

Dissertation agrégation 2018

Rapport de jury

Rappel du texte réglementaire

- Durée : 6 heures

- Coefficient 1

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

Un programme de trois questions est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié

Sujet 2018

« Il n'est sans doute pas indifférent de naître sur les rives du Danube ou sur les bords de la Seine, et les airs que chante à plein gosier le berger de l'Oural, ne ressemblent que de fort loin aux refrains des habitants de nos landes bretonnes, mais le caractère national de ces mélodies primitives et populaires s'atténue dès que le compositeur veut en faire une œuvre d'art, basée sur les lois fondamentales de la musique moderne. Ici, la langue est une. Nous sortons du domaine où la forme varie [...]. Il s'ensuit que [...] nous ne pouvons revendiquer le moindre titre à la possession d'une musique nationale [...]. L'art musical repose sur des principes communs et dérive de lois semblables. [...] La nationalité en musique est dans les hommes et non dans les œuvres. »

— Louis de Romain « Musique et nationalisme », *Essais de critique musicale*, Paris : Lemerre, 1890, p. 277-279.

En vous appuyant sur ces propos que vous commenterez, vous vous interrogerez sur l'évolution du poème symphonique en relation avec les identités culturelles de l'Europe septentrionale entre 1850 et l'entre-deux-guerres.

Le sujet portait ainsi sur le programme de la session 2018 suivant :

Poème symphonique et identité culturelle [sujet reconduit]

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

Rapport

1° Considérations générales

L'épreuve de dissertation exige du candidat, tout comme l'ensemble des épreuves de l'agrégation, des connaissances, mais aussi une capacité à les mobiliser en fonction du format de l'épreuve et d'un sujet imposé. Trop de candidats n'ont ainsi pas lu le sujet donné avec suffisamment de précision et en ont dès lors éludé certains éléments essentiels – en particulier l'exigence de limiter l'exposé à l'Europe septentrionale (limitation conforme au programme du concours). Si certains se sont subtilement sortis de cette difficulté, d'autres ont choisi de faire comme si elle n'existait pas – par méconnaissance de cette musique ou par mauvaise analyse du sujet. Un tel choix défectif a lourdement pénalisé les candidats concernés : on attend en effet d'un candidat à l'agrégation qu'il sache, avec courage, affronter les difficultés afin de les résoudre – fût-ce de manière maladroite –, sans les éluder. Le fait de ne citer que des compositeurs ou œuvres extérieurs à l'Europe septentrionale a ainsi été considéré comme hors-sujet. *A contrario*, le jury a été attentif aux copies relevant la délicatesse du sujet. Celles qui, de plus, s'en tiraient avec subtilité, rehaussaient encore leur valeur.

Soulignons que, si le genre du poème symphonique convoque plutôt, dans les connaissances généralement admises en France, les musiques de l'Europe de l'est, germaniques ou françaises, et si les musiques d'Europe septentrionale nous sont en général moins connues (en dehors de Sibelius, car même la production de Grieg n'appartient pas *stricto sensu* au genre du poème symphonique), le programme de l'agrégation 2018, même s'il permettait des ouvertures, revendiquait cette limitation. Les candidats avaient donc une année entière pour approfondir leurs connaissances sur le sujet. Si certains ont visiblement effectué l'impasse, d'autres ont heureusement creusé la question de manière approfondie, allant jusqu'à citer des compositeurs très peu étudiés en France, comme par exemple le compositeur finlandais Uuno Klami (1900-1961).

La forme de la composition est une autre donnée fondamentale : le jury est toujours attentif à une copie bien organisée, avec une introduction comportant un commentaire critique de la citation, l'exposition d'une problématique et d'un plan, un développement suivant ce plan, et une conclusion. Le respect de cet aspect formel dénote une pensée claire et construite.

Les exemples musicaux sur portée sont également très appréciés – et quasi nécessaires. Sans les multiplier à l'excès, quelques-uns, bien commentés, apportent un réel plus à la dissertation, certaines copies pouvant même aller très loin dans les précisions, comme ce candidat opérant avec justesse la distinction entre l'accord +6 et l'accord +6/3. Mais ces exemples sont utiles à condition que le corps du texte y renvoie. Il n'est rien de plus déconcertant pour un correcteur que de découvrir à la fin de la copie des exemples musicaux sur portée que le candidat n'a jamais évoqués dans son propos et dont on n'a pas la clé de lecture.

