



Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine

2020
Varia 2020

Musique et perception de la montagne à travers les poèmes symphoniques de Liszt, Franck et Strauss

Adrià San José Plana, Jordi Martí-Henneberg et Justino Losada Gómez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rga/7588>
ISSN : 1760-7426

Éditeur :

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Référence électronique

Adrià San José Plana, Jordi Martí-Henneberg et Justino Losada Gómez, « *Musique et perception de la montagne à travers les poèmes symphoniques de Liszt, Franck et Strauss* », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], | 2020, mis en ligne le 29 décembre 2020, consulté le 01 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rga/7588>

Ce document a été généré automatiquement le 1 janvier 2021.



La Revue de Géographie Alpine est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Musique et perception de la montagne à travers les poèmes symphoniques de Liszt, Franck et Strauss

Adrià San José Plana, Jordi Martí-Henneberg et Justino Losada Gómez

Introduction

- 1 Au cours du XIX^e siècle, les hautes montagnes d'Europe, redoutées ou admirées en dépit de période, finirent par faire partie de l'espace vécu par ses habitants. Les clubs alpins et de randonnée créés dans de nombreux pays après la fondation du premier Club alpin de Londres (1857) ont joué un rôle important dans ce processus. De cette façon, l'intérêt pour les hautes montagnes, réservé à l'élite seulement, s'est généralisé parmi les classes moyennes. En même temps, l'expérience de la montagne a été incorporé dans la littérature (Lacoste-Veysseyre, 1981) et l'art (Gamble, 1999), comme un thème central et particulièrement associé au romantisme. La musique ne fut pas une exception et de nombreux compositeurs trouvèrent leur inspiration dans les paysages de montagne – en particulier dans les Alpes – mais aussi dans d'autres régions comme les Pyrénées.
- 2 La conception romantique d'une nature sublime et la colonisation des hauts sommets par les plus intrépides ont installé les bases pour la naissance de la musique sur le thème de la montagne. À son tour, cette même musique offre une relation avec la montagne qui a finalement conditionné sa perception sociale. Le but de cet article est précisément de comprendre ce processus d'influence bidirectionnelle entre la naissance de la musique sur le thème de la montagne et la genèse de l'alpinisme.
- 3 Le contexte est l'interprétation de la nature qui est spécifiquement fournie par l'art. Nous proposons de concentrer notre analyse sur la musique soit directement liée à des montagnes spécifiques ou qui a été composé dans le but de transmettre des sentiments inspirés par les paysages de haute montagne. Pour chaque pièce, nous étudierons les conditions sociales qui ont rendu leur composition possible et la conception spécifique des montagnes qu'elles transmettent.

- 4 Nous concevons également la musique comme un moyen d'étudier et d'en apprendre davantage sur la diffusion du concept de nature dans la société européenne du XIX^e siècle. Au lieu de nous concentrer sur les arts visuels, qui sont considérés comme une source de discours politique et culturel, nous proposons de déplacer l'attention vers le paysage sonore et de le considérer comme un porteur valide égal de sens culturel, comme l'a également suggéré Smith (1997).
- 5 Les montagnes nous offrent l'expression la plus synthétique des valeurs associées à la relation entre l'homme et la nature : risque, dépassement des limites individuelles, pureté, émotions, réflexions sur le monde urbanisé, quête du sublime, et expression des sentiments religieux (Andrews, 2008, p. 21-28 ; Ruskin, 2005 ; Hayman, 1990, p. 151). Dans ce sens la montagne pourrait être conçue comme une source d'inspiration artistique, car elle a été le dernier grand élément naturel à avoir été colonisé. Dans un monde dominé par la mécanisation et où de nouvelles découvertes changeaient si rapidement la vie ordinaire des gens, l'image des montagnes gagna en valeur comme symbole de stabilité et de pureté. Elle devint une référence esthétique pour les valeurs romantiques, dans une période où la vie rurale au cœur de la nature avait cédé la place aux sociétés urbaines et industrielles « malsaines ».
- 6 Le corps de cet article est formé par une sélection d'œuvres symphoniques dans lesquelles le thème des montagnes en est la composante principale. Pour être plus précis, nous nous intéressons à deux poèmes symphoniques romantiques : « Ce qu'on entend sur la montagne » composé par César Franck et aussi par Franz Liszt ; et « Eine Alpensinfonie », de Richard Strauss. Ces compositions nous ont permis de réfléchir sur jusqu'à quel point la musique peut décrire les sentiments inspirés par des lieux particuliers (Losada *et al.*, 2017).
- 7 Depuis le XIX^e siècle, il y a eu de nombreux exemples d'œuvres orchestrales liées aux montagnes (Knight, 2006). Outre les œuvres étudiées dans cet article, et sans être exhaustifs, d'autres compositions ont été partiellement ou totalement inspirées par les montagnes : « Harold in Italy », de Berlioz ; « Night on Bare Mountain », de Mussorgski ; « Peer Gynt », de Grieg ; « A Song of the High Hills », de Delius ; « Symphony on a French Mountain Air », de Indy ; la septième symphonie « Dans les Alpes » de Raff ; « From the Steeples and the Mountains » de Ives ; « Antarctic Symphony » de William ; « Appalachian Spring » de Leifs ; « Hekla » de Leifs ; ou encore la deuxième symphonie « Mysterious Mountain » de Hovhaness.
- 8 Le choix des trois ouvrages pour cet article a été basé sur des raisons spécifiques. D'une part, sur le caractère programmatique du poème symphonique, à la fois dans ses origines, qui se reflètent dans « Ce qu'on entend sur la montagne » selon l'interprétation de Franck et de Liszt ; et dans la quintessence de son développement formel, à travers « Eine Alpensinfonie » de Strauss. Ce sont des œuvres qui, bien que d'origines différentes, coïncident dans l'identification des Alpes comme l'une des scènes primordiales pour le développement de l'esthétique romantique. D'autre part, les Alpes lui confèrent également les attributs scéniques dérivés d'une nouvelle compréhension du concept du sublime. De cette façon, la nécessité de voyager et le développement de la randonnée ont été réunis dans le romantisme, en combinaison avec les courants artistiques qui ont apporté les valeurs naturelles de la montagne (Scaramellini, 1996, p. 49-57).
- 9 Il y a eu donc une tradition artistique qui a adopté les montagnes comme sa référence d'inspiration. Cela a contribué à transformer la perception des montagnes par la

société, qui, perçues comme un milieu dangereux et imparfait (voir plus bas figure 1), devinrent un milieu digne d'admiration.

- 10 Dans cette recherche, nous avons conçu une approche sur les montagnes dans leur dimension culturelle. Nous avons également décidé de limiter notre analyse aux poèmes symphoniques les plus influents et dont les montagnes sont l'élément central. Comme nous l'avons expliqué précédemment, deux des trois œuvres sélectionnées ont le même nom : « Ce qu'on entend sur la montagne ». Ils ont été inspirés par un poème romantique de Victor Hugo. La troisième, la célèbre « Eine Alpensinfonie », est une composition qui décrit une ascension dans une montagne imaginaire, puis la marche de retour en plaine. Dans cet article, nous nous intéressons à l'interprétation du sens de ces œuvres dans le contexte de la littérature, de la pensée et de la société de son temps.
- 11 L'incorporation des montagnes dans la musique symphonique a connu son plus grand développement au cours de la période romantique. Dans sa recherche de la compréhension globale, ce mouvement utilisa la musique comme un moyen d'expression universelle. Pour être précis, le romantisme a cherché à explorer les passions humaines dans un cadre naturel ; et quel meilleur endroit y avait-il pour établir les limites de ces sentiments que les hautes montagnes ? (Morris, 2012). Nous avons donc limité cette étude à la période romantique et à l'interprétation des œuvres musicales dans leur contexte. Néanmoins, il faut noter que de nos jours leur influence se maintient, comme le montre le fait que « Eine Alpensinfonie » a été enregistrée à de nombreuses reprises et fait toujours partie du répertoire actuel.
- 12 Du fait que la nature est l'un des thèmes centraux dans lesquels la musique a trouvé l'inspiration, il nous semble intéressant de comprendre cette relation. Dans cette optique, il est pertinent d'étudier la façon dont la musique nous a aidé à interpréter la nature et à la faire mieux connaître et, plus précisément, dans son cadre le plus pur : les montagnes.
- 13 Il est également nécessaire de signaler la façon dont les montagnes ont été incorporées dans l'art, un domaine sur lequel la littérature a traditionnellement eu une grande influence. Martinez de Pisón (2017) a apporté une contribution particulièrement innovante sur ce sujet, basée surtout sur la littérature espagnole et française, mais aussi anglaise. Cet auteur combine des références poétiques (aux œuvres de Coleridge, 1802 et de Shelley, 1817) avec des références scientifiques (Carbonières, 1789) ainsi que des informations sur un grand nombre de romans dont les personnages se situent en montagne.
- 14 Autre œuvre de référence récente, *Le modernisme et le culte des montagnes : musique, opéra, cinéma* (Morris, 2012), traite du rapport entre musique, littérature et philosophie. Ou encore l'œuvre *The Romantic generation* de Charles Rosen (1998), qui nous a aidé à adapter notre thème avec celui de l'évolution des idées et des traditions culturelles.
- 15 Après cette introduction générale, différents aspects vont être développés. Nous identifierons d'abord les aspects qui fournissent le cadre d'une étude de la musique symphonique relative à la montagne, tels que l'impact social du mouvement alpin et le cadre des idées du romantisme. Nous nous occuperons ensuite des caractéristiques essentielles des poèmes symphoniques basés sur « Ce qu'on entend sur la montagne » de Victor Hugo. Et nous examinerons ce poème, mis en musique par Franz Liszt et par César Franck, avant de terminer par une analyse de « Eine Alpensinfonie » de Richard Strauss.

- 16 Ces ouvrages seront analysés du point de vue de la structure du discours, sur la base de l'approche des relations sémiotiques proposée par le philosophe américain Charles. S. Peirce. Plus tard, au cours du XX^e siècle, la musicologie moderne a développé à partir de Pierce le concept de signe musical, qui se réfère à toute section sonore capable de porter un sens (Monelle, 2001). On utilisera ce concept pour ce qui concerne l'identification des éléments géographiques dans les compositions (Losada, 2016).

Cadre intellectuel et contexte social en Europe : alpinisme et romantisme.

- 17 L'exploration des hauts sommets fut d'abord une poursuite principalement réservée à une élite. C'était un mouvement qui avait des antécédents clairs. En premier lieu, la tradition du Grand Tour de la noblesse britannique, datant du XVIII^e siècle, qui consistait à faire la visite de Paris, Florence et Rome. Ce parcours pouvait inclure d'autres villes, avec des voyageurs contemplant les Alpes le long du chemin. En deuxième lieu, en tant que puissance coloniale, la Grande-Bretagne avait fondé les premières sociétés géographiques, qui contribuèrent à la connaissance des pays du monde pour faciliter le commerce et l'exploitation de leurs ressources. Entre 1869 et 1879, le nombre de sociétés géographiques dans le monde est passé de six à trente-quatre ; elles rassemblaient environ 22000 membres à la fin de cette période. Finalement, ce mouvement s'est développé dans les clubs alpins. Le premier Club alpin fut fondé à Londres en 1857 comme résultat d'une confluence d'intérêts pour la connaissance scientifique, l'admiration et la conquête des plus hauts sommets.
- 18 Ce n'est pas un hasard si les clubs constitués par la suite se trouvent dans les pays alpins, en partie en réaction à la conquête de leurs propres sommets par les Anglais. Ainsi, les années 1860 ont vu la fondation du Club alpin italien (1863), du Swiss Alpine Club (Berne, 1863) et du Club alpin allemand (1869). Dans les années 1870, trois autres associations furent créées en Autriche¹ et deux autres en France.
- 19 En résumé, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, il y a eu une augmentation du nombre de sociétés créées pour promouvoir l'alpinisme et la randonnée. C'était le résultat de l'intérêt croissant pour les montagnes comme cadre géographique ; l'admiration et l'étude de la nature ; la pratique du sport ; ainsi que la recherche de nouvelles expériences. Des excursions de groupe, pour un ou plusieurs jours, furent désormais organisées régulièrement. Grâce à ces associations pour le grand public, la connaissance des montagnes ne se basa plus sur des références indirectes – telles que les récits d'excursionnistes illustrés de dessins – mais désormais sur une expérience qui pourrait être appréciée de première main. Les montagnes ont perdu leur statut d'espace largement imaginé, d'espace à contempler à distance, pour devenir un lieu qui fait partie de la vie quotidienne. Le nombre de personnes qui souhaitaient mieux connaître les montagnes, plutôt que de simplement s'appuyer sur les chroniques des autres, augmenta énormément (Martí-Henneberg, 1986, 1989). Comme nous le verrons dans la section suivante, la littérature encouragea cet intérêt et la musique incorpora les sensations que les alpinistes pouvaient éprouver à haute altitude.
- 20 La naissance de la randonnée a eu un lien évident avec l'intérêt croissant pour la nature qui s'est développé au XIX^e siècle. Pour mieux comprendre cet intérêt pour la nature, il faut rappeler que le romantisme est né à l'époque où les premières grandes villes

étaient en train d'émerger, ce qui a ouvert la voie à la vie moderne. Cela a été mis en évidence par la peinture « Wanderer au-dessus de la mer de brouillard » (Friedrich, 1817), qui est peut-être l'image romantique par excellence. Le sujet qu'elle présente, qui est immergé dans un paysage sublime, n'est autre qu'un citadin. Il est fréquent chez les écrivains de cette période de se placer entre l'attitude du poète urbain – pour capturer les nouvelles sensations de la ville moderne – et le poète romantique. Victor Hugo fut un excellent représentant de cette tendance. Son poème « Ce qu'on entend sur la montagne » (1829), inspira César Frank et Franz Liszt pour transgresser des formules musicales établies et écrire des œuvres dont le discours gravite vers de nouvelles formes musicales plus libres, connues comme poèmes symphoniques. Ces compositeurs eurent l'intention de relier musicalement la sensation globale du poème avec les valeurs naturelles du romantisme. Ces auteurs ont fondé leur musique sur un poème qui présentait les montagnes de manière déterminée, ils ont transformé le contenu littéraire d'une façon que nous chercherons à éclaircir dans la prochaine partie. Pour ce faire, et avant d'entrer dans le domaine de la musique, analysons comment Hugo a présenté les montagnes dans son poème.

« 'Ce qu'on entend sur la montagne' »: Hugo, Liszt et Franck

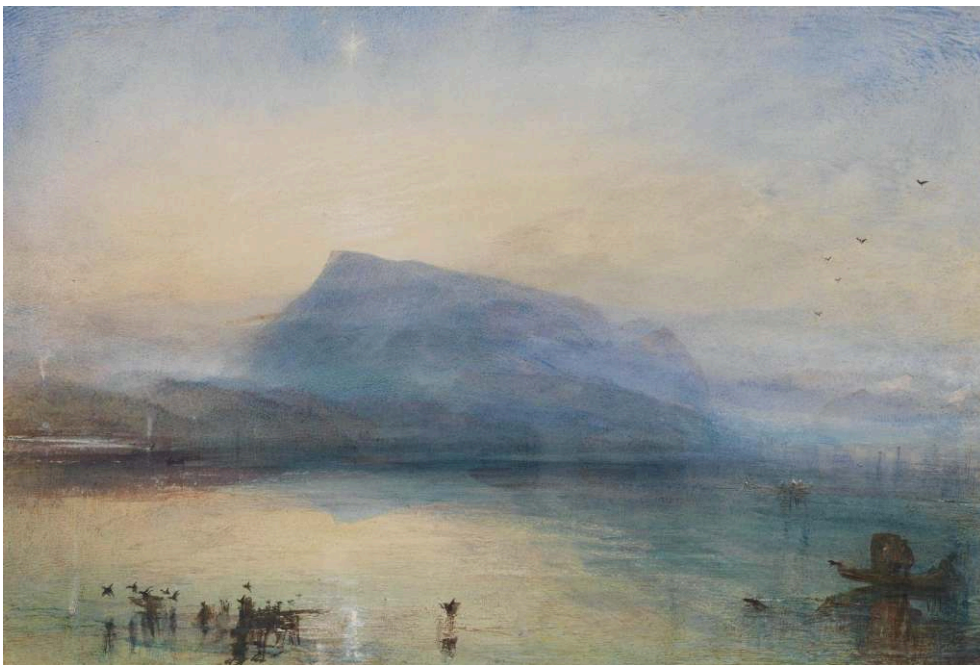
« Ce qu'on entend... » (1829) de Victor Hugo

- 21 « Ce qu'on entend... » présente l'opposition entre l'humanité et la nature. À l'époque d'Hugo, la peur séculaire et le respect de l'humanité pour les montagnes, qui découlaient de la légende et de la superstition, disparaissaient peu à peu pour être remplacés par une peur rationnelle : celle d'une ascension difficile et dangereuse (Macfarlane, 2003). Les voyages d'Hugo dans les montagnes – rapportés dans ses journaux personnels – fournissent la preuve que le but des nouvelles générations était de les intégrer dans leur quotidien. C'est ce qu'il montra par rapport au sommet touristique appelé mont Rigi (voir la figure 1, plus bas), qu'il a décrit dans son voyage dans les Alpes (1839) comme « peuplé », « plein de gens » (Hugo, 1890, p. 202). Malgré cela, Hugo dénonce la fausseté de la prétention humaine d'avoir conquis la nature dans un épisode de son voyage à travers les Pyrénées (1843). Après une ascension, il explique avoir atteint une cabane de montagne ; en d'autres termes, une construction humaine dans le domaine de la nature. Là, Hugo nota : « Chambre singulière où la montagne semblait se sentir chez elle et entrait familièrement : le rocher s'y logeait, le ruisseau y passait » (Hugo, 1890, p. 403). L'idée est que l'humanité ne peut pas expulser la nature de ses constructions. En fait, Victor Hugo nous disait qu'il n'est pas possible de faire la distinction entre un domaine appartenant à l'humanité ou à la nature car les deux sont mélangés et inséparables.
- 22 Dans les premiers paragraphes de « Ce qu'on entend... » le poète nous parle d'un son confus qui traverse le monde, « L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé » (Hugo, 2001, p. 242). En fait, cette « musique ineffable » (Hugo, 2001, p. 242) n'est décrite que par de vagues métaphores. « J'écoutai, j'entendis et jamais voix pareille / Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille ». Peu à peu il commence à les distinguer plus clairement : l'une correspond à la nature et l'autre à l'humanité. Cela démontre que l'homme et la nature forment une seule unité, comme le suggère également l'épisode

de la cabane de montagne, et ce n'est qu'à un deuxième moment qu'il est possible de les séparer conceptuellement. Il sera intéressant d'étudier si les compositions de Liszt et de Frank présentent l'évolution d'un son confus vers une mélodie pour deux voix, de la même manière que dans le poème.

- 23 Les montagnes, comme l'océan, sont un habitat parfait pour percevoir la relation de coexistence entre l'homme et la nature. Il s'agit d'une coexistence qui, pour citer le poème d'Hugo, « inonde le monde entier » et, par conséquent, aussi ses villes. Cependant, bien qu'elle reste toujours en vigueur, cette relation de coexistence n'est clairement perceptible que « là-bas », quand l'humanité abandonne le faux sentiment de domination et de contrôle qui lui est conféré par ses métropoles. En termes plus abstraits, nous pourrions dire que c'est au milieu des montagnes ou d'un océan que l'humanité peut apprécier son essence d'une manière particulièrement raffinée. Cela explique pourquoi les voyages de Victor Hugo à la montagne ont été des voyages d'auto-exploration.
- 24 Ce parallèle entre la mer et les montagnes était très caractéristique de Victor Hugo et était également très présent dans ses carnets de voyage. Il est particulièrement pertinent de souligner le fait que, dans le poème, la symphonie de la nature vient de l'océan et, plus précisément, des vagues qui, en un dialogue mesuré, donnent une impression d'unité. Hugo a assigné cette voix à la harpe, dans un geste que Liszt et Franck ont suivi plus tard, l'utilisant en combinaison avec d'autres instruments pour y apporter de la texture musicale. Selon Hugo, la voix de la nature est pure et belle contrairement à celle de l'humanité, qu'il a définie comme étant triste et proche d'un cri. Cependant, la difficile différenciation entre les deux voix que Hugo a décrites au début du poème, disparaît plus tard et finit par une confrontation.

Figure 1 : Le Rigi bleu, Lever de soleil (1842) – J. M. W. Turner



The Tate Modern (Creative Commons CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported)Photo © Tate. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-blue-rigi-sunrise-t12336>).

Le mont Rigi était à l'époque d'Hugo un symbole des valeurs romantiques.

« Ce qu'on entend... » (1829) de Franz Liszt.

- 25 « Ce qu'on entend sur la montagne » de Franz Liszt, publié en 1856, également connu sous le nom de Berg-Symphonie, est la première référence du genre connu sous le nom de poème symphonique. Cette œuvre fut le résultat d'une longue gestation qui remonte à au moins 1830. À travers une progression structurale basée sur divers thèmes et motifs qui décrivent une ascension en montagne, la composition exprime le conflit de coexistence entre l'homme moderne et la nature. De cette façon, l'intertextualité de la partition s'enrichit, sous l'influence descriptive de l'orchestre. Cela se produit, par exemple, au début de l'œuvre² [0:13], lorsque les cordes entrent avec des trémolos rapides, présentant une sensation fluide et brumeuse (Johns, 1986). C'est ainsi que le thème océanique de l'hymne éternel est développé, avant qu'il ne cède sa place au conflit au moyen de la section des cuivres [0:49] et du thème lyrique de la nature avec le soutien des instruments à vent [1:39]. Ces thèmes initiaux, qui ont un caractère mélodique et introspectif, contrastent avec ceux consacrés à l'humanité, plus rythmés et vivants [20:42]. Il s'agit d'un cas de contraste entre la pureté de la nature et le blasphème de l'homme. Liszt prit cet aspect du poème, qui est mélangé avec d'autres thèmes, comme le fil conducteur pour le développement de son travail. En outre, et en tant qu'éléments de liaison, Liszt a assaisonné le poème symphonique avec un certain nombre de ressources de montagne (Haselbock, 2011) tels que des instruments (comme le violon et le tam-tam) [7:27] jouant des solos [8:34], des effets frullato par la section de cuivres ou dans les passages brumeux [8:40]. L'intention était d'évoquer la sensation de distance typique des paysages de montagne. Dans la section centrale, il plaça l'hymne au Dieu de la nature, qui est chanté comme une pièce chorale par la section des cuivres [12:46]. Après le développement final du conflit de thèmes relatifs à l'humanité, l'hymne revient comme une coda finale, dans une dynamique beaucoup plus calme, exprimée par les sections de cordes et de cuivres [24:05]. De cette façon, l'œuvre dissout progressivement les thèmes en conflit et les oriente vers une médiation finale de caractère religieux.

« Ce qu'on entend... » (1829) de César Franck

- 26 Le poème symphonique du compositeur belge César Franck qui s'intitule aussi « Ce qu'on entend sur la montagne », fut composé vers 1846, avant celui de Liszt. Cependant, il ne fut récupéré comme pièce inédite qu'en 1922 par le compositeur et musicologue Julien Tiersot. La musique de Franck avait au moins vingt-cinq ans d'avance à cause de son utilisation de l'orchestre, car elle inclut de nombreux crescendos choraux sur les rythmes marqués par la section des cordes. On pourra trouver plus tard ces traits dans des œuvres plus récentes, telles que « Das Rheingold » de Wagner, ainsi que dans les symphonies de Bruckner. Cette ressource orchestrale, avec une différenciation entre les rythmes fournis par les sections de cordes et de cuivres, permit à Franck d'exprimer l'influence de la dichotomie entre la nature et l'humanité présente dans le poème de Victor Hugo. Contrairement à Liszt, Franck s'est concentré sur un développement symphonique qui s'est avéré beaucoup plus abstrait, car il ne fragmente pas le progrès de l'œuvre en différents thèmes associés au poème. C'est ainsi que Franck a réussi à établir un fil conducteur. Il a choisi de suggérer une atmosphère au moyen d'un large accord de mi majeur qui, selon Malvano (2009) implique un certain mysticisme

évoquant le thème de l'océan de l'hymne éternel³ [0:10]. Le compositeur y est parvenu grâce à une présentation puissante de l'œuvre, avec un majestueux motif de chœur s'élevant et en expansion [2:50] qui revient aussi triomphalement plus tard. Un développement chromatique des altos et des clarinettes [4:50] permet à Franck de souligner les points de rencontre entre les deux œuvres sur la recherche d'allusions à l'hymne à Dieu à travers des sections chorales de cuivres, et la lamentation humaine autour du climax rythmique [9:52] à la section centrale [14:32]. Enfin, la conclusion émerge avec grandeur et solennité en prenant le premier thème de retour après une série de contrastes vigoureux et de modulations harmoniques [22:59]. De notre point de vue, dans le « Ce qu'on entend... » de Franck le concept de la montagne va au-delà de la condition humaine, vers un idéal de nature pure, belle et éternelle, reflétant la solitude humaine et les craintes du poème panthéiste de Victor Hugo lorsqu'il est opposé aux forces des phénomènes naturels.

La symphonie alpine : Strauss et Nietzsche.

- 27 Nous allons maintenant faire un petit saut dans le temps et parler de la Symphonie alpine. Nous adopterons une approche similaire à celle de la partie précédente et commencerons par analyser les œuvres qui ont le plus influencé Richard Strauss dans sa création de cette pièce. Pour ce faire, nous passerons d'abord rapidement en revue les idées de Friedrich Nietzsche qui ont eu le plus d'influence sur le compositeur allemand.

Nietzsche et les montagnes

- 28 « Lorsque le centre de gravité de la vie n'est pas placé dans la vie, mais dans "l'au-delà" – dans le rien – le centre de gravité a été retiré de la vie » (Nietzsche, 2000). Selon Peter Pal, cette citation révèle la logique contenue dans une grande partie de la pensée de Nietzsche sur le nihilisme (Pal Pélabert, 2009, p. 294). Selon Nietzsche, l'histoire occidentale a été l'histoire d'un manque constant de respect de la vie en faveur de certaines valeurs métaphysiques considérées d'un ordre supérieur. Cela a donné une raison et un sens à notre existence, mais a également réduit la vie à une étape de passage vers un avenir idéalisé. Nietzsche voulait remettre le centre de gravité là où il aurait toujours dû être : dans la vie, et le monde terrestre, au lieu de le laisser soumis à un idéal. Nietzsche dirait qu'il est nécessaire d'affirmer et d'accepter la vie telle qu'elle est, avec tout son potentiel et ses limites.
- 29 Conformément à ces idées, Nietzsche s'est toujours senti attiré par le contact avec le monde des sens et par l'activité physique en contact avec la Terre; ce sont des activités qu'il a cherchées et menées tout au long de sa vie. Ainsi, lorsqu'il quitte l'Université de Bâle, il décide de consacrer sa vie à l'horticulture (De Botton, 2001). Ce fut cependant une passion assez éphémère, en raison de ses problèmes physiques, mais cela illustre son intérêt pour le monde terrestre. Quand il était à Sils-Maria, Nietzsche écrit : « J'avais l'habitude de me lever à cinq heures du matin et de travailler jusqu'à midi, puis j'allais marcher jusqu'aux plus hauts sommets qui entouraient la ville sur de longues et exigeantes randonnées : Piz Corvatsch, Piz Lagrev et Piz de la Marna » (De Botton, 2001, p. 237). Il pensait que les montagnes étaient une source de risque, de souffrance et de douleur, mais qu'une fois dans les montagnes, elles offraient leur

compensation. Pour Nietzsche, les montagnes étaient un symbole de la légitimité de la souffrance que, en tant que partie intégrante de la vie, il est nécessaire d'accepter.

- 30 Richard Strauss fut très influencé par ces idées et, tout au long de sa vie, il a exprimé un intérêt pour la pensée de Nietzsche. En fait, l'une de ses œuvres les plus connues s'intitule « Ainsi parla Zarathoustra », en référence au livre du même nom de Nietzsche. En outre, le premier titre que Strauss donna à son « Eine Alpensinfonie » fut « L'Antéchrist ».
- 31 Bryan Gilliam soutient que « Strauss n'a pas décrit un individu qui est jaloux de la nature éternelle, mais a plutôt présenté celui qui, au contraire, la célèbre, et se sent inspiré par elle, ce qui l'aide à réaliser de grands exploits [...]. Strauss a insisté sur le fait que le judaïsme et le christianisme – ou en d'autres termes, la métaphysique – sont aussi malsains qu'improductifs, parce qu'ils sont incapables de considérer la nature comme principale source de vie et de réaffirmation » (Gilliam, 1999, p. 113). D'accord avec Nietzsche, Strauss a fait référence à un individu mortel qui n'arrive pas à accepter sa condition avec la souffrance romantique, mais avec une affirmation vitale. En conséquence, il pensait que la nature devait cesser d'être un appel à une immortalité inaccessible mais devenir plutôt une source de création. Strauss croyait que le christianisme dénigrerait le monde terrestre, le monde des sens, et il a proposé que la nature prenne un rôle central dans la vie humaine.

Sur la Symphonie alpine

- 32 Esquissée depuis 1911 et finie en janvier 1915, elle dispose d'une structure programmatique basée en 22 sections où les titres agissent comme vecteurs sémantiques : comme éléments qui apportent un sens supplémentaire. Il présente les événements qui se produisent lors d'une excursion sur le terrain et l'ascension ultérieure dans les montagnes par un groupe d'excursionnistes. Afin de l'exprimer par la musique, Strauss n'a pas lésiné sur les ressources narratives ou orchestrales. Il conçut un langage complexe, portant sur la polysémie symbolique sous une vision panthéiste du sens que les montagnes expriment. De cette façon, les lectures d'« Eine Alpensinfonie » ne fournissent pas seulement une représentation orchestrale des événements, mais mettent également en évidence les sentiments rencontrés dans l'expérience. D'une part, il y a la souffrance et le sacrifice associés à la vision nietzschéenne tandis que, d'autre part, il y a l'attitude révérencieuse et mythique à l'égard des montagnes.
- 33 Dans son ensemble, c'est une métaphore de ce que la vie représente pour l'être humain, de la naissance à l'âge adulte, puis la vieillesse et enfin la mort. « Eine Alpensinfonie » fut aussi un hommage à Gustav Mahler, dont la mort soudaine affecta beaucoup Strauss qui, du fait de ses convictions panthéistes, n'a jamais compris la conversion de Mahler au christianisme. Dans cet ouvrage il y a donc différentes couches de sens, qui se retrouvent les unes sur les autres, de même qu'il y a différentes couches de discours sonore.
- 34 Cela se manifeste dans l'élaboration de thèmes qui réapparaissent comme leitmotifs dans le développement de la composition. Ces motifs varient dans leur tonalité (modes majeurs/mineurs) et emploient des structures qui imitent les informations sensorielles croisées par les ressources formelles. Par exemple, il utilise des écailles descendantes dans une référence analogique à l'eau qui tombe dans une cascade⁴ [14:53]. On peut

aussi apprécier une imitation directe des sons habituels de montagne (comme le chant des oiseaux [17:19], le bêlement des moutons qui se transmet par des effets de langue flutter [17:09], des chants de yodelling [26:25] et des fanfares de chasse [7:59]), l'utilisation d'instruments qui génèrent des sons facilement identifiables (comme les cloches de vache [16:54]) ou bien leur imitation (à l'aide de machines à vent/aeoliphones [39:59] et de feuilles de tonnerre [43:11]) ce qui est fondamental pour son développement. Avec cette artillerie de ressources, Strauss a créé une vaste symphonie, exploitant toutes ses possibilités et jouant avec divers leitmotifs ou thèmes clés qui apparaissent à plusieurs reprises le long de l'œuvre.

- 35 Les premiers thèmes sont associés à des moments de l'excursion tel son début, qui alterne entre la dynamique lisse en mode mineur dans *Nacht* (Nuit) [0:44], et l'apparition d'un fortissimo en mode majeur dans *Sonnenaufgang* (Aube) [4:15]. Plus tard, dans *Auf dem Gipfel* (Au sommet), il récupère ce dernier motif, présentant une certaine polysémie entre l'aube et le désir d'exprimer que, au sommet, le soleil est le seul élément qui se trouve au-dessus de l'horizon [28:47]. Ce même thème revient plus tard dans des tons plus profonds dans *Die Sonne verdüstert sich allmählich* (Le soleil s'assombrit) [34:00]. La même chose se produit avec les mélodies qui imitent et se rapportent à des expériences sensorielles, telles que la progression ascendante qui est liée à *Der Anstieg* (La montée) [6:01]. Ce thème revient, en partie, dans *Auf dem Gletscher* (Au glacier) [21:53], et il est ensuite inversé dans *Gewitter und Sturm, Abstieg* (Thunder and storm, descente) [40:28]. De cette façon, le thème central – qui est organisé sous une forme descendante – fait allusion à la descente de la montagne. Une autre formulation similaire est déterminée par le thème descendant, qui est brillamment orchestré dans *Am Wasserfall* (à la cascade) [14:53] et imite la chute de l'eau. Cela réapparaît plus tard dans *Gewitter und Sturm, Abstieg* [41:21]. Selon ce critère, l'utilisation de registres profonds par l'orchestre, comme dans *Eintritt in den Wald* (Entrée dans la forêt) [8:22], montre un développement plus sombre dans le ton instrumental (Del Mar, 1969). De cette façon, il est possible de relier cette ressource à l'obscurité et à l'ombre du feuillage dense de la forêt.
- 36 Strauss a développé une série de thèmes structurés par un leitmotiv souvent répété afin de symboliser différents éléments avec une base commune (comme dans le cas de l'eau dans *Am Wasserfall* et dans *Gewitter und Sturm, Abstieg*). D'autre part, l'ambiance alpestre a été recréée par des sons qui imitent la réalité. Ainsi, les quelques *lontano* (en dehors de l'espace scénique), à la fin de *Der Anstieg* [7:59], indiquent l'approche d'un autre groupe d'excursionnistes, quelque part au loin. Il est également pertinent de noter les références au chant des oiseaux par les registres à vent de bois élevés de l'*Auf der Alm* (Sur les pâturages alpins) [17:04]. Dans cette section, le matériel sonore s'enrichit également par le son des cloches de vache [16:54] qui, en plus de montrer l'existence du bétail dans *Auf der Alm*, pourrait symboliser la mémoire de la figure de Gustav Mahler. Comme le souligne Del Mar (1969), les nombreux *frullati* (effets de roulement de langue) des instruments à vent pourraient imiter le bêlement des moutons [17:26].
- 37 Juste après le point culminant de l'œuvre (*Vision*) [32:50], le discours sonore est synthétiquement nourri par les autres thèmes présentés. Dans ce passage, le compositeur y décrit le champ visuel du sommet, exprimant comment la victoire réside dans une première résignation à la souffrance et au sacrifice avant de s'y imposer plus tard. Cela s'inscrit dans l'influence de Nietzsche sur l'approche panthéiste de Strauss.

En fin de compte, ce que Strauss a évoqué est aussi le voyage du héros romantique, qui a besoin de la nature pour vivre, et sa lutte pour renaître.

- 38 De même, l'utilisation des machines à vent et du tonnerre [43:08], avec l'orgue et le reste de l'orchestre [40:50], sont la clé dans l'agitation *Gewitter und Sturm*, *Abstieg*. Cette section est développée avec des rythmes très vigoureux et alterne l'utilisation d'effets de registre élevés et de registre faibles dans les percussions. Cela permet de découvrir le tonnerre et la foudre avec les thèmes descendants (tels que la chute d'eau, et le retour et la descente des excursionnistes) [40:23]

Conclusions

- 39 Dans le contexte de l'expansion des clubs alpins et d'un intérêt croissant pour la nature, la musique s'est tournée vers les montagnes et, ce faisant, a contribué à les populariser. Cela a été renforcé par une combinaison de courants artistiques qui a mis en évidence la projection des valeurs humaines dans la nature, telles que la pureté dans les montagnes. Les poèmes symphoniques dont nous avons traité mettent en évidence la façon dont les gens interagissent avec ces valeurs et contribuent à créer une tradition artistique qui a utilisé les montagnes comme source principale d'inspiration et de signification culturelle.
- 40 Cela a contribué à transformer la perception des montagnes par la société, qui ne les considère plus comme des zones inhospitalières et des paysages imparfaits, mais les voit comme un environnement digne d'admiration. À cet égard, l'art a transformé la façon de voir et d'évaluer le paysage, et la musique a apporté une contribution décisive à la réalisation et à l'enrichissement des montagnes dans leur conceptualisation en tant que lieux.
- 41 Dans ce sens, la géographie a été marquée par l'influence que la musique, associée aux valeurs esthétiques du romantisme, a eue sur la pensée académique. Ce mouvement a mis en évidence la musique comme un porteur très précieux de contenu géographique, en termes de contributions descriptives et symboliques. Le lien entre la musique et la géographie réside dans le caractère discursif et programmatique du poème symphonique, qui présente un grand potentiel comme véhicule de communication musicale.
- 42 L'intertextualité est également essentielle pour comprendre cette relation, car elle définit les ponts entre la musique et la littérature, en exprimant que la musique est aussi capable de décrire le paysage et les émotions qu'il induit. Grâce à cette médiation sémantique, il est possible de comprendre la dimension culturelle des montagnes à partir de la sélection d'œuvres symphoniques présentées dans cet article.
- 43 D'après cette prémisse, cet article fournit une explication de l'influence du poème de Victor Hugo « Ce qu'on entend sur la montagne » sur les œuvres du même nom de César Franck et de Franz Liszt. Il explique leur discours musical, en accordant une attention particulière au caractère plus abstrait de la musique de Franck et à la façon dont l'œuvre de Liszt exprime une interprétation plus programmatique et globale à partir de son dialogue avec le poème.
- 44 Au niveau théorique, cet article analyse l'existence d'une influence bidirectionnelle entre l'expérience empirique des montagnes et la musique sur le thème montagnard. Victor Hugo écrivit son poème après une série d'expériences dans les Pyrénées et les

Alpes. Son poème, à son tour, a inspiré une série d'œuvres musicales qui orientèrent une façon de comprendre le rapport de la société avec la montagne. La musique, comme la littérature, offrit une « pré-expérience » qui guida la façon d'apprécier montagne.

- 45 Dans le cas de l'« Eine Alpensinfonie » de Strauss, celui-ci montra comment les montagnes font partie de la métaphore des différents plans qui contiennent le sens de l'œuvre musicale. Ces plans vont de l'histoire symphonique de l'excursion à la souffrance, la progression personnelle et la représentation des étapes de la vie. De cette façon, on peut observer comment le caractère programmatique et sémantique du poème symphonique s'est développé et a atteint ses plus hauts niveaux de sens.
- 46 Ces différentes vues de la montagne par la musique émergent parallèlement à l'intérêt touristique sur les paysages de montagne depuis le XIX^e siècle. Les poèmes symphoniques évoluèrent de la musique abstraite et métaphorique d'un paysage de montagne inaccessible dans le cas de Franck et de Liszt, à la description musicale de Strauss, dans laquelle la montagne émerge d'une manière plus descriptive et évocatrice à partir de l'exploration par des protagonistes que sont les randonneurs et les voyageurs.
- 47 Tous ces aspects, ceux traités par Strauss aussi bien que ceux de Franck et de Liszt, mettent en évidence le fond mystique de la montagne dans le contexte romantique. Ainsi que ses implications transcendantales pour l'être humain, qui sont expliquées dans « Eine Alpensinfonie ». Ce contexte est fondamental pour comprendre l'essor de la connaissance des montagnes, et l'intérêt de les conserver en tant que patrimoine.

BIBLIOGRAPHIE

Andrews M., 2008.- « The Emotional Truth of Mountains : Ruskin and J.M.W. Turner », *Caliban* n°23, p. 21-28.

De Botton A., 2001.- *Las Consolaciones de la Filosofía*, Taurus, Madrid.

Del Mar N., 1969.- *Richard Strauss : A Critical Commentary on His Life and Works*, vol. II, Faber and Faber, London.

Gamble, C., 1999.- « John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc and the Alps », *Alpine Journal*, n°104, p. 185-196.

Gilliam B., 1999.- *The life of Richard Strauss*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Hayman J., 1990.- *John Ruskin and Switzerland*. Wilfrid Laurier, Waterloo.

Hugo V., 2001.- *Selected Poems of Victor Hugo : A Bilingual Edition*, University of Chicago Press, Chicago.

Hugo V., 2012.- *En voyage. Alpes et Pyrénées*. Hetzel, Paris.

Johns K.T., 1986.- *A structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the symphonic poems of Franz Liszt*. School of Creative Arts. Wollongong, University of Wollongong.

- Keller T. 2015.- *Apostles of the Alps : Mountaineering and Nation Building in Germany and Austria, 1860-1939*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Knight D.B., 2006.- *Landscapes in Music : Space, Place, and Time in the World's Great Music*, Lanham, New York.
- Lacoste-Veysseyre, C., 1981.- *Les Alpes romantiques : Le thème des Alpes dans la littérature française de 1800 à 1850*, vol. 4, Slatkine, Geneva.
- Losada J., 2016.- « El modelo de ciudad-jardín y el sinfonismo pastoralista inglés: dos productos de la misma utopía », in N. Benach; M.H. Zaar & M. Vasconcelos (eds.) *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica : Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Losada J, Tort J and Cascudo T., 2017.- « Patrimonio musical y paisaje como signos de identidad territorial. La obra *Viagens na minhaterra* (1953/1954) de Fernando Lopes-Graça como caso de estudio », *Actas del XXV Congreso AGE, Naturaleza Territorio y Ciudad en un mundo global*, Universidad Autónoma, Madrid.
- Macfarlane R., 2003.- *Mountains of the Mind : A History of a Fascination*, Gran-ta Books, London.
- Malvano A.S., 2009.- « Ce qu'on entend sur la montagne: Franck e Liszt alleorigini del poema sinfónico ». *Quadernidell'Istituto Liszt, n°8*, Rugginenti Ed.
- Martí-Henneberg, J., 1986.- « La pasión por la montaña. Literatura, pedagogía y ciencia en el excursionismo del siglo XIX », *Geocrítica. Cuadernos críticos de geografía humana*, 1986, núm. 66, p. 1-50.
- Martí-Henneberg, J., 1989.- How Discussions Concerning the Chile-Argentina Boundary Have Stimulated the Study of the Andean Glaciers, *Quipu*, 6 (3), 331-338.
- Martínez de Pisón E., 2017.- *La montaña y el arte*. Fórcola Ediciones, Madrid.
- Monelle, R., 2001.- Horn and Trumpet as Topical Signifiers, *Historic Brass Society Journal*, 13(1), p. 102-117.
- Morris C., 2012.- *Modernism and the Cult of Mountains : Music, Opera, Cinema*. Ashgate, New York.
- Nietzsche F., 2000.- *El Anticristo*, Madrid.
- Pal Pélabert P., 2009.- *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- Pérez de Arteaga J.L., 2007.- *Mahler, Antonio Machado*, Madrid.
- Redlich H., 1963.- « Mahler's Enigmatic Sixth », in *O. Erich Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80 Geburtstag*, Bärenreiter-Verl, Kassel.
- Rosen C., 1998.- *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Ruskin J., 1906.- « Modern Painters », Vol. IV, Elibron Classics, Adamant Media Corporation, 2000. 521 pages - Facsimile of the edition published in 1906 by George Allen, London.
- Scaramellini G., 1996.- « The picturesque and the sublime in nature and the landscape : Writing and iconography in the romantic voyaging in the Alps », *GeoJournal* vol. 38, n°1, p. 49-57.
- Smith S J, 1997. « Beyond geography's visible worlds : a cultural politics of music », *Progress in Human Geography*, 21(4)502-529.

NOTES

1. Pour approfondir ce sujet, on peut consulter *Apostles of the Alps: Mountaineering and Nation Building in Germany and Austria, 1860-1939*, par Tait Keller (2015).
 2. Les références temporelles entre parenthèses guident une écoute liée à une performance de *Ce qu'on entend sur la montagne* de Liszt par l'Orchestre Philharmonique National Hongrois dirigé par Zoltan Kocsis. On peut l'écouter sur ce lien: <https://open.spotify.com/track/6YovkiRg1TH238uvHyrCbK>
 3. Les références temporelles entre parenthèses guident l'écoute de la performance de « *Ce qu'on entend sur la montagne* » de Franck par l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège dirigé par Christian Arming. On peut l'écouter sur ce lien: <https://open.spotify.com/track/4xfjbWzqSy6tYpeEGf3g5kl>
 4. Les références temporelles entre parenthèses guident l'écoute de la performance de *Eine Alpensinfonie* de Strauss par le hr-Sinfonieorchester dirigé par Andrés Orozco-Estrada. Disponible sur ce lien Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=zsTo7QxxgYg>
-

RÉSUMÉS

Le but de cet article est d'étudier la contribution de la musique à la perception de la haute montagne. En particulier, nous présentons les façons dont la musique symphonique a contribué à intégrer la haute montagne dans l'espace connu et habité par la société. C'est un processus qui a commencé et s'est développé en Europe au cours du XIX^e siècle.

Pour ce faire, nous proposons une étude de deux poèmes symphoniques que César Franck (1822-1890) et Ferenc Liszt (1811-1866) ont composé sous le même titre, « *Ce qu'on entend sur la montagne* », et de « *Eine Alpensinfonie* » de Richard Strauss (1864-1949). Les zones sur lesquelles nous nous concentrons sont les Alpes et les Pyrénées car ce sont les endroits qui leur ont apporté l'inspiration nécessaire. Nous montrerons comment le discours sonore offre différents niveaux de sens liés aux valeurs romantiques associées à ces paysages.

Dans cet article, nous cherchons à examiner la contribution de la musique symphonique à la connaissance et à l'appréciation des zones de haute montagne par la société de l'époque. Les œuvres choisies comme références ont été créées entre 1850 et 1915, et appartiennent à un contexte culturel spécifique dont nous présentons les points clés.

INDEX

Mots-clés : musique, romantisme, Alpes, alpinisme, XIXe-XXe siècles

AUTEURS

ADRIÀ SAN JOSÉ PLANA

Département de Géographie et Sociologie, Université de Lleida, Lleida, Espagne,
asanjopl7@gmail.com

JORDI MARTÍ-HENNEBERG

Département de Géographie et Sociologie, Université de Lleida, Lleida, Espagne

JUSTINO LOSADA GÓMEZ

Département de Géographie et Sociologie, Université de Lleida, Lleida, Espagne