



Sur les traces de Carl Nielsen

V

Positionnement esthétique général de Carl Nielsen

La présente analyse ambitionne de situer le style de Carl Nielsen aux différentes étapes majeures de sa carrière créatrice au Danemark mais aussi vis-à-vis des grands courants créateurs que l'Europe a vu naître au cours de son activité de compositeur soit entre la fin des années 1880 et l'année de sa disparition, en 1931, au cours de sa 66^e année.

Aussi limité que soit l'intérêt de rappeler l'état culturel existant au moment de la naissance d'une future personnalité, rappelons que l'année 1865, qui voit la naissance de Carl August Nielsen, est également celle de la naissance du Finlandais Jean Sibelius qui allait également connaître une fabuleuse destinée. En Allemagne, Richard Strauss est né à Munich l'année précédente, marquée par la disparition de Meyerbeer. Les deux hommes, Nielsen et Strauss, semblent ne s'être rencontrés physiquement que très brièvement par deux fois sans parvenir à nouer de relations d'aucune sorte. Lorsque l'anonyme Carl Nielsen atteint ses trois ans (1868) Richard Wagner donne *Les Maîtres chanteurs* à Munich et Berlioz effectue sa seconde tournée en Russie. Deux ans plus tard *La Walkyrie* de Wagner est jouée à Munich. Quand le jeune fionien fête ses dix ans (1875) apparaît une des œuvres qui comptera les plus jouées et les plus populaires de toute la musique occidentale, la *Carmen* de Georges Bizet, lequel décède la même année, celle de la naissance de Maurice Ravel. L'enfance rigoureusement anonyme du jeune Carl est encore contemporaine mais ignorante de la mort de Moussorgski comme de la naissance de Béla Bartók en Hongrie (1881) dont l'influence mondiale sera énorme quelques décennies plus tard, de l'inauguration du Festspielhaus de Bayreuth (avec le *Ring*) en 1876 dont le maître des lieux, Richard Wagner, exercera une influence aussi puissante que brève sur le futur jeune musicien Nielsen. De même pour la création du chef-d'œuvre absolu de Wagner, *Parsifal*, à Bayreuth en 1882, année même de la création de l'Orchestre philharmonique de Berlin (qu'il dirigera sans succès bien des années plus tard) et de la naissance d'un Igor Stravinski. Deux autres futurs modernistes viennent au monde en 1885, Alban Berg et Edgar Varèse, tandis que l'année suivante mourra l'influent Franz Liszt. Autour de ces années des œuvres majeures se voient proposées au public. Citons *España* de Chabrier, les *Symphonies n° 3 et 4* de Brahms, la *Symphonie n° 7* de Bruckner, *Manon* de Massenet, la *Symphonie n° 3 avec orgue* de Camille Saint-Saëns, la *Sonate pour piano et violon* de César Franck, *Otello* de Verdi, *Le Roi malgré lui* d'Emmanuel Chabrier et un peu plus tard les *Goethe-Lieder* de Hugo Wolf, le *Requiem* de Gabriel Fauré et la fameuse *Symphonie en ré mineur* de César Franck (1889) sans oublier la *Symphonie n° 8* de Dvořák et la *Symphonie Titan* (n° 1) de Mahler, mais déjà, à cette époque, Carl Nielsen a quitté son

Conservatoire de musique de Copenhague et s'est lancé dans l'aventure de l'existence plus qu'incertaine d'un musicien isolé et sans appui notable.

Dans la Finlande presque voisine Robert Kajanus compose son poème symphonique *Aino* (1885) qui ne l'influencera guère (tout comme l'ensemble de l'épopée du *Kalevala*) contrairement à son contemporain Sibelius.

Toutes les œuvres citées ne lui parviennent pas d'emblée et c'est avec un répertoire issu du classicisme viennois et de quelques maîtres scandinaves qu'il entre en contact plus intime avec la musique qui se jouait alors à Copenhague principalement. Nous renvoyons à ce propos à l'étude *Les Musiciens danois de l'âge d'or* mis en ligne sur *Resmusica.com* dans « La Série des Danois »¹.

Enfant et surtout adolescent Carl Nielsen accompagne son père afin de jouer principalement de la musique de danse lors de bals populaires, de mariages ou de fêtes diverses. Il arrive parfois que l'on joue des partitions dites sérieuses et c'est alors à Joseph Haydn ou Wolfgang Amadeus Mozart que l'on songe. Mais il faut surtout compter avec une profusion de maîtres dits secondaires fort populaires à l'époque et aujourd'hui largement oubliés.

Au plan de la production de cette partie septentrionale de l'Europe un petit nombre de compositeurs jouissent d'une franche renommée qui le plus souvent ne dépasse pas les frontières scandinaves.

Deux exceptions notables cependant avec Niels Gade (1817-1890) et Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900) au Danemark. Ces deux personnages influents, dont le premier a épousé une des filles du second, résument à eux seuls une grande partie de l'activité musicale de Copenhague à divers niveaux. L'enseignement d'abord, la composition, l'interprétation notamment avec la tenue de plusieurs orgues d'importantes églises de la capitale et la prise de participation à de nombreux aspects de la vie sociale de l'époque. Des influences germaniques colorent leurs partitions même si l'on ne peut nier la participation partielle de l'héritage culturel scandinave. Gade qui a enregistré ses premiers vrais succès à Leipzig devient l'ami, l'intime puis le successeur de Félix Mendelssohn. Hartmann est de descendance germanique, son père Johann Ernst Hartmann, né en Silésie en 1726, s'est installé au Danemark dans les années 1766 où il décède en 1793. En dépit de ces sources majeures revendiquées, très vite, on vient de l'esquisser, la littérature nordique ancienne et les chants populaires connaissent un regain d'intérêt et exercent leur marque sur de nombreux compositeurs scandinaves du temps. Deux autres compositeurs, norvégiens, mais l'on connaît les intimes relations politiques et culturelles liant la Norvège et le Danemark, figurent parmi les plus célèbres de l'époque. D'une part Halfdan Kjerulf (1815-1863), auteur de nombreuses miniatures pour le piano et de chansons pour voix et piano et, de l'autre, le très renommé Edvard Grieg (1843-1907) qui trouve une large fraction de son inspiration dans le legs populaire norvégien (chants et textes anciens) qu'il revisite génialement, concentrent sur leur travail un capital musical qui va sans cesse fructifier jusqu'à diffuser dans tous les pays nordiques et dans un grand nombre de pays du continent européen. Longtemps encore la musique de Grieg sera considérée comme moderne et sur les affiches de programmes de concerts côtoiera régulièrement les noms et les œuvres de Beethoven et Richard Wagner, entre autres.

A côté de ces modernistes, un certain nombre d'autres créateurs danois exercent tour à tour ou simultanément des influences venues prioritairement du baroque puis du classicisme viennois. On citera, n'oublions pas que nous nous situons avant la date d'entrée de Carl Nielsen au conservatoire, en gros avant 1885, des noms incontournables comme Christoph Ernst Friedrich Weyse, Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, Johann Abraham Peter Schulz, Peter Heise, Friedrich Kuhlau... Tous ces Danois et d'autres encore, jouissaient d'une écoute notable permettant de rompre l'isolement culturel du pays (on pense là surtout à la capitale,

¹ http://www.resmusica.com/article_6744_histoire_la_serie_des_danois_v_les_musiciens_danois_de_l_age_d_or.html

tandis que la Fionie par exemple demeurait relativement fermée intellectuellement et artistiquement). Les nombreuses partitions des classiques viennois et des premiers romantiques germaniques connaissent peu à peu une diffusion géographique bien plus vaste en Scandinavie que l'on serait tenté de l'imaginer a priori. Les musiques de Joseph Haydn, de Wolfgang Amadeus Mozart, de Ludwig van Beethoven, de Franz Schubert viennent en tête puis plus tard suivent celles de Félix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Marschner avant les premières apparitions d'œuvres de Johannes Brahms, Richard Wagner et surtout du célèbre et trop oublié de nos jours Louis Spohr. Même à la lointaine Finlande parviennent des échos de l'activité artistique alentour.

Bien que décédé en 1859 Spohr exercera encore une forte influence pendant des décennies tant en Allemagne que sur les pays européens à travers ses 10 symphonies (1811-1857), ses nombreuses œuvres concertantes et sa musique de chambre notamment. On le considère comme l'un des principaux représentants du romantisme germanique, principalement inspiré par Mendelssohn.

Ainsi le classico-romantisme germanique trouve-t-il un accueil plus que bienveillant dans les pays du nord de l'Europe qui y puisent de nombreux traits, tournures et inventions. Cette assimilation passionnée finira par enfanter une spécificité nordique portée et stimulée par un certain nombre de personnalités autochtones. Le même processus, mais dans une moindre mesure, a concerné également la musique en provenance des autres zones culturelles du continent européen.

Les ballades du Moyen-Age auront enrichi un art populaire danois balbutiant tandis que la cour et la noblesse du pays avaient depuis plus longtemps bénéficié (déjà à l'époque du roi Christian IV de Danemark) d'échanges culturels avec certains centres européens. Peu à peu une authentique démocratisation de l'accès à la musique concerne les classes bourgeoises et populaires aisées de cette société.

Voici dressé à grands traits l'état de la vie musicale danoise correspondant à la période des études de Carl August Nielsen au Conservatoire royal de musique de Copenhague, soit entre 1885 et 1887.

La liste exhaustive des musiciens ayant exercé ou exerçant encore un rôle ou une fonction spécifiquement à Copenhague serait trop longue. La plupart restent ignorés de la majorité des Danois eux-mêmes. Citons quand même parmi les plus anciens Henrik Rung (1807-1871), Peter H. Heise (1830-1879), F.J. Gläser (1798-1861), Hans Christian Lumbye (1810-1874). Parmi ceux des générations suivantes on trouve H.S. Paulli (1810-1891).

Tous ces personnages ont de près ou de loin assisté aux métamorphoses de la vie musicale danoise : d'abord réservée à l'église la musique gagne rapidement la cour royale ; les exécutions offertes dans un premier temps aux souverains et à leur suite s'adressent progressivement à un public plus large, d'abord les élites bourgeoises et financières puis les classes moyennes avant de devenir enfin accessible à de plus modestes couches de la société.

On a par conséquent une idée assez précise des musiques pratiquées dans le pays ainsi que les partitions auxquelles le jeune étudiant Carl Nielsen a pu avoir accès tout au long de sa scolarité musicale. Rappelons, c'est important, que Gade et Grieg faisaient figures de créateurs modernes. Moultes partitions très souvent appréciées dues à des compositeurs moins saillants ont connu les faveurs du public et des interprètes avant de disparaître progressivement, et souvent définitivement.

A la fin de son cursus académique Carl Nielsen devient violoniste au sein de l'Orchestre du Théâtre royal de Copenhague pour une période d'une quinzaine d'années. Ce poste privilégié lui permet de découvrir de nombreuses partitions récentes grâce au dynamisme et à l'ouverture d'esprit du compositeur et chef d'orchestre d'origine norvégienne Johan

Svendsen durablement installé au Danemark. Sous la baguette de Johan Svendsen il découvre des partitions contemporaines ou presque de Richard Wagner et de Johannes Brahms.

Tout en assurant les concerts du soir, en fondant une famille, en entretenant de multiples relations, en se cultivant, le jeune Nielsen compose.

En 1889 Mahler fait entendre sa *Symphonie n° 1* et César Franck sa remarquable *Symphonie en ré mineur* tandis que l'on découvre les *Goethe-Lieder* de Hugo Wolf et le poème symphonique *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss. Gustav Mahler devient chef à l'Opéra de Hambourg en 1891, l'année suivante Bruckner achève sa grandiose *Symphonie n° 8*. Nielsen est âgé de 26 ans en cette année 1892 qui voit naître Arthur Honegger et Darius Milhaud. Nielsen rencontre brièvement le premier lors de son concert à Paris en 1926. Une série de chefs-d'œuvre inoubliables surgissent au cours des années suivantes au premier rang desquels on peut citer des pièces aussi différentes que le *Quatuor à cordes* de Debussy, l'opéra *Falstaff* de Verdi, *La Bonne Chanson* de Fauré (1893), *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy, *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, la *Résurrection (Symphonie n° 2)* de Mahler (1894). En 1896-1897 on assiste aux créations et à la diffusion de partitions essentielles comme le *Poème pour violon et orchestre* de Chausson, comme les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, les *Italianisches Liederbuch*, *L'Apprenti sorcier* de Dukas. Les poèmes symphoniques *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathoustra*, *Don Quichotte* et *Une vie de héros* de Richard Strauss connaissent un grand retentissement (1894-1898). Jean Sibelius a connu un franc succès lors de la création de sa *Symphonie Kullervo* (1892) puis deux ans plus tard avec sa *Suite de Lemminkäinen* pour orchestre. En Russie Tchaïkovski produit sa troublante et sensible *Symphonie n° 6 en si mineur*. Disparaissent à cette époque le Français Chabrier et l'Allemand Brahms.

Grâce à une bourse d'études Carl Nielsen entreprend un voyage en Allemagne, France et Italie afin d'élargir sensiblement son horizon musical. Nous sommes en 1890-1891. En Allemagne il subit une fascination pour la musique de Wagner, aussi intense que brève. Ses fréquentations aux concerts enrichissent sa connaissance des musiques issues de l'école de Leipzig. Les vedettes du temps étaient souvent de grands pédagogues, certains recrutés par le Conservatoire de Leipzig. Qu'ils soient chefs d'orchestre du Gewandhaus ou enseignants au Conservatoire (créé en 1843), qu'ils soient décédés ou encore en activité, leur influence fut réelle et durable aussi bien sur place, à Leipzig, qu'ailleurs en Allemagne et en Autriche. Ils ont pour nom, outre Félix Mendelssohn (1835-47), Niels Gade (1847-48), Karl Reinecke (1860-95), Arthur Nikisch (1896-1922), Wilhelm Furtwängler (1922-29) mais encore Ferdinand David, Ernst E. Richter, Julius Rietz, Ignaz Moscheles et Moritz Hauptmann.

Le sentiment de provincialisme perçu par nombre d'artistes nordiques s'estompe alors chez Nielsen au profit d'un splendide élargissement culturel et intellectuel résultant de ces contacts stimulants. Ils tentent de s'affranchir de cette impression d'exclusion des grands événements structurant la vie musicale à Paris, Berlin et Vienne.

Deux ans auparavant, en 1888, aux Jardins du Tivoli, au cœur de Copenhague, il a enregistré un premier franc succès avec la création de sa *Suite pour cordes*, une œuvre pleine de fraîcheur, d'entrain et résumant splendidement le style classique et romantique scandinave tel qu'illustré et cristallisé par Gade principalement. On remonte donc la filière esthétique à travers Mendelssohn et l'école Leipzig puis Gade et le Conservatoire de Copenhague. Ce courant musical était au fil des années devenu la norme et la référence que leurs défenseurs (N. Gade, J.P.E. Hartmann, H.S. Paulli...) s'attachaient jalousement à faire perdurer tel quel. Proches des critères évoqués mais déjà avec des expressions individuelles singulières seront un peu après élaborés trois quatuors à cordes d'où sourdent la bonne humeur, l'humour et des tournures personnelles qui serviront de base à d'autres musiques.

Quelques mois plus tard, en 1894, Carl Nielsen prend un nouveau congé de l'orchestre et se rend à Berlin et à Vienne où il rencontre Johannes Brahms dont on sait que la musique exercera une certaine influence sur sa propre manière.

Symphonie n° 1 op.7 (1891-1892)

Cette assertion trouve sa justification à l'écoute de la *Symphonie n° 1* en sol mineur, op. 7, que Carl Nielsen élabore pendant les années 1891-1892. Au jeu de la mise en évidence de sources ou influences on retrouve bien sûr ce Brahms dont les symphonies ont été composées entre 1855 et 1885. Pour mémoire rappelons : *Symphonie n° 1 en ut mineur*, op. 68, 1855-76, créée à Berlin en 1876 sous la baguette d'Otto Dessoff ; *Symphonie n° 2 en ré majeur*, op. 73, 1877, donnée à Vienne sous la direction de Hans Richter ; *Symphonie n° 3 en fa majeur*, op. 90, 1883, création le 3 décembre 1883 par Richter à Vienne ; *Symphonie n° 4 en mi mineur*, op. 98, 1884-85, dirigée en première mondiale par Brahms à Meiningen le 17 octobre 1885.

Il subit également sans doute l'influence Dvořák (celui-ci laisse 9 symphonies élaborées entre 1865 (la *Première*) et la dernière, presque contemporaine, la *Neuvième* en 1893) et plus encore les deux magnifiques et incontournables symphonies de celui qui devient progressivement son protecteur au Théâtre royal de Copenhague, Johan Svendsen (*Symphonie n° 1*, op. 4, 1865-67 et *Symphonie n° 2*, op. 15, créée en 1874). Grieg a écrit une *Symphonie en do mineur* en 1864 mais il la retira peu après sa création de sorte que Nielsen ne l'a probablement jamais entendue. Ce ne fut certainement pas le cas pour certaines des huit symphonies (composées entre 1848 et 1871) de Niels Gade, mort deux ans plus tôt, que l'on jouait souvent depuis des décennies. Peut être est-ce moins probant vis-à-vis des deux symphonies de J.P.E. Hartmann (*Symphonie n° 1 en sol mineur*, op. 17, Copenhague, 1836 et *Symphonie n° 2* en mi majeur, op. 48, 1848). Comparée aux productions de ces deux derniers compositeurs la *Symphonie n° 1* de Carl Nielsen s'impose d'emblée comme étant hautement individuelle et ne ressemblant en rien à un travail d'étudiant sans positionnement stylistique. Les mêmes remarques valent aussi, sans hésitation, vis-à-vis des sept symphonies que son compatriote Asger Hamerik (1843-1923), longtemps installé aux Etats-Unis et ancienne fréquentation d'Hector Berlioz, façonna au cours des années 1879-1906. Hamerik ne connaîtra qu'un modeste succès dans son pays natal. Dès cette *Symphonie n°1* Carl Nielsen se montre respectueux de la tradition tout en s'en affranchissant suffisamment aux plans harmonique, mélodique et timbrique pour afficher une réelle personnalité créatrice. Le charme de ses constructions, l'expression de sentiments délicats et variés et son emploi de la tonalité progressive achèvent de caractériser son invention.

A la toute fin du 19^e siècle de nombreuses compositions majeures se répandent dans l'ensemble de l'Europe musicale et parviennent plus ou moins rapidement à la connaissance de Carl Nielsen. Debussy étonne avec ses trois *Nocturnes* pour orchestre, Sibelius lance son fameux *Finlandia* et Schoenberg élabore *La Nuit transfigurée* (1899), l'opéra s'enrichit de partitions majeures (*Tosca* de Puccini, *Louise* de Charpentier en 1900, *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902, *Jenufa* de Janacek et *Madame Butterfly* de Puccini en l'année 1904). Au cours de ces années majeures le genre symphonique s'enrichit grâce aux œuvres originales de Mahler (*Symphonie n° 4* en 1901) et de Sibelius (*Symphonie n° 3* en 1904).

Symphonie n°2 « Les Quatre tempéraments », op.16 (1901)

Carl Nielsen écrit une *Symphonie n° 2*, op. 16, dite « Les Quatre tempéraments », en 1901 et 1902. Sa singularité s'est affirmée, son intérêt réel pour les caractères humains vient à présent teinter sa musique d'une richesse expressive nouvelle et tout à fait personnelle. Il devient plus périlleux de chercher des influences directes. Il est en train de développer un idiome vraiment

propre, tout en faisant alterner des partitions originales et d'autres plus traditionnelles, plus populaires, davantage susceptibles d'entraîner l'adhésion des traditionalistes, ceux du public comme ceux de la critique professionnelle. Se succéderont, en conséquence, approbations et réserves. Dans chacun des quatre mouvements de sa symphonie il puise génialement une stimulation créatrice par rapport aux tempéraments (abordés avec volonté mais régulièrement nuancés, chaque caractère ne pouvant être qu'approximatif et partiel) suivants : colérique (allegro), flegmatique (allegro), mélancolique (andante) et sanguin (allegro). Une étonnante habileté descriptive confère à l'œuvre une authentique originalité. Cette symphonie, véritable peinture de l'Homme, est contemporaine de son premier opéra *Saul et David* (avec lequel elle partage bien des traits) et de la lumineuse ouverture *Hélios*, écrite sous le soleil grec en 1903. A cette date Sibelius vient d'écrire la première version de son merveilleux *Concerto pour violon et orchestre en ré mineur*.

Contemporains ou légèrement antérieurs (de 1905 à 1912) de la *Sinfonia Espansiva* surgissent des chefs-d'œuvre impérissables et influents dus encore à Debussy avec *La Mer*, Mahler avec ses *Symphonies n° 6, 7 et 8*, Franz Lehár avec son opéra à succès *La Veuve joyeuse* et Paul Dukas avec le sien, remarquable également, intitulé *Ariane et Barbe-Bleue*. La modernité s'exprime à travers le *Quatuor à cordes n° 2* de Schoenberg, l'esprit français se voit illustré par Ravel (*Gaspard de la nuit*) et Debussy (*Préludes pour piano*, premier livre), Stravinski propose son *Oiseau de feu* et *Petrouchka*, Bartók lance *Le Château de Barbe-bleue* et Mahler en finit avec son imposante *Symphonie n° 9*. Peu avant l'achèvement de la *Symphonie n° 3* de Carl Nielsen, son compatriote finlandais Jean Sibelius achève sa *Symphonie n° 4* toute de retenue, profondément intime et unique tandis que Schoenberg propose son *Pierrot lunaire* et Ravel son luxuriant *Daphnis et Chloé*. Richard Strauss élabore ses opéras incontournables, à savoir *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Le Chevalier à la rose* (1910) et *Ariane à Naxos* (1912). Rimski-Korsakov s'éteint en 1908, Verdi en 1901.

Symphonie n°3 « Espansiva » op.27 (1910-1911)

Un certain état d'esprit général imprègne cette nouvelle symphonie : *Symphonie n° 3* de 1910-1911, sous-titrée *Espansiva*, dans laquelle l'auteur transmet sa joie de vivre, sa croyance sincère dans la notion de progrès, son optimisme réel mais nullement béat ou naïf. Cette œuvre magnifique, forte et singulière, où il s'affranchit partiellement des carcans de la forme traditionnelle, élargit son travail thématique, renforce la présence rythmique, marque le sommet d'une seconde période créatrice à laquelle appartiennent des œuvres comme *Maskarade*, son second opéra à succès et l'œuvre chorale *Le Sommeil*.

Ces illustrations musicales de l'Homme, réalistes et idéalisées, proviennent d'une tonifiante ardeur générale et d'une foi positive en l'avenir de la société humaine. L'adhésion à la notion de progrès s'avère entière et ne semble pas devoir subir a priori de dommages sérieux.

Il est temps de préciser que les succès croissants de Carl Nielsen et de ses musiques, indéniables même s'ils ne plaisaient pas à tout le monde, ne résumaient pas à eux seuls la totalité de l'activité musicale de Copenhague. Loin s'en faut ! Les remarques suivantes valent pour la longue période s'étendant entre les tout premiers succès de Nielsen (à partir de 1888) jusque bien après la fin de la Grande Guerre mondiale. La diversité et la coexistence les caractérisent probablement au mieux. La vie musicale danoise se divisait en plusieurs chapitres dont la succession ou la concomitance réglaient, plus ou moins pacifiquement, le déroulement. Se partageaient les affiches, les tenants du romantisme, les illustrateurs du post-romantisme, Carl Nielsen lui-même et plus tardivement les nouveaux modernistes. Chacune des catégories sus-citées recrutant parmi les Danois eux-mêmes et de plus en plus souvent au sein de créateurs non autochtones.

Les tenants du romantisme assument l'héritage esthétique de l'Âge d'or de la musique danoise qui s'est manifesté de la fin du XVIII^e siècle jusque vers les années 1850 (pour se repérer). La formation musicale initiale commune, le passage pour beaucoup par l'enseignement germanique (souvent l'école de Leipzig), l'influence du catalogue de Louis Spohr partout célébré en Europe... Voilà autant d'éléments communs aux artistes de cette catégorie. Parmi les contemporains compatriotes de Carl Nielsen on pense à Asger Hamerik (1843-1923), à Louis Glass (1864-1936), à Victor Bendix (1851-1926) à Fini Henriques (1867-1940), à Ludolf Nielsen (1876-1939), à Rued Langgaard (1893-1952)... au moins pour une partie de leur catalogue respectif.

Les illustrateurs du post-romantisme (on s'appuie ici sur ce qui se rapporte à l'Allemagne et à l'Autriche principalement) ne forment pas une parfaite unité esthétique. Ils s'appuient sur les retombées du wagnérisme, sur certaines œuvres de Franz Liszt, sur les œuvres orchestrales de Richard Strauss et dans une moindre mesure sur les échos parvenant des musiques d'Anton Bruckner ou Gustav Mahler. L'influence des Russes ne doit pas être passée sous silence (Tchaïkovski en tête mais aussi Borodine, Rimski-Korsakov...).

Plus généralement, on se trouve en présence de formations orchestrales assez massives et compactes, filles d'un processus stylistique terminal et, non rarement, néo-académique. S'y côtoient les épigones de bonne volonté et les traits géniaux de certaines pages.

Adhérent ou se rapprochent de cette évolution des noms comme P. Heise (1830-1879), C.F.E. Horneman (1840-1906), P.E. Lange-Müller(1850-1926), puis Louis Glass (1864-1936), August Enna (1858-1939), Otto Malling (1848-1915), Victor Bendix (1851-1926), Peder Gram (1881-1956), Rudolf Simonsen (1889-1947), Hakon Børresen (1876-1954)... Ailleurs dans le Nord on relève les noms des Suédois Ludwig Norman (1831-1885), A. Rubenson (1826-1901), P.A. Olander (1824-1886), Wilhelm Stenhammar (1871-1927), Hugo Alfvén (1872-1920), Ture Rangström, Kurt Atterberg (1887-1925), Emil Sjögren (1853-1918), G.W. Hägg (1867-1925), des Norvégiens Rickard Nordraak (1842-1866), Johan Halvorsen (1864-1935), Alf Hurum (1882-1972), Christian Sinding (1856-1941) et des Finlandais Oskar Merikanto (1868-1924), Armas Järnefelt (1869-1958), Erkki Melartin (1875-1937), Toivo Kuula (1883-1918), Leevi Madetoja (1887-1947).

Des compositions variées

Carl Nielsen, quant à lui, oscille, alterne et illustre des styles très différents sans jamais renier son originalité de ton et d'expression. L'analyse de ses six symphonies offre un bon exemple de ses réalisations créatrices diverses mais ne saurait résumer à elles seules l'étendue et la variété de ses compositions : de nombreuses chansons extrêmement populaires au pays, des œuvres chorales assez singulières, de la musique de chambre très individuelle dont quatre quatuors à cordes emplis d'un savoir classique admiratif et teintés d'humour et de gaieté, un célèbre *Quintette à vent* en 1922, preuve de l'admiration pour Mozart, deux opéras (*Saül et David*, 1898-1901, proche de l'oratorio monumental et *Maskarade*, 1904-1906, opéra comique et débridé très apprécié des Danois), trois concertos personnels (pour violon, 1911, pour flûte, 1926 et pour clarinette, 1928), une musique pour piano passant de la miniature charmante à d'ambitieuses pages tout à fait uniques en Scandinavie (*Chaconne* et *Thème et Variations* vers 1916 ...). Quant aux *Trois Motets* pour chœur a cappella ils concrétisent un retour vers la musique de Palestrina et la polyphonie que notre compositeur redécouvre et chérit dans la dernière partie de son travail créateur. Ses ultimes réalisations seront réservées à l'orgue avec les *29 Petits Préludes* (1929) et surtout la majestueuse *Commotion* (1930-1931).

Révolutions artistiques

Nielsen se place ainsi entre les tenants de la tradition cités un peu plus haut et les informations artistiques de plus en plus nombreuses et bouleversantes en provenance du reste de l'Europe. L'émergence de nouvelles esthétiques au cours des années 1920 touchera d'ailleurs davantage le Danemark que ses autres voisins septentrionaux. Associées aux modifications des mentalités liées aux conséquences de la dramatique guerre de 1914-1918, ces nouveautés, parfois brutales, ne manquent pas d'interloquer et d'interroger cet esprit ouvert et accueillant qu'était Carl Nielsen.

Ainsi en l'espace de quelques années seulement, disons entre la période qui précède la Première Guerre mondiale et les dix années suivant les traités de paix, le monde se trouve confronté à de multiples métamorphoses à peine imaginables au début du XIX^e siècle.

Outre toutes les sources d'influences déjà citées, on indiquera les traces laissées par le symbolisme de la fin du XIX^e siècle, l'orientalisme et l'exotisme culturels des années 1920 (voir la partition d'*Aladdin*), les textes parfois récents destinés au théâtre et mis en musique par de très nombreux compositeurs, les participations obligées aux mouvements nationalistes après les règlements de compte du Traité de Versailles (*Moderen...*). Ledit scandale de la création du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski à Paris en 1913 allait libérer de leur carcan socio-musical des hordes d'iconoclastes plus ou moins doués et influents.

De Hongrie parvenaient des échos des découvertes ethno-musicographiques de Béla Bartók et de Zoltán Kodály ainsi que certaines de leurs partitions récentes. Nielsen allait les rencontrer lors d'un voyage en Hongrie au cours de l'année 1920. Une nouvelle rencontre avec Bartók aura lieu à Amsterdam en mai 1921. Il connaissait un certain nombre de leurs musiques respectives.

On oublie trop l'impact qu'eut la musique de Paul Hindemith en Allemagne et ailleurs dans le monde au cours de ces années.

La France elle aussi jouait un rôle majeur avec les influences déjà anciennes de César Franck et plus récentes de Claude Debussy et Maurice Ravel. Plusieurs de leurs partitions, celles de Debussy notamment, participèrent à colorer l'orchestration de Carl Nielsen au Danemark ou de Jean Sibelius en Finlande (*Pan et Syrinx* du premier ; *Les Océanides* du second). Les retombées esthétiques des productions du Groupe des Six, avec ce que l'on pourrait qualifier de néoclassicisme à la française, furent très importantes, partiellement pour Nielsen d'abord mais plus encore pour les créateurs des générations suivantes (Poul Schierbeck, Knudåge Riisager, Jørgen Jersil, Finn Høffding, Jørgen Bentzon, Vagn Holmboe...).

L'héritage des anciens recueilli par Nielsen s'est enrichi progressivement des apports de la langue danoise, de la poésie et de l'art populaires ainsi que des élans nationalistes. Son développement humain et intellectuel personnel a contribué à marquer tant sa personnalité que son écriture musicale. Ses multiples contacts avec d'autres conceptions de l'art musical n'ont pu que contribuer à structurer son style et en assurer les métamorphoses successives. N'oublions pas qu'il avait personnellement rencontré Bartók on l'a dit, mais aussi, Stravinski et Schoenberg, et qu'à chaque fois, à propos de leurs œuvres, il avait toujours fait montre d'intérêt et d'ouverture, compréhension honorable qui ne signifiait ni n'entraînait pour autant une quelconque soumission servile et aveugle.

Les trois dernières symphonies

C'est dans ce contexte évolutif général que surgissent les trois dernières symphonies. Avec la *Symphonie n° 4 op.29*, sous-titrée *Inextinguible*, composée en pleine guerre, en 1915-1916, il conçoit un authentique renouveau du langage musical concernant à la fois le développement thématique et l'invention rythmique. Cette œuvre monumentale, puissante, unique se trouve

colorée par les événements politiques et artistiques déjà évoqués mais aussi par les effets de l'âge sur le psychisme du compositeur. Le vieillissement physiologique inéluctable ne manque pas d'imprimer ses marques plus ou moins profondes, plus ou moins douloureuses sur le moral. Le spectre de la mort qui s'avance avec l'âge, la conscience des limites de l'espérance de vie, la réalité d'une maladie de cœur progressivement invalidante, ajoute au climat délétère familial (séparation du couple), au succès international jugé très insuffisant comparé aux ambitions profondes du créateur. On pourrait leur opposer une vie relationnelle et amicale très riche, les satisfactions, bien que parfois douloureuses, de l'acte créateur lui-même, les innombrables succès au Danemark et dans les pays scandinaves, des apparitions remarquées à l'étranger pour l'exécution de certaines de ses œuvres majeures (Amsterdam, Londres, Paris, Berlin...), la proximité affective avec ses filles... La *Symphonie n° 4* « Inextinguible » semble illustrer magistralement ces conflits antinomiques au sein desquels s'opposent les forces négatives, destructrices, mortelles et les puissances positives, créatrices, indestructibles.

Nielsen réussit dans son entreprise symphonique à conserver son originalité en dépit d'un environnement impressionnant d'où l'on peut tirer d'une part *Jeux* de Debussy et *Le Sacre du printemps* de Stravinski (1913) et d'autre part la beethovénienne *Symphonie n° 5* de Sibelius et les *12 Etudes pour piano* de Debussy (1915). De plus, l'académique Hans Pfitzner écrit son opéra *Palestrina*, le fantasque Satie élabore *Parade* (1917), le Trio de Ravel (1914) contraste avec l'esprit bavard de Darius Milhaud (*L'Homme et son désir*) en 1918, enfin Schreker fait jouer à Francfort son bel opéra *Les Stigmatisés* (1918). La trop négligée et hypertrophique *Symphonie alpestre* de Strauss date de 1915. L'*Inextinguible* résulte de ces nombreux changements personnels et sociaux qui ont fait vaciller ses certitudes antérieures et souligné l'instabilité foncière de la destinée humaine. Son discours puissant, sa rythmique très virile et presque indisciplinée, l'opposition violente des masses orchestrales traduisent ses nouvelles certitudes. « Les droits de la vie sont plus forts que l'art le plus sublime », se résigne-t-il à affirmer. Bouleversé par cette accélération inattendue des événements, il se lamente, lucide et blessé : « Le monde entier se désagrège ».

La *Symphonie n° 5 op.50*, sans titre, mais proche à bien des égards de son immédiate devancière, date des années 1920-1922, confirme les qualités extraordinaires de l'orchestrateur hors pair qu'est ce créateur sympathique mais sans doute insatisfait. Cette grande partition, dirigée par deux fois par le célèbre chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler au cours de l'année 1927², allait connaître une remarquable carrière discographique à partir des manifestations organisées pour le centenaire de sa naissance (1965). Majestueuse souvent, lyrique parfois, elle conclut magistralement une époque créatrice opulente, enthousiasmante et marquant pour toujours l'histoire du genre symphonique. Les problèmes de l'Homme, son présent, son avenir, demeurent encore au centre des préoccupations majeures de Carl Nielsen. Au-delà de l'horizon immédiat de la symphonie, des événements variés imprègnent leur marque sur le grand courant de l'histoire de la musique. Soulignons d'abord la mort de Debussy et la création du Groupe des Six en 1918, la disparition de Camille Saint-Saëns (1921) et des œuvres issues de l'imagination de Hindemith, Bartók (*Le Mandarin merveilleux*), Korngold (*La Ville morte*), Ravel (*La Valse*), Stravinski (*Pulcinella*, *Renard*), Janacek (*Katja Kabanova*), Honegger (*Le Roi David*). Sibelius a donné sa limpide et cristalline *Symphonie n°6* (1923), Stravinski a livré ses *Noces* la même année et Schoenberg a osé sa première pièce dodécaphonique avec ses *Klavierstücke*, op. 23 n°5 en 1923.

² Lire « Wilhelm Furtwängler et la Symphonie n° 5 de Carl Nielsen »

http://www.resmusica.com/article_7566_biographies_sur_les_traces_de_carl_nielsen_iii_wilhelm_furtwangler_et_la_symphonie_n°_5_de_carl_nielsen.html

La *Symphonie n°6 op.116* dite « **Semplice** » (1924-1925) apparaît à un moment problématique au cours duquel Carl Nielsen subit une baisse d'envie créatrice, une baisse de tonus physique (il a 60 ans), une invasion parfois insistante, et en tout cas déstabilisante, d'une multitude d'influx musicaux hétérogènes mais de plus en plus appréciés par un nouveau public, national et mondial. Tous ces paramètres concourent à accroître le doute et à faire évoquer la possible inutilité et la terrible brièveté de l'œuvre de toute une vie. D'où sans doute l'affichage d'un style plus hétérogène, d'un retour valable mais guère novateur au passé (inspiration de Palestrina dans les *Trois Motets*), d'une série d'approches peu naturelles d'une modernité non intimement assimilée psychologiquement. On pense, à juste titre, que cette *Symphonie n° 6* aurait pu ou dû constituer une simple étape, pas vraiment inoubliable, vers des choix nouveaux plus personnels et novateurs. Le *Concerto pour flûte*, le *Concerto pour clarinette* ainsi que *Commotion* pour orgue auraient, pour certains, représentés une sorte de tremplin vers un renouveau, hypothétique certes, espéré en tout cas, mais que le destin refusa de cautionner. Définitivement.

Ouvert intellectuellement et bienveillant au regard des nouveautés esthétiques, Nielsen ne peut se passer, pour composer, de ressentir ce fameux « courant de fond », source d'inspiration et d'énergie, toujours présent et impérieux au moment de se lancer dans l'aventure créatrice. Le premier mouvement, *Tempo giusto*, rayonnant et lumineux, constitue un résumé de sa trajectoire symphonique (tout comme *Une vie de héros* de Richard Strauss dresse une synthèse de ses poèmes symphoniques). Suit un *Allegretto* nommé *Humoresque* témoignant de son attitude mitigée face à la musique nouvelle. Il s'interroge : « Les temps changent. Où va la musique ? Qu'y a-t-il de permanent ? » Les deux derniers mouvements (*Proposta seria : Adagio* et *Thème avec variations : Adagio*) achèvent de souligner le trouble créateur d'un grand maître et d'un homme déstabilisé.

Quelles furent les influences réelles des nouvelles musiques sur l'art de Carl Nielsen ? Cette dernière symphonie se fit donc une place incertaine dans l'esprit du compositeur perturbé ou à tout le moins interloqué par la diffusion d'œuvres reposant sur de nouveaux critères esthétiques. En même temps mouraient Fauré, Puccini et Busoni, puis Satie.

Le monde musical découvrait avec des réactions très variables des partitions novatrices et fort différentes comme *Die glückliche Hand* de Schoenberg, *Entr'acte* de Satie, *Wozzek* de Berg, *Doktor Faust* de Busoni ou encore *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel (1924-1925) tout comme l'année suivante (1926) *Turandot