Les fautes de français, qu'elles concernent l'orthographe (dont les accents, souvent manquants) ou la syntaxe, sont évidemment à éviter au maximum. Il est toujours navrant pour un jury d'agrégation de les voir se multiplier. Écrire ainsi « Liszt » [pour Liszt] lorsqu'on se présente à l'agrégation, c'est assez inexplicable. Tout comme orthographier l'épouse de Berlioz « Ariette Simson » (pour Harriet Smithson), ou « Aaram Kachamtourian » [pour Aram Khatchatourian], « Mossorgski », « Dvorack »... Les approximations sont également courantes : *Prélude « pour »* [pour « à »] *l'après-midi d'un faune* de Debussy, « *Sur* » [pour « Dans »] *les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, « *Ce que la montagne a vu* » [pour *Ce qu'on entend sur la montagne*], « *Les anneaux* » [pour « L'Anneau »] *du Nibelung*... Un candidat a évoqué la création en 1871 de la « Société nationale des concerts » [confusion entre l'orchestre de la Société des concerts du conservatoire, créé en 1828, et la Société nationale de musique, effectivement fondée en 1871]. Des éléments plus spécifiquement musicaux ne sont pas non plus maîtrisés par certains candidats, qui entendent des chœurs dans *Une Nuit sur le mont chauve* de Moussorgski, parlent du « *Capriccioso* » [pour *Capriccio*] espagnol de Rimski-Korsakov, d'*étude « transcendente »* [pour *transcendante*] ou de la « *Totenzanz* » [pour *Totentanz*] de Liszt. L'opéra *Carmen* de Bizet a été daté de 1837 [pour 1875], la *Symphonie fantastique* de Berlioz de 1839 ou de 1834 [pour 1830], *Ainsi parlait Zarathoustra* » [pour *Zarathoustra*] de R. Strauss du XX^e siècle [pour 1896]. Smetana a été qualifié de hongrois [pour tchèque] et présenté comme le successeur de Rimski-Korsakov, le poème à l'origine de *Ce qu'on entend sur la montagne* attribué à Goethe [pour Hugo]. Un candidat a inventé une 9^e Symphonie à Sibelius [qui n'en a composé que 7], tandis que *L'Apprenti sorcier* a été pour sa part attribué à... « Georges Lucas » [pour Paul Dukas], compositeur français !

Un certain nombre de copies ont ainsi multiplié les banalités (« les compositeurs de poèmes symphoniques ont tous eu le plaisir de composer » ; « Nous le disions en introduction : le XIX^e siècle puis le XX^e siècle vont connaître de vraies évolutions), les approximations (la découverte de Wagner par R. Strauss, musique refusée par son père, vue comme une ouverture culturelle ; Liszt, ne sachant pas quelle était sa vraie patrie et qui finit « sa carrière en tant que moine au Vatican » – ce Vatican, qui est considéré comme un état « pour la bonne forme » ; *Mazepa*, écrit par Liszt d'après une « histoire issue d'un folklore non loin de chez lui »), les truismes (« L'humain reste avant tout le centre de la création musicale »), ou de réelles sottises (« Le rapport à la nature est différent en Finlande : les parcs y sont plus nombreux »). Heureusement, certains candidats ont su enthousiasmer le jury par leur finesse d'analyse (une copie pointant les « sous-entendus de la pensée de Louis de Romain »). Nous ne pouvons que le redire : une épreuve comme la dissertation de l'agrégation de musique se prépare sur toute une année, par appropriation pointue de corpus musicaux et des termes techniques qui y sont liés.

2° Traitement du sujet

Rappelons que, selon la liste établie par l'ONU (même si les choses ont quelque peu évolué depuis le XIX^e siècle), l'Europe septentrionale est représentée par le Danemark, l'Estonie, la Finlande, l'Irlande, l'Islande, la Lettonie, la Lituanie, la Norvège, le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, la Suède, et quelques îles diverses. Le sujet excluait donc en principe toutes les musiques russes, tchèques, etc., mais aussi allemandes ou françaises, qui pourtant contiennent nombre de poèmes symphoniques, et à caractère national. En fait, comme le soulignait le programme de l'année, les choses étaient moins tranchées : il était par exemple possible d'évoquer la figure de Liszt, fondamentale pour le genre (le programme parle même des « mutations génériques du modèle lisztien dans l'Europe septentrionale »), mais à condition de l'amener comme il convient, en contrepoint. Il ne fallait pas, *a contrario* et comme certains candidats l'ont fait, n'en rester qu'aux poèmes symphoniques de Liszt.

Le sujet comportait un certain nombre de « bornes » qu'il fallait donc identifier afin de s'y limiter, pour éventuellement en jouer ensuite :

- La citation de Louis de Romain soulevait des questions débordant, de beaucoup, le seul poème symphonique. Il fallait pourtant se limiter à ce genre. Trop de candidats ont cité des œuvres n'entrant pas dans cette catégorie, voire aucun poème symphonique véritable. Tout cela exigeait une définition précise du genre.
- Chronologiquement, le sujet poussait jusqu'en 1939 ; il ne fallait donc pas se cantonner au seul XIX^e siècle. Mais pas non plus dépasser la Seconde Guerre mondiale, comme ce candidat dont le seul poème symphonique cité était *Poème symphonique* de Ligeti pour cent métronomes, datant de 1962. La première moitié du XX^e siècle est une période différente : elle n'est sans doute pas moins nationaliste que le XIX^e siècle, mais le poème symphonique s'y estompe alors au profit du ballet, de l'opéra, ou de la symphonie même. Les mouvements d'Honegger (*Pacific 231*, *Rugby*, et *Mouvement symphonique n° 3*) participent ainsi davantage du mouvement, comme leur nom l'indique, que d'une description/narration extra-musicale. Et ils n'ont rien de national.
- La citation de Louis de Romain était cependant à replacer dans un contexte historique : si les candidats ne pouvaient pour beaucoup savoir qui en était l'auteur (Romain, 1844-1912, wagnérien convaincu, fondant en 1877, avec le banquier Jules Bordier, l'Association artistique d'Angers, devenue depuis la Société des Concerts Populaires d'Angers, un des premiers exemples de décentralisation artistique réussie en France et qui existe toujours aujourd'hui), l'année de parution du texte devait interroger. Peu de candidats l'ont suffisamment souligné : en 1890, la France est plongée dans un esprit de revanche qui aboutira aux départs enthousiastes vers le front des débuts de la Première Guerre mondiale. Le rapport à l'autre, sous le prisme de la musique, est donc ici invoqué, et en filigrane à l'Allemand. Du point de vue musical, l'acceptation et les rejets qu'affronte la musique de Wagner en France depuis plusieurs décennies était ainsi à interroger, le propos de Romain devant aussi être vu sous cet angle de la défense de la musique de Wagner en France, au nom d'une universalité de la musique.
- Le XIX^e siècle marque une rupture (liée au contexte politique) avec un certain universalisme de la pensée des compositeurs. S'il y a bien des spécificités géographiques – en fait, si l'on creuse davantage, tout vrai créateur est unique et possède son propre style –, la pensée du créateur semblait auparavant davantage universelle et assez éloignée d'une revendication nationale. Mais ce XIX^e siècle, et les décennies qui suivent, troublés politiquement, voient nombre de nations forger

progressivement leur autonomie vis-à-vis des grands ensembles issus du congrès de Vienne (1815) niant la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes. En parallèle, le XIX^e siècle connaît au niveau musical un éveil de nationalités jusqu'ici restées dans l'ombre :

- **Les pays du Nord** qui concernent au premier chef notre sujet (en particulier la Norvège, la Finlande, la Suède, le Danemark...). Voir 3^o *Corpus*, plus loin. Rappel : il y a dans cette région du monde une grande complexité des évolutions politiques tout au long du XIX^e siècle. Par exemple, la Finlande passe sous la souveraineté de la Russie de 1809 à 1917 en tant que grand-duché autonome ; ce grand-duché englobant une partie de la Suède, etc.

- **La Russie**, qui rattrape en un siècle un retard conséquent. Le Groupe des Cinq, composé de Mili Balakirev (1837-1910), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Alexandre Borodine (1833-1887), Modeste Moussorgski (1839-1881), César Cui (1835-1918), et dont les membres revendiquent une identité russe. Ils se targuent également d'être autodidactes, et donc non « formatés », contrairement au compositeur honni, Tchaïkovski, associé par eux à la « gallomanie ». Les Cinq produisent des œuvres puisant abondamment dans les traditions russes (*Boris Godounov* de Moussorgski, *Islamey* de Balakirev), l'aspect orientalisant faisant aussi partie de cet esprit russe.

- **L'Espagne**. Pedrell. La zarzuela. Falla (chants et danses des gitans dans *El Amor brujo* (1915-1916)).

- **L'Angleterre**. Voir 3^o *Corpus*, plus loin.

- **L'Italie**. Verdi en particulier, qui s'impliquera dans la politique jusqu'à devenir député du premier parlement du royaume d'Italie (1861 à 1865). Casella compose sa rhapsodie symphonique *Italia* (1909).

- **Les pays d'Europe centrale**. Voir la musique de Smetana (1824-1884) et de Dvořák (1841-1904), les *Psalmus Hungaricus* de Kodály (1923), *Kossuth*, « symphonie patriotique » de Bartók (1903, poème symphonique, mais que Bartók tient à appeler Symphonie), ou encore les *Rhapsodies roumaines* d'Enesco (1901-1902).

• Le lien entre poème symphonique et nationalisme s'opère à travers plusieurs niveaux :

- utilisation du langage mélodique et rythmique des chants et danses traditionnels, dans le but de nourrir la musique savante et de renouveler le langage musical. Debussy refusera ce fait d'affubler une mélodie simple de parures outrancières (ce qui ne l'empêchera pas de composer de la musique à consonance espagnole – *Sérénade interrompue*, *Ibéria...* –, mais c'est alors l'appropriation d'un style, pas une utilisation de matériau préexistant).

- choix pour « programme » certains sujets historiques faisant généralement écho aux problèmes politiques et sociaux contemporains pour de nombreuses nations.

• Mais ce lien poème symphonique/nationalisme n'est pas, loin de là, systématique. L'argument des *Préludes* (1853) de Franz Liszt (d'après les *Méditations* de Lamartine) est par exemple purement philosophique et universel : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? ». Le poème symphonique n'a donc, pas plus que d'autres genres musicaux, de spécificité nationale intrinsèque ; c'est la politique troublée du XIX^e siècle, et la force d'évocation de ce genre, qui le fait évoluer vers cette dimension. Que dire, de plus, lorsque l'identité se trouble, se croise, se masque ? Le programme de *Mazeppa* de Liszt (1854, orchestration d'une des *Études transcendantes*) est à la croisée de plusieurs identités culturelles. Il décrit la légende d'un Polonais pris en flagrant délit d'adultère et condamné à être attaché nu sur son cheval. Il est retrouvé par des Cosaques et devient leur chef. C'est par ailleurs Victor Hugo qui inspire Liszt (le fameux vers « Il tombe enfin ! et se relève roi » figure sur la partition de l'*Étude transcendante*).

• Les candidats se sont souvent limités à ce seul niveau de réflexion : poème symphonique et nationalisme. Or, la citation de Louis de Romain ouvrirait bien d'autres débats, comme celui du rapport entre musique savante (« l'art » dont parle Romain) et musique populaire (« primitive ») ; ou celui de la musique comme langage universel ; ou encore la question de la distance culturelle et géographique entre un compositeur et son auditeur (quelle peut être la réception de musiques composées par des hommes lointains et étrangers, lorsque l'on manque des codes nécessaires ?).

- Musique populaire et musique savante : pour Romain, seul l'art savant peut être qualifié d'« art », et non la musique du folklore, raison pour laquelle il ne retient dans sa citation que trois pays : l'Allemagne, l'Italie et la France. La citation soulève cette question à travers les deux expressions que sont « mélodies primitives et populaires » et « œuvre d'art », qu'il oppose. Pourtant, on le sait bien, les mélodies populaires n'auront de cesse d'inspirer les compositeurs de poèmes symphoniques désirant mettre en valeur un patrimoine propre. Car l'éveil des nationalités est en

effet l'occasion pour des peuples victimes d'oppression d'affirmer leur identité propre, et la musique, parmi d'autres éléments, est un moyen pour s'émanciper d'une tradition imposée de l'extérieur. Ce nationalisme musical est particulièrement prégnant en Europe centrale et orientale, qui cherche à s'affranchir de l'emprise culturelle allemande et autrichienne. Quelle ironie par exemple que la *Moldau* soit plutôt connue sous son nom allemand que sous son nom tchèque (*Vltava*)...

- La musique, langage universel ? : pour Romain, comment un art pourrait-il être « national », puisque, tourné vers une certaine science, il acquiert une certaine universalité ? Bien qu'étant de sensibilité romantique, l'auteur pose ici une question qui paraît d'esprit bien classique, car, pour reprendre une définition de Sartre :

Il y a classicisme en effet lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle s'est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est-à-dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel et l'historicité avec le traditionalisme, lorsque la hiérarchie des classes est telle que le public virtuel ne déborde jamais le public réel et que chaque lecteur est, pour l'écrivain, un critique qualifié et un censeur, lorsque la puissance de l'idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu'il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme *les lieux communs* adoptés par l'élite, de façon que la lecture — qui est, nous l'avons vu, la relation concrète entre l'écrivain et son public — soit une cérémonie de *reconnaissance* analogue au salut, c'est-à-dire l'affirmation cérémonieuse qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions. (*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 99).

Or, nous dit Romain : « Ici, la langue est une. Nous sortons du domaine où la forme varie. » Il s'agit pour lui d'une spécificité de la musique : une littérature nationale lui semble possible, car soutenue par des mots ; une musique nationale, non. Par exemple, dans le dernier mouvement *du Trio « dumky »* de Dvorak, sont-ce encore des *dumky* « véritables » ? Non : Dvorak s'approprie cette musique pour la styliser (cf. l'évolution du menuet dans la symphonie, qui n'est plus destiné à être dansé). La question de l'éloignement entre l'auditeur et l'origine de l'œuvre se pose aussi inévitablement. Il y a fatalement une différence de ressenti pour Louis de Romain ou un auditeur français, entre une musique de France, fût-elle régionale, et une musique issue de pays plus éloignés. L'oratorio *Sainte Ludmilla* de Dvorak et plusieurs autres de ses œuvres d'inspiration religieuse et universelle (*Requiem* et *Stabat Mater*), sont par exemple reçus par le public pragois comme des illustrations des valeurs tchèques. Qu'est-ce qui fera qu'un auditeur va ressentir une dimension « nationale » dans une œuvre comme *Ma Vlast* ? Le référentiel commun entre le compositeur et son auditeur.

- Musique pure ou « de l'avenir » ? : conséquence pouvant apparaître comme paradoxale pour notre sujet, la question de l'éloignement rejoint le concept de musique pure. À distance, les références s'éloignent et il ne reste plus au final que la musique. La musique à programme devient dès lors de la musique pure, et réconcilie en quelque sorte les tenants de l'une ou de l'autre au XIX^e siècle. En rejoignant la conception de Romain.

3° Corpus

Parmi le corpus d'œuvres qu'il était bon de citer dans la dissertation, poèmes symphoniques proprement dits ou musiques apparentées à mettre en perspective, nous trouvons :

Angleterre

Edward Elgar (1857-1934)

- *Falstaff*, étude symphonique (1913) proche du *Till Eulenspiegel* de Strauss.

- Les trois ouvertures de concert : *Froissart* (1890), dont le titre fait référence au chroniqueur du XIV^e siècle Jean Froissart, sur lequel Elgar avait eu l'attention attirée par le personnage d'Old Mortality de Water Scott, avec en exergue, un vers de Keats ; *Cockaigne (In London Town)* (1901), tableau de Londres au tournant du siècle ; et *In the South (Alassio)* (1903-1904), décrivant la vallée d'Andora (mais en exergue, des citations, de Tennyson et de Byron évoquant la beauté de l'Italie). Leur classement dans le genre du poème symphonique doit néanmoins se discuter.

Gustav Host (1874-1934)

- *Les Planètes* (1914-1917) de Holst. **Note** : même si certains le classent dans ce genre, ce n'est pas à proprement parler un poème symphonique, mais plutôt une suite d'orchestre.

Granville Bantock (1868-1946)

Défenseur de la tradition celtique.

- *Hudibras* (1902), d'après le poème héroïque parodique du XVII^e siècle écrit par Samuel Butler (1612-1680).

Frank Bridge (1879-1941)

- *Summer* (1914) et la suite orchestrale *The Sea* (1910-1911), cette dernière souvent comparée à *La Mer* de Debussy.

Arnold Bax (1883-1953)

- *In the Faëry Hills* (1909), auquel le compositeur a donné le titre irlandais alternatif *An Suagh Sidhe*. Deuxième de trois œuvres constituant une trilogie de poèmes symphoniques au titre collectif de *Eire*.

- *The Garden of Fand* (1916), inspiré par une figure mythique irlandaise, Fand, la fille du seigneur de l'océan.

- *In Memoriam, Pádraig Pearse* (1916), en hommage au professeur, poète, écrivain, nationaliste et homme politique irlandais mort le 3 mai 1916. Un des dirigeants de l'Insurrection de Pâques 1916 (Pâques sanglantes), les insurgés le nommant alors Président de la République irlandaise.

- *Tintagel* (1919), peinture du château de Tintagel, en Cornouailles, château légendaire du roi Arthur et du Mark, que Bax visite durant l'été 1917.

- *Northern Ballad n° 1* (1927) et *Northern Ballad n° 2* (1934).

Frederick Delius (1862-1934)

Cas intéressant pour notre sujet : il vit une quarantaine d'années en France (il meurt d'ailleurs à à Grez-sur-Loing).

- *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (1912), le deuxième thème, écrit pour le premier violon, reprend une chanson traditionnelle norvégienne, *Dans la vallée d'Ola*, que le compositeur australien Percy Grainger avait fait découvrir à Delius (le même thème est cité par Edvard Grieg dans ses *19 chansons populaires*, op. 66).

- *Paris : The Song of a Great City* (titre complet : *Paris, A Night Piece – The Song of a Great City*) (1899–1900), échos du séjour de Delius à Paris. Vision « impressionniste » de la ville et non littérale.

Joseph Charles Holbrooke (1878-1958)

Note : Holbrooke compose des « poèmes orchestraux », terme qu'il préfère à celui de « poèmes symphoniques ».

- *The Viking* (1901), d'après Longfellow.

- *Byron* (1904), pour chœur et orchestre, op. 39 d'après Keats

- *The Birds of Rhiannon* (1920).

Danemark

Carl Nielsen (1865-1931)

- *Helios*, à mi-chemin entre le poème symphonique et l'ouverture (créée le 8 octobre 1903 par l'Orchestre du Théâtre royal de Copenhague).

- *Saga Drøm* (ou : *Gunnar's Dream*) (1908), basé sur la saga islandaise de *Njal le brûlé*.

Finlande

Sibelius (1865-1957)

- *Finlandia* (1899-1900). Devient l'hymne national officiel d'un pays qui acquiert son indépendance en 1917.

- *En Saga* (Une légende) (1892-1901).

- *Kullervo* (1892), pour soprano, baryton, chœur d'hommes et orchestre, considéré comme la

naissance de la musique nationale finlandaise.

- *Karelia* (1893), suite d'orchestre, référence à la Carélie, région située en bordure de la Finlande et de la Russie.
- *Les légendes de Lemminkäinen* (sous-titré *Quatre légendes*) (1893 et 1895), ensemble de quatre pièces symphoniques inspirées du *Kalevala*.
- *Pohjolan tytär* (*La Fille de Pohjola*) (1906).
- *Svanevit* (*Cygne Blanc*) (1908), musique de scène pour la pièce éponyme d'August Strindberg.
- *Luonnotar* (*La fille de l'air*) (1913), pour soprano et orchestre, inspiré d'un extrait du chant 1 du *Kalevala* racontant la création du monde, dont Sibelius remanie le texte.
- *Aallottaret* (*Les Océanides*) (1914), commande du Festival de Norfolk (Connecticut). Évoque les esprits des eaux des mythologies grecques et nordiques.
- *Tapiola* (1926). Cette œuvre est considérée comme la dernière d'importance de Sibelius.

Norvège

Edvard Grieg (1843-1907)

- *Peer Gynt* (1876), **Rappel** : il s'agit plutôt d'une musique de scène pour la pièce éponyme d'Ibsen.
- *Sigurd Jorsalfar* (1872), musique de scène pour la pièce éponyme de Bjørnstjerne Bjørnson. Raconte l'histoire de Sigurd I^{er} de Norvège).

Bien entendu, on pouvait citer des poèmes symphoniques venant d'autres régions d'Europe, puisque la citation de Louis de Romain incitait à élargir. En particulier du point de vue d'une **certaine identité nationale** :

- *Nuit sur le mont chauve* de Moussorgski (1867, orch. Rimski-Korsakov 1886).
- *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine (1880).
- *Les Fontaines de Rome* (1916), *Les Pins de Rome* (1924)(1928), et *Les Fêtes romaines* de Respighi