guerre, au début des années soixante. Elève de Joonas Kokkonen et de György Ligeti, il fait partie de ceux qui vont tout bousculer, avant de trouver son propre langage musical qui va tendre vers un grand dépouillement. Il inaugure en Finlande le mouvement néo-tonal, et regarde du côté de la nouvelle simplicité avec parfois des élans romantiques. Définir son style est difficile et, dans les discussions avec lui, il évitait de s'engager précisément. Également musicologue, auteur de nombreuses études sur la musique de son temps et d'une histoire de la musique finlandaise, il laisse une œuvre importante et de qualité. Peu avant sa disparition, il reçoit le grand prix de Suomen Kulttuurirahasto. Le texte suivant s'appuie sur une communication à un colloque qui s'est tenu à l'Institut finlandais de Paris sur le thème du sacré en art.

I. REQUIEM AETERNAM...

La musique, de tous les arts, est certainement le plus déconcertant pour l'analyste, l'esthète, le philosophe et — ce qui peut sembler étrange — le compositeur lui-même. Ce qu'on appelle, faute de mieux, la « langue » musicale, n'est pas à prendre dans un sens comparable à celles de la littérature, de la sculpture ou de la peinture. En musique, il faut rechercher « au-delà des notes », ou plus exactement « au-delà des signes », un sens sous-entendu qu'on ne découvre qu'à l'audition et qu'on ne peut déchiffrer qu'à travers une codification symbolique préalablement connue de chacun d'entre nous, qui passe

¹ Étude rendue possible par l'examen des esquisses de ces œuvres.

au filtre de notre propre culture, de nos opinions et qui tient compte de notre état de réceptivité de l'instant. C'est dire que « l'objet » musical, déjà soumis, au moment de sa création, à des critères de lieu, d'époque, de culture, d'expression personnelle, éventuellement de religion, va se trouver encore « interprété » par des médias diffuseurs et récepteurs au fonctionnement complexe.

On peut classifier l'objet musical selon le genre : sonate, opéra, symphonie, mélodie, messe, oratorio, passion, quatuor, etc., lui-même divisible :

- en écoles (baroque, classique, romantique, impressionniste) ;
- en catégories (musique pure, musique imitative) ;
- en usage (musique sacrée, musique profane) ;
- en destination (salon, bal, église, Cour, concert, ballet) ;
- en expression (apollinien, dionysiaque...) ;
- par leurs références philosophiques et religieuses (au divin, au cosmique, au rituel, au mathématique, au symbolique, etc.).

On aurait pu croire qu'une telle division des genres musicaux en formes plus ou moins indépendantes les unes des autres aurait simplifié le travail de l'analyste. Il n'en est rien, ces classifications n'étant — après tout — que des cache-misère inventés par les théoriciens pour tenter de comprendre un phénomène qui n'est même pas le plus important. Ce qui est le plus troublant dans la musique est sa capacité d'éveiller en l'auditeur des réactions qui ne s'expliquent guère par une analyse logique de ce langage qui ne semble fait que pour tenter de véhiculer des impressions, des sensations ou peut-être même, dans certains cas, ne sous-entendre rien d'autre que lui-même², mais qui reste susceptible d'éveiller en l'auditeur les impressions les plus diverses et de le faire réagir.

² Roman Jacobson ou Igor Stravinski, cité par CRAFT, Robert in *Colloqui con Stravinskij*, New-York, p. 299 : « *La musique exprime elle-même.* »

La notion de sacré a longtemps été l'argument qui a servi à expliquer l'origine de la création musicale (la référence au cosmique l'a en partie remplacée dans les programmes de concerts d'avant-garde). Je ne m'étendrai pas — le sujet est trop vaste — sur les délicates relations historiques entre la hiérarchie des grandes religions et la musique, relations qui ne se sont apaisées que quand certaines religions se sont rendu compte que la musique pouvait être une servante idéale, au même titre que la représentation picturale ou sculpturale, mais toujours après l'exégèse et au service de la foi. Les religions principales ont pris des positions diverses qui vont de l'interdiction à la mise en avant majestueuse par l'Église catholique.

À la notion de musique sacrée, on a alors substitué la notion de musique religieuse ou de musique rituelle. Cette musique a eu sa codification et, là aussi, on a pu constater qu'il avait existé une confusion des genres entre les différentes musiques, rituelles, sacrées et profanes, comme par exemple :

— entre les musiques cérémonielles religieuses (ordinaire de la messe, psaumes, cantates et chorals protestants, Te Deum, requiem), militaires (Te Deum, marches, cérémonies) ou maçonniques (cantates, cérémonial, odes³) — p.ex. Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré ;

ou encore :

— entre les formes lyriques : mystères, oratorios et opéras, Passions — p.ex. Haendel, Bach, Honegger ;
 — entre l'expression de la foi et le divertissement (gospel, « méditations religieuses ») — p.ex. la musique religieuse afro-

³ Comment ne pas rappeler ici la *Maurerische Trauermusik* (1785) de W.A. Mozart, magistral résumé de requiem, dont la version chantée utilise deux versets du livre des *Lamentations de Jérémie* : « *Replevit me amaritudinibus inebriavit me absinthio* » (*Il me sature d'amertumes, il me saouïle d'absinthe*) et « *Inudaverunt aquae super caput meum dixi perii* » (*Les eaux débordent sur ma tête, je dis : je suis perdu !*).

américaine et les formes musicales de salon qui furent à la mode dans la seconde partie du XIX^e siècle — p.ex. Franck, Liszt ;
 — entre la méditation instrumentale sacrée ou le jeu purement géométrique⁴ (les Préludes et fugues pour orgue, les *Sinfoniae sacrae*) — p.ex. Bach, Vivaldi, Vierne, etc.

Historiquement, la musique, qui était à l'origine écrite par des religieux anonymes, est ensuite passée entre les mains de clercs au service de l'Église, et enfin de musiciens dont la foi n'était pas toujours évidente ; Mozart le Maçon ne fut pas le premier et Gabriel Fauré, cet athée qui sortait pendant les offices sur le parvis de l'église, entre les interventions musicales, pour fumer⁵, reste avec lui l'auteur d'un des plus émouvants des requiems, le *Pie Jesu* du second rejoignant le *Lacrymosa* du premier.

Deux problèmes se posent alors à nous. Le premier est avant tout formel, voire rationnel : qu'est-ce qui peut définir une musique sacrée et la différencier d'une musique simplement rituelle ou d'une œuvre profane ? Le second relève de l'irrationnel : un compositeur et ses interprètes doivent-ils être « religieux » et qui en décidera et comment définira-t-on cet état ?

En réalité, tout se passe comme si les réponses n'apportaient qu'un trouble supplémentaire.

Au XVII^e siècle, à une époque où l'appartenance à la religion dominante est d'autant plus obligatoire que le compositeur est une personne publique, il n'est pas rare qu'un compositeur qui réutilise une mélodie propre ou plagiée ne la transfère du profane (air d'opéra amoureux) au sacré (air d'une Passion, d'un oratorio ou d'une messe) et réciproquement (Haendel, Bach). Plus étonnant, au XIX^e siècle, César Franck, organiste célèbre de l'église Sainte Clotilde à Paris, dont on dit que la foi ne s'embarrassait guère d'interrogations, écrit une œuvre sur le mythe de *Psyché et Eros*. Et pourtant, Vincent d'Indy ne voit dans le duo d'amour entre *Psyché et Eros* qu'« un dialogue éthéré

⁴ Indique une forme musicale pure, sans sous-entendu littéraire ni extra-musical, parfois définie par certains comme non expressive.

⁵ Une amie de jeunesse de Salmenhaara m'a raconté qu'il faisait de même.

entre l'âme telle que la concevait le mystique auteur de l'*Imitation de Jésus Christ*, et un séraphin descendu des cieux pour l'instruire des vérités éternelles », et le critique Barbedette écrivait dans le *Ménestrel* ce qui pouvait prêter à confusion et nous transporter du Ciel au septième (ciel) : « L'orchestre gémit et murmure ; les chœurs, derrière les coulisses, imitent le bruit vague des harpes éoliennes suspendues aux branches des pins. M. Franck est le plus mystique de nos compositeurs : il excelle à peindre les divines hypostases, les béatitudes célestes, les formes impalpables, les abîmes sans fond et les immensités sans limites. Il y a en lui du *Pater extaticus* et du *Pater seraphicus* du second Faust... », tandis que Gaston Paulin avouait curieusement : « Dans Psyché Franck a dépeint la beauté et le trouble de l'amante du fils de Vénus, puis son repentir, omettant de parti pris l'heure du bonheur de Psyché, se dégageant des hantises de la chair. Tout le Maître est là, dans cette expression savante et un peu froide des états d'âme de l'antique allégorie, emportant l'esprit vers un idéal de rêve chaste⁶. »

Ces trois comptes-rendus se rapportent à une œuvre qui alterne texte et poèmes symphoniques, et dont les paroles peuvent offrir une possible double interprétation, comme le « mystique amant » qui descend « du grand ciel...inondé de rayons » se réfère bien à « Amour ! Source de toute vie ! Dieu jeune et fort aux traits vainqueurs ... tyran des cœurs ! ». Franck lui-même, malgré sa position d'organiste à l'église Sainte Clotilde à Paris n'était-il pas plus proche de la situation de Fauré que de l'image que sa « bande » d'élèves, catholique et nationaliste⁷, voulait tracer pour la postérité. Une écoute à l'aveugle⁸ de la partie symphonique a été tentée par un universitaire, auprès d'auditeurs qui n'avaient aucune raison de défendre des points de vue partiels, et ne réagissaient qu'à la perception d'un geste musical qui éveillait en eux des sensations qui leur étaient propres, signe que l'œuvre musicale avait seulement un rôle de médium, susceptible de libérer des impressions personnelles, enfouies, en jouant sur la

⁶ Dans le *Guide musical* du 16 novembre 1890.

⁷ Autour de Vincent d'Indy et de la *Schola Cantorum* de Paris.

⁸ C.-à-d. sans être informé de ce qu'on écoute : compositeur, œuvre, interprètes, etc.

sensibilité des auditeurs. Sans préjuger de l'explication qu'ils pouvaient tirer de ces impressions en voulant les faire comprendre avec des mots. Le résultat serait le même si nous avions le temps de nous livrer à la même opération, je suis certain que l'assemblée se diviserait de la même manière entre « spirituels » et « sensuels ».

Historiquement⁹, deux sortes d'œuvres musicales savantes culturelles se sont développées parallèlement, selon qu'il s'agissait du culte catholique ou protestant. La différence essentielle apparaît dans le texte. Les catholiques utilisent le rituel de la messe catholique romaine et progressivement mélangent le service religieux (Messés, Hymnes, Laudes) et social (Te Deum, Oratorios, Dramas liturgiques, Motets). Formellement on assiste dans la liturgie catholique à la mise en valeur de certains textes particuliers (Stabat Mater, Te Deum, Miserere, Libera, Messe, Leçons des Ténèbres). Les protestants utilisent ou adaptent les textes sacrés pour les œuvres destinées à être chantées par la foule (le choral) et les œuvres spirituelles de concert (Cantates, Oratorios, *Historiae Sacrae*).

En Finlande, dans un pays luthérien¹⁰, il faut attendre la deuxième partie du XX^e siècle pour noter un renouveau de la musique religieuse. Au temple, force est de constater que le répertoire choral chanté pendant l'office n'est pas plus riche que celui de la décadence musicale catholique depuis la réforme liturgique des années mil neuf cent cinquante. Le répertoire de concert et d'opéra est plus intéressant, il y a eu Ilmari Krohn, Armas Maasalo, Sulo Salonen et Taneli Kuusisto, Uuno Klami, Bengt Johansson et Joonas Kokkonen, plus près de nous Einojuhani Rautavaara, Kari Tikka, Erik Bergman, Jyrki Linjama. On trouve également des cas plus particuliers et intéressants où un compositeur a peut-être tenté de se rapprocher d'une idée du sacré en

⁹ CLÉMENT, Félix, *Histoire générale de la musique religieuse*, Adrien Le Clère, Paris, 1861.

¹⁰ En 1582, paraissent les *Piae Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum*, recueil de 74 hymnes et chants anciens, d'origines latine médiévale, recueillis et édités à Greifswald par Theodoricus Petri et par le recteur de la Cathédrale de Turku, Jaakko Finne (ou Suomalainen). C'est un des rares exemples de transfert en douceur de chants d'origine catholique après la Réforme.

évitant l'aspect religieux. Pour cela il y a deux manières. La première serait celle d'un Paavo Heininen¹¹ qui conserve, à son habitude, une grande distanciation où la pudeur des sentiments cache mal une extraversion expressive, comme par exemple cette petite pièce que je connais mieux que d'autres : ... *Niille jotka ennen meitä...*¹² L'autre serait celle dont je vais parler aujourd'hui, car plus typique, je veux parler d'Erkki Salmenhaara qui a écrit un *Requiem profanum* et une *Missä profana* !

II. LES ANNÉES 1960

On vivait alors au milieu des mouvements d'avant-garde, souvent violents, nés dans les années cinquante, et Salmenhaara, juste avant de partir étudier à Vienne, avec György Ligeti, s'en désolidarisait déjà :

« Il est difficile de prévoir l'avenir ; pourtant il me semble que si on est, aujourd'hui, moderne d'une manière moderne, cela n'aura peut-être aucune importance demain. L'avant-garde est, sans doute, un art qui est différent et anticipateur. On veut trop associer l'avant-garde à certains aspects formels frappants. La vraie avant-garde est la solitude spirituelle, l'espace froid et vide qui isole chaque grand homme de ce qui l'entoure¹³. »

¹¹ Compositeur et pianiste, né en 1938. Professeur de composition à l'Académie Sibelius, il a formé plusieurs générations de compositeurs, à partir de Jukka Tiensuu, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Esa-Pekka Salonen et Jouni Kaipainen.

¹² « à ceux qui, avant nous... » pour orchestre à cordes, commandée dans le cadre d'un projet de l'orchestre de chambre Dionysos : *Lamenti du XXème siècle* (CD-MUSE DDD CD 110).

¹³ « On vaikea nähdä tarpeeksi pitkälle eteenpäin; kuitenkin tuntuu siltä, että jos on tänään moderni modernilla tavalla, sillä ei huomenna kenties ole enää mitään merkitystä. Avantgardismia on kaikesti se, että tekee toisenlaista taidetta kuin muut ja ennen; avantgarde halutaan liiaksi sitoa tiettyihin silmäänpistäviin muotoseikkoihin. Todellista avantgardismia on henkinen yksinäisyys, se kylmä ilmaton tila joka eristää todella suuren ihmisen kaikesta mitä on hänen ympärillään. » Lettre de Parola, 6 août 1963. Archives privées.

À l'époque, le compositeur réagissait à la fois aux aspects esthétiques, sociaux et psychologiques des œuvres qu'il entendait. De Luigi Nono, il juge que le *Canto sospeso* est un « chef-d'œuvre incontestable¹⁴ » et que « l'évolution de Nono, compositeur, tend vers une déclaration sociale dans l'esprit d'un communisme radical (...) Nono a trouvé les fondements d'un nouveau style vocal en étudiant, au-delà du sérialisme, les anciens maîtres italiens et surtout les représentants du style polyphonique du XVI^e siècle¹⁵ ». Parmi les autres compositeurs qui marquent Salmenhaara, retenons Krzysztof Penderecki (1933), mais son attitude changera rapidement quand il s'interroge : « La nouvelle musique polonaise — avant-garde ou académisme ? »¹⁶). Witold Lutosławski (1913-1994) est « le deuxième grand L. de la musique contemporaine¹⁷ », et György Ligeti (1923-2006) va devenir son professeur à Vienne.

La rencontre est féconde, même si les points de vue divergent parfois. La préoccupation de Salmenhaara qui apparaissait dans sa remarque sur le *Canto sospeso* de Nono réapparaît dans une lettre de Vienne¹⁸ :

« Ligeti a réagi très négativement à la 2^{ème} symphonie ; selon lui, il n'est pas possible de combiner la technique des champs sonores (les

¹⁴ « *ehdoton merkkiteos.* » Helsingin Sanomat, 12 juin 1966.

¹⁵ « *Nonon säveltäjäkehitys on alusta alkaen kulkenut kohti yhteiskunnallista julistusta radikaalin kommunistisen idealismin hengessä (...) Uuden kuorotyölin perusteet Nono löysi paitsi sarjallisuudesta tutkimalla vanhoja italialaisia mestareita, ennen muuta 1500-luvun monikuoroisen työlin edustajia.* » *Vuosisatamme musiikki*, Otava, Helsinki, 1968, p. 200.

¹⁶ « *Puolan moderni musiikki – avantgardea vai akateemisuutta.* » Titre d'un article dans Helsingin Sanomat, le 5 juin 1966.

¹⁷ « *Witold Lutosławski – nykymusiikin toinen suuri L.* » Titre d'un article dans Helsingin Sanomat, le 24 avril 1970.

¹⁸ « *Ligeti suhtautuu erittäin kriittisesti 2. sinfoniaan; hänen nähdäkseen ei ole mahdollista yhdistää kenttäteknikkaa (staattiset clusterit) ja melodisrytmistä perinteellisempää rakennustapaa. Tulos ei ehkä ole tyylillisesti yhtenäinen, mutta kuitenkin voitetaan nähdäkseni ilmaisuvoimassa; musiikin arvo ei ole riipuvainen tyylistä.* » Hôtel Europa, 18 octobre 1963. Archives privées.

clusters statiques) et la construction mélodique et rythmique plus traditionnelle. Le résultat n'est peut-être pas homogène, mais à mon avis, on obtient quelque chose de plus dans la force expressive ; la valeur de la musique ne dépend pas du style. »

C'est pourtant, on le verra bientôt, une attitude que Ligeti va adopter dans son propre *Requiem*.

III. « NOUS AURONS DES LITS PLEINS D'ODEURS LÉGÈRES... » : LE REQUIEM PROFANUM

Le *Requiem profanum* de 1968-69, une commande du Festival de Helsinki, a été lentement conçu, comme l'étude des esquisses en témoignent. L'œuvre naît sous plusieurs auspices. Musicalement, le compositeur vient d'écrire un article remarqué sur les Beatles¹⁹.

Le 24 mai 1969, l'œuvre est créée à la Cathédrale de Helsinki²⁰, dans sa version définitive en cinq parties :

I – INTROÏT : organo, pianoforte, orchestra d'archi ;

II – LA MORT DES AMANTS : barytono solo, organo, pianoforte, orchestra d'archi (Baudelaire) ;

III – LE VOYAGE : alto solo, organo, pianoforte, orchestra d'archi (Baudelaire) ;

IV – LA MORT DES PAUVRES : soprano solo, violini (Baudelaire) ;

V – POLYPHONIE : soprano, alto e baritono soli, organo, pianoforte, orchestra d'archi. (Espriu, Déclaration des droits de l'Homme, Bible).

Notons tout d'abord la composition instrumentale originale : orgue, piano (un instrument qui a longtemps senti le soufre à l'église), orchestre à cordes et quatuor de chanteurs solistes. Mais le piano n'est pas le plus choquant et, lorsque l'œuvre est créée, l'organiste de l'église s'offusque²¹, car la première phrase chantée est « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères ». C'est que l'unité de l'œuvre est non seulement musicale, mais aussi littéraire et thématique.

¹⁹ *The Beatles – viihdettä vai taidetta*. Cf. Bibliographie.

²⁰ Helsingin Tuomiokirkko.

²¹ La réaction de l'organiste a été rapportée par le compositeur.

Les relations entre la forme choisie et celles plus traditionnelle des requiem rappelle cette dualité entre les œuvres destinées à la messe catholique romaine et celles en langue vernaculaire. La forme du requiem musical n'est pas fixée historiquement. Elle mélange la liturgie catholique du rituel de la messe avec celle de la messe des morts. Selon leur tempérament, les compositeurs favorisaient un aspect ou un autre et Brahms, suivant le lointain exemple d'Heinrich Schütz²² ou de Johann Sebastian Bach²³, avait même transposé l'esprit de la Messe des morts en un Requiem utilisant des textes tirés de la Bible de Luther²⁴. Salmenhaara va plus loin en conférant à son œuvre un caractère qui me fait dire qu'il a transféré le divin dans l'humain.

Un premier projet possède même un ton révolutionnaire dont seul subsiste, dans la version définitive, le texte de la polyphonie finale, dont la rupture avec ce qui précède est également musicale. Dans un certain sens, elle annonce la petite œuvre sœur, la *Missa profana* qui viendra ensuite.

Nous avons dit que deux éléments principaux étaient à retenir et le premier est l'attitude personnelle du compositeur vis-à-vis de la religion. En 1958²⁵, le compositeur se présentait dans une lettre comme ouvertement athée et le blasphème ne semblait pas lui faire peur. Même si, à l'époque, comme Fauré, il avait une activité d'organiste dans son lycée et à l'église Saint Jean de Helsinki²⁶. Certains excès de l'époque peuvent — à la limite — être attribués à la jeunesse et à l'amitié qui le liait à son ami Benedictus, le poète Pentti Saarikoski²⁷

²² Son *Musicalische Exequien*, 1636.

²³ *Trauer-ode*, Cantate BWV 198, 1727. La Bible en allemand de Luther a été imprimée pour la première fois en 1534.

²⁴ *Ein deutsches Requiem*, 1865-68.

²⁵ « *Tulen tuskin koskaan pitämään jumalasta, saati sitten uskomaan siihen.* » (« Je n'aimerai sans doute jamais dieu, et encore moins croirai en lui. »). Déjà dans d'autres lettres le nom de *dieu* est écrit avec une minuscule. Lettre de novembre 1958. Archives privées.

²⁶ *Johanneksen kirkko*.

²⁷ Pentti Saarikoski (1937-1983), poète et traducteur finlandais. Il a débuté dans le sillage de la nouvelle vague moderniste des années mil neuf cent cinquante. La correspondance avec le compositeur se trouve dans les archives de SKS, à Helsinki.

qui lui-même surnommait par provocation le jeune compositeur Ericus, d'après l'évêque Erik Sorolainen²⁸. Cette attitude allait s'atténuer avec les années : « Comme tu le sais, je ne crois en rien... Je respecte toutefois l'éventualité de Dieu bien que pour moi, il ne soit qu'un revenant cérébral occidental.²⁹ », écrit-il à la même correspondante. On peut dire que ses émotions religieuses étaient plus suscitées par la nature, par l'art (musique et littérature). Dans les années soixante, il se séparait officiellement de l'Église. L'autre élément important est qu'à cette époque, comme on a pu le supposer à la lecture de ses prises de position, Salmenhaara n'est pas loin de flirter également avec les idées marxistes.

Il est impossible de connaître exactement les convictions du compositeur au moment où, dans un chalet du hameau de Tuomioja, près de Mikkeli, au cours de l'hiver 1968-69, il concevait le *Requiem profanum*. Le jour de la création, le 24 mai 1969, il soulignait dans le programme sa qualité profane³⁰ :

« Bien que le requiem ait une teneur religieuse, même liturgique, pour de nombreux compositeurs, en composer un a représenté une tâche purement musicale. Pour mieux souligner cette façon de voir, j'ai renoncé au texte traditionnel du requiem, fortement teinté d'attitudes religieuses et, en revanche, j'ai utilisé des textes qui, par leur sujet, touchent à la vie et à

²⁸ Ericus Erics Sorolainen (env. 1546-1625), évêque de Turku de 1583 à sa mort. Il est notamment l'auteur du premier sermonnaire en finnois : *Postilla I & II*.

²⁹ « Kuten tiedät, en usko mihinkään... Kunnioitan kuitenkin jumalan mahdollisuutta, joskin hän on minulle vain länsimainen aivokummitus. » Lettre du 1^{er} mars 1959. Archives privées.

³⁰ « Vaikka requiemilla on uskonnollinen, liturginenkin sisältönsä, monet säveltäjät ovat käsittäneet sävellystehtävän puhtaasti musiikillisena. Korostaakseni tätä näkemystä olen luopunut perinteellisestä uskonnollisten asenteiden voimakkaasti sävyttämästä requiem-tekstistä ja käyttänyt sen sijaan runoja, jotka aihepiiriltään sivuavat elämää ja kuolemaa (...) Ranskalainen 1800-luvun runous Baudelairesta alkaen on aina ollut erityisen lähellä emotionaalista maailmaani. Niinpä tässä teoksessa kuin luonnostaan palasin Baudelairen kuolema-aiheisten runojen pariin, joille jo eräs varhaisempi teokseni pohjautui. » Comme nous le voyons, dans certaines esquisses, figure également le nom d'Arthur Rimbaud.

la mort. (...) La poésie française du XIX^e siècle, à partir de Baudelaire, a toujours été particulièrement proche de mon monde émotionnel. Aussi dans cette œuvre suis-je revenu aux poèmes de Baudelaire sur la mort, comme je l'avais déjà entrepris dans une de mes œuvres antérieures³¹. »

Revenons aux œuvres. Le *Requiem* est certainement une de ses œuvres majeures. Non seulement musicalement, mais aussi par le message poétique et humaniste qu'il délivre.


Nous en aurons la possibilité, qu'une écoute à l'aveugle aurait permis d'entrer dans l'œuvre sans idée préconçue. À défaut, nous allons simplement en parcourir la genèse et le plan.

L'examen des esquisses de *Requiem profanum* montre que Salmehaara hésita longuement sur le choix, le nombre et l'organisation des mélodies qui composent l'œuvre. On y découvre qu'il y a tenté des combinaisons et des appariements parfois très éloignés du résultat final. Parallèlement, il prévoit d'utiliser des formes académiques et cherche à les marier avec les poèmes et avec l'instrumentation future (*pianofuga* [fugue au piano], *Arci* (sic) *tutti divisi* – *Kokosävelkettä* [mélodie sur des échelles par tons entiers], *Koraali* [choral], *Hoketus* [hoquet qui, en simplifiant, est une forme musicale née et utilisée au Moyen-âge]. Les origines linguistiques des textes semblent importer, tout comme l'universalité d'une pensée humaniste qui n'exclut pas l'Évangile en latin. Il interroge à ce propos le latiniste Teivas Oksala (futur traducteur du texte de la *Missa profana*) qui lui répond le 15 novembre 1968. La première sélection aboutit à retenir (en italiques le texte du compositeur) :


³¹ Il s'agit de *La Clarté vibrante*, une œuvre qu'il a supprimée de son catalogue et dont il a réutilisé le matériau dans la quatrième partie du *Requiem profanum*.


REQUIEM

loppu - karkaa esiin kokosivelkettä
Pöytä pienokous I osa
~~Kenttä~~




Vaihtelua




Piirros:  etc

Sis liike



Piano



Sitten: 3 vak. sol.
kokos. metod.] [alkus
vaihto
toiseen
kokos. karkaan

Esquisse préliminaire de Requiem profanum.

*a/ premier état*³²

Goethe/Deklaraatio [Déclaration des droits de l'Homme]
/Rimbaud /Espriu

Un choix qu'il rectifie en le rendant plus polémique et violent :

b/ deuxième état

Écrasez l'infâme [Voltaire]

*All you need is love*³³

Goethe

Baudelaire: La mort des pauvres, La mort des amants, La mort des artistes

Salvator Espriu : La peau de taureau

Deklaraatio

Rimbaud

Latinal. runoil. [= vers latins. Probablement un texte tiré de l'Évangile
(Enim habenti dabitur...)

Ho Chi Minh

c/ troisième état

I [sans titre]

II Baud [Baudelaire] (11 min)

III Eliot (9 min)

IV Baud [idem] (11 min)

V Espriu (9 min)

VI Baud [idem] (11 min)

VII Polyphonie (17 min) + *E* [épilogue] (4 min).

Dans cette combinaison, Baudelaire n'occupe plus une place centrale mais rythme l'ensemble, en s'intercalant entre les différents autres auteurs. La forme définitive s'esquisse et se précise dans l'état

³² En italiques le texte du compositeur.

³³ Des Beatles. Cf. note 17. George Harrison est à l'époque souvent cité par le compositeur. Dans le programme du concert monographique du 13 octobre 1972, à Finlandia-talo, le compositeur écrit que, dans *La mort des pauvres*, « l'auditeur attentif ne peut pas ne pas se rendre compte qu'il y a des points communs entre la quatrième partie du requiem et la mélodie Within you – without you du Beatle George Harrison. »

suivant (tapé à la machine) qui distribue également les rôles des solistes et précise l'orchestration :

d/ quatrième état

I L'intrada [mot rayé] archi, organo, piano

II La mort des amants (Baudelaire) [rayé], baritono, archi, org., pno.

III O dark dark dark (Eliot) [rayé et remplacé par : What the thunder said], Baritone, alto

IV La mort des artistes (Baudelaire) Alto

V La peau de taureau (Espriu) Baritone

VI La mort des pauvres (Baudelaire) Soprano

VII Polifonia (Rimbaud, Pound, Hesse). Épilogue Baritone, Alto, Soprano

Pour une durée précise d'une heure vingt.

e/ cinquième état

I L'Intrada

II La mort des amants

III Le voyage

IV La mort des pauvres

V La peau de taureau – Épilogue

Après une compilation de nombreuses références de textes vietnamiens³⁴, qui ne semble pas avoir été prise en considération très longtemps, le 30 octobre 1968, le compositeur raye le terme *Intrada* et le remplace (correction sur le premier tirage) par celui d'*Introït*, en ajoutant, en marge, l'indication « *Bruchmelo*³⁵ ($B \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow A + org$) ».

f/ état définitif

I INTROÏT organo, pianoforte, orchestra d'archi

II LA MORT DES AMANTS baritono solo, organo, pianoforte, orchestra d'archi

III LE VOYAGE alto solo, organo, pianoforte, orchestra d'archi

IV LA MORT DES PAUVRES soprano solo, violini

V POLYPHONIE soprano, alto e baritono soli, organo, pianoforte, orchestra d'archi. 1969.

³⁴ Malheureusement, la trop rapide dispersion de la bibliothèque musicale et littéraire de Salmenhaara, immédiatement après sa mort, ne m'a pas permis d'en rechercher les sources exactes.

³⁵ De *bruch* : rupture, cassure, et *melo*, diminutif de mélodie, mélos.

Le *Requiem profanum*, replacé dans son temps et au milieu des œuvres contemporaines, reflète parfaitement les préoccupations de beaucoup de créateurs en ces années pré-1968.

Encore très incomplet³⁶, le portrait humaniste du compositeur va se préciser un peu plus avec la *Missa profana*.

IV. CREDO IN HOMINEM : MISSA PROFANA

L'impression laissée par le *Requiem profanum* est confortée par la *Missa profana*. En 1977, le chœur de chambre de la Radio finlandaise crée cette nouvelle œuvre, cette fois-ci pour chœur a cappella. Le texte en est dû au compositeur et il est traduit en latin par Teivas Oksala. Il s'agit bien ici d'un détournement complet. Le compositeur, dans sa présentation de l'œuvre disait alors :

« Le message de la messe est profane dans le sens profond et large du mot : humain, universel et éthique. L'œuvre a toutefois une attitude respectueuse vis-à-vis de la conception religieuse. Dans le *Credo*, il est dit à propos de l'homme : "*consciuis facto est*". La forme utilisée est le passif parce que je ne connais pas avec certitude l'origine de la conscience humaine, mais elle laisse la porte ouverte à une interprétation religieuse. L'auditeur va remarquer que le texte s'appuie beaucoup sur les éléments du texte traditionnel de la messe. Pour moi, ils ont des valeurs esthétiques classiques et leur absence ainsi que celle de leurs associations historiques séculaires appauvrirait la messe d'une manière cruciale³⁷. »

³⁶ Il faudrait encore parler des annotations marginales, pour des textes que le compositeur n'utilisera pas, dans les livres des œuvres d'Arthur Rimbaud et de T.S. Eliot, en particulier dans *The Waste Land and Other Poems* et *Four Quartets* (Faber and Faber, livre de poche sans date, mais qu'il avait acheté en 1958).

³⁷ « *Messun sanoma on profaani sanan syvässä ja laajassa merkityksessä: humaani, yleisinhimillinen ja eetillinen. Uskonnolliseen näkemykseen teos silti suhtautuu kunnioittavasti. Credossa sanotaan ihmisestä: "consciuis factus est". Muoto on passiivinen, koska minulla ei ole varmaa tietoa ihmisen tietoisuuden alkuperästä, mutta se jättää näin mahdollisuuden myös uskonnolliseen tulkintaan. Kuulija huomaa, että teksti paljossa tukeutuu*

L'ouvrage est ainsi composé :

I – Introïtus

II – Gloria

III – Credo

IV – Benedictus (rappelons que c'était le surnom de Pentti Saarikoski)

V – Miserere.

On notera qu'il n'y a pas de *Kyrie*, encore une fois remplacé par un *Introïtus*, ni de *Sanctus* ou d'*Incarnatus*, et que la dernière pièce est un *Miserere*. Le texte ne manque pas de sel et confirme le détournement de forme, d'esprit et d'objet : ce n'est pas « *Credo in unum Deum* » mais « *Credo in hominem* » ni « *Gloria in excelsis Deo* » mais « *Gloria omnibus populis* » ni « *Benedictus qui venit in nomine Domini* » mais « *Benedictus qui venit in nomine libertatis* ». Notons que ce *Benedictus* se termine sur un « *Benedictus qui venit in nomine pacis* » avec une cadence mineure symbolique sur *pacis*, dont le symbolisme refroidit considérablement nos espoirs de paix future.

Mais tout ceci n'est pas une parodie, et le dernier mot se réfère au péché, ce qui n'est pas non plus dans le ton général. Quant à la religion, elle est évoquée dans le *Credo*, mais placée au même niveau que les civilisations, les arts et les sciences.

Musicalement, autant le *Requiem* était romantique d'esprit, autant la *Missa* se place dans la continuité de la *Polyphonie* et dans un langage et un mode expressif beaucoup plus réservé et proche du style de la majorité des œuvres de la dernière période du compositeur.

Texte de la *Missa profana* (Erkki Salmenhaara – Teivas Oksala) :

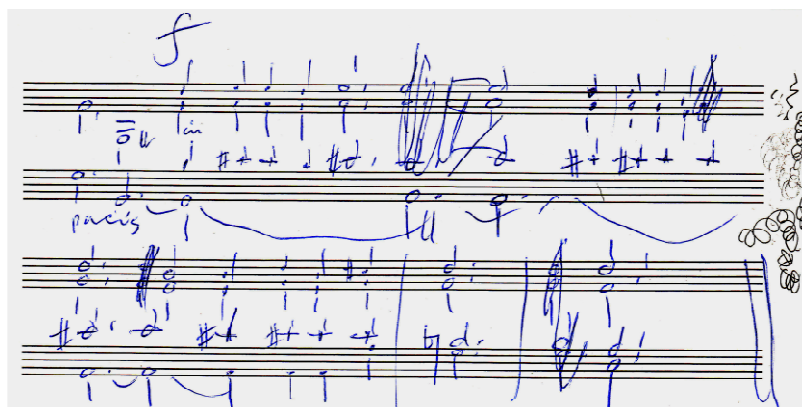
I – INTROÏTUS

Omnibus ius est vivendi.

Omnibus ius est vivendi in libertate.

Omnibus ius est vivendi.

perinteellisen messutekstin aineksille. Ne sisältävät mielestäni sellaisia klassisia kauneusarvoja, joita ilman messu vuosisataisine assosiaatioineen jäisi ratkaisevasti köyhemmäksi. »



in no-mi-ne pa-
 cis, in no-mi-ne pa-
 cis, in no-mi-ne pa-
 cis, in no-mi-ne pa-
 cis.

Particelle et partition finale manuscrite de la fin du Benedictus, avec sa cadence finale en mineur.

II – GLORIA

GLORIA omnibus populis.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus caritatem inter homines.

Benedicimus liberalitatem. Adoramus benignitatem.

Glorificamus libertatem, quae aequae omnium est.

Cave vi utaris. Cave imperio abutaris.

Genus humanum, tu solum sanctum. Tu solum altissimum.

III – CREDO

*CREDO in hominem, fabrum potentem.
Investigatorem caeli et terrae, visibilium et invisibilium.
Genitum, non factum, consubstantialem viro et feminae, per quos omnia
facta sunt.
Qui evolutus est ex animali, conscius factus est.
Et semper mortuus est et sepultus sub terram.
Cuius tamen genius resurrexit et victurus est in scripturis.
Creaturus est multas et varias culturas. Scientiam, artes, religiones,
civitates frequentes et differentes.
Credo in hominem, qui non vult iudicare vivos neque mortuos.
Sed quaerere veritatem semper mutabilem.
Cuius regni erit initium et finis.
Et in spiritum humanum, qui potest cognoscere veritatem, iustitiam,
pulchritudinem.
Qui locuturus est per homines.
Et unam sanctam humanitatem. Fraternitatem et libertatem.
Qui mundum in melius potest mutare.*

IV – BENEDICTUS

*BENEDICTUS, qui venit in nomine libertatis.
Benedictus, qui venit in nomine iustitiae libertatis.
Benedictus, qui venit in nomine pacis.*

V – MISERERE

*MISERERE eis, quibus nulla est potestas.
Miserere eis, qui vivunt in paupertate.
Miserere eis, qui aegrotant.
Miserere eis, qui sunt minores.
Miserere eis, qui peccant.*

Peut-on dire que Salmenhaara, qui était irréligieux mais avait très certainement un profond sens du sacré, a composé deux œuvres qui, avec ou sans texte, ont toutes les qualités d'œuvres religieuses ? En cela, comme on va le voir, il appartient à une génération troublée, humainement et esthétiquement, et qui cherche ses réponses ailleurs que dans les sentiers traditionnels.

Sataa, suhtautuu voittam kriittisesti
 2. sinfoniaan; hänen nähdäkseen ei ole
 maahanbelista yhdistää kanta tekni-
 kkaa (staattiset clusterit) ja melodis-
 rytmistä perinteellisempää rakennus-
 tapaa. Tulos ei ehkä ole tyydyttävästi
 yhtenäinen, mutta kuitenkin voitetaan
 nähdäkseen ilmaisuvaihtelua; missäkin
 ääni ei riku tyylistä, Vskon yhä 2.

Extraits d'une lettre de Vienne, 18/10/1963. Archives privées.

V. QUELQUES REQUIEM DE NOTRE TEMPS

Il ne s'agit pas, ici, de recenser tous les requiems composés au cours de la seconde partie du XX^e siècle, mais simplement de rappeler quelques dates et quelques requiems importants³⁸, qui encadrent le *Requiem profanum*. Il est intéressant de constater que la plupart de ces œuvres s'émancipent du texte de la messe des morts pour remplacer peu à peu le divin par l'humain. Dans ce sens, les deux œuvres de Salmenhaara se situent exactement dans leur époque.

- 1938 : *Requiem des vanités du Monde* d'Henri Gagnebin (1886-1977), qui, un des premiers (?) mélange des textes d'origines différentes : « Nous sommes les errants des pays de la terre... » dit celui du début. Il est suivi par le *Notre Père*. C'est un ouvrage annonciateur, dans un style musical qui rappelle Honegger.
- 1943 : *Requiem pour la paix, aux martyrs de la Résistance* d'Henri Tomasi (1901-1971), adaptation libre du texte de la messe, sans *In Paradisium* et se termine sur le *Libera me*. Écrit

³⁸ Je n'inclus pas dans cette liste le *Requiem* (1947) de Maurice Duruflé (1902-1986), qui est dans une lignée faurénne.

au cours d'une crise religieuse (catholique) dans un style musical proche de celui d'Honegger.

- 1961-62 : *War Requiem* op. 66, de Benjamin Britten (1913-1976). Pacifiste, Britten utilise neuf poèmes sur la guerre du poète Wilfred Owen (mort en 1918) et se sert également du texte latin (catholique romain et non anglican).
- 1963-65 : le *Requiem* de György Ligeti (1923-2006), qui se réfère à la fois à l'histoire de la musique occidentale et annonce les mouvements musicaux qui vont suivre. En quatre parties, il se compose d'un *Introït – Kyrie – De die judicii – Lacrimosa*. Nous avons vu que Salmenhaara a été, à Vienne, l'élève de Ligeti³⁹.
- 1965-66 : *Requiem Canticles* d'Igor Stravinski (1882-1971, de religion orthodoxe). Cette œuvre a été prévue pour un ensemble de vents, puis a été remaniée. La version finale est composée de 6 pièces instrumentales et de 3 vocales.

Ces quatre derniers Requiem puisent librement dans les textes traditionnels de la Messe de requiem catholique.

- 1969 : le *Requiem pour un jeune poète* de Bernd-Aloïs Zimmermann (1918-1970) est une véritable explosion de forces nées au cours des mouvements de soixante-huit, pour orchestre (avec d'importantes percussions), deux chœurs, deux récitants, deux pianos, orgue, soprano, basse, électronique (8 sources sonores entourant l'ensemble) et le public au centre. C'est la dernière œuvre du compositeur, sa santé s'étant fortement dégradée, il mit fin à ses jours un an plus tard. Les textes utilisés sont un collage démentiel de la messe des morts, de textes humanistes et poétiques (Pound, Schiller, Maïakovski, Camus...) de discours politiques (Ribbentrop, Staline, Churchill, Goebbels...) et de collages musicaux (Beethoven, les Beatles). Nous

³⁹ Salmenhaara a écrit une pénétrante étude sur l'œuvre de son maître : *Das musikalische Material und seine Behandlung in der Werken : Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg, G. Bosse Verlag, 1969.

sommes bien, stylistiquement et esthétiquement, dans les années de l'après-guerre qui, pour un Allemand, sont encore plus chargées de références que pour le citoyen d'un autre pays.

- 1969-70 : le *Rara-Requiem* de Sylvano Bussotti (1931) réunit des textes (très) variés, autour des siens propres (Michelangelo – Tasso – Jacopone da Todi – Racine – Baudelaire – Rilke – etc.).
- 1995 : Pour le 50^e anniversaire de la fin de la guerre, 14 compositeurs⁴⁰ collaborent à un *Requiem de réconciliation* dont l'unité est due au texte de la messe catholique romaine.
- Une place à part serait à réserver à l'œuvre de Pierre Henry (né en 1927). *Le Voyage* (1962) d'après le *Livre des morts tibétain*. *La Messe pour le temps présent* (1967), qui n'a pas de paroles car c'est un ballet (pour Maurice Béjart). En 1967-70, la *Messe de Liverpool*. En 1968, l'*Apocalypse de Jean*, en 1986-88, le *Livre des morts égyptien*. Enfin, en 2002, il compose un *Requiem profane*.
- Entre 2003 et 2009, Paavo Heininen (né en 1938) écrit une œuvre, encore inédite et dont la création est prévue en 2010, sur des textes de Helvi Hämäläinen et d'Aleksis Kivi, intitulée *Eläinten Te Deum*, op. 92, 93 et 77, pour solistes, chœurs et orchestre, commande de la radio finlandaise. En trois parties : I *Dies Irae* (1 *Surmayöt*, 2 *Surupäivä*. 3 *Sodan hevoset*, 4 *Ylitse 5 Kuolonmummo*, 6 *Hilpeä toivomus*) ; II *Kaukametsä*⁴¹ ; III *Eläinten taivas* (*Hilpeä toivomus-bis*), l'œuvre est une réflexion tout à la fois poétique, philosophique et musicale, tournée vers la nature et la vie animale.

On aurait pu encore citer les requiem de Reimann (1982), Krzysztof Penderecki (*Requiem polonais*, 1980-93), Andrew Lloyd

⁴⁰ Berio, Cerha, Dittrich, Kopelent, Harbison, Nordheim, Rands, Dalbavie, Weir, Penderecki, Rihm, Schnittke/Rozhdestvenski, Yuasa, Kurtág.

⁴¹ Erkki Salmenhaara a également mis en musique, en 1984, ce même texte, *Kaukametsä* (*La forêt lointaine*) pour chœur de femmes et cordes, sur un texte d'Aleksis Kivi. Éditions Sulasol.

Webber (1984), Zbigniew Preisner (*Requiem for my friend*, 1998), Valentin Silvestrov (*Requiem pour Larissa*, 2000), Mikis Theodorakis, etc. Ceux que je connais n'apportent rien de plus à notre étude, sinon la permanence de cette messe des morts qui, après le chant grégorien, depuis le premier requiem polyphonique (sans doute celui d'Ockeghem dans la deuxième partie du XV^e siècle) et après l'adoption d'un texte « définitif » par le Concile de Trente, a produit plus de deux mille ouvrages dans notre monde occidental et dans les religions catholique, anglicane, orthodoxe, luthérienne, avec une langue qui, du latin universel du rite romain, s'enrichit de l'allemand à partir de la Réforme, puis de l'anglais, du français, du grec, du polonais, du russe et de références qui, de religieuses, tendent de plus en plus à redescendre sur la terre par le biais de textes poétiques, philosophiques, politiques, pour absorber jusqu'aux slogans révolutionnaires.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur la musique religieuse :

CLEMENT Félix, 1861, *Histoire générale de la musique religieuse*. Adrien Le Clere & Cie, Paris.

REYMOND Bernard, 2002, *Musicalités de la Parole*. Éd. Labor et Fides, Genève.

Sur Erkki Salmenhaara :

FANTAPIÉ Henri-Claude, 1978, « 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. », *Boréales* 9/10, Paris.

HEINIÖ Mikko, 1995, *Suomen musiikin historia 4*, WSOY.

JYRHÄMÄ Outi, 1968, *Erkki Salmenhaara*, Suomen kansallisbiografia, SKS.

WALLNER Bo, 1968, *Vår tids musik i Norden från 20-tal till 60-tal*, Nordiska musikförlaget, Stockholm.

Muualla, täällä, juhla kirja Erkki Salmenhaaralle 2001 (textes réunis par Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä, Irma Vierimaa). Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

Par Erkki Salmenhaara :

1991, *Löytöretkiä musiikkiin* (écrits choisis, éd. Kalevi Aho), Gaudeamus, Helsinki.

1968, *Vuosisatamme musiikki*. Otava, Helsinki.

1969, *Das musikalische Material und seine Behandlung in der Werken : Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, (trad. en allemand par Helke Sander et par l'auteur) G. Bosse Verlag, Regensburg, et Suomen Musiikki-tieteellinen seura, Helsinki.

1968-69, *The Beatles – viihdettä vai taidetta?* Suomen musiikin vuosikirja, (rééd. dans *Löytöretkiä musiikkiin*, pp. 43-53).

RÉSUMÉS

Erkki Salmenhaara's *Requiem Profanum* and *Missa Profana*

Erkki Salmenhaara (1941-2002) belongs to those composers who took part in the revival of Finnish music in the early sixties. A student of Joonas Kokkonen and György Ligeti, he was one of those who undertook to challenge traditions before finding his own musical language leaning towards sparsity of means. He is at the start of neo-tonality in Finland, verging upon new simplicity, not without some romantic surges. Defining his style is challenging and, as we discussed the matter, he constantly avoided committing himself precisely. A musicologist and author of numerous studies on the music of his time, as well as of a history of Finnish music, he left an impressive output. Shortly before his death, he was granted the Suomen Kulttuurirahasto Award. The following text is based on a paper presented at a symposium held at the Finnish Institute of Paris on the theme of sacred art.

Erkki Salmenhaaran *Requiem profanum* ja *Missa profana*

Säveltäjä Erkki Salmenhaara (1941-2002) osallistui suomalaisen musiikin sodanjälkeiseen elpymiseen 60-luvun alussa. Opiskeltuaan Joonas Kokkosen ja György Ligetin johdolla hän oli mukana kaatamassa aitoja, kunnes löysi oman, yhä suurempaan pelkistykseen johtavan tyylinsä. Hän pani alulle uustonaalisen liikkeen Suomessa ja läheni uusyksinkertaisuutta toisinaan romanttisin impulssein. Hänen tyylinsä määrittäminen on vaikeaa, ja keskusteluissani hänen kanssaan hän vältti kaikkinaista leimautumista. Musiikkitieteilijänä hän julkaisi runsaasti kirjoituksia aikansa musiikista, suomalaisen musiikin historian sekä huomattavan määrän korkeatasoista tutkimusta. Hiukan ennen kuolemaansa hän sai vastaanottaa Suomen kulttuurirahaston kunniapalkinnon. Kirjoitukseni perustuu alustukseen, jonka valmistin Pariisin Suomen insitituutissa järjestettyyn symposiumiin sakraalisuudesta taiteessa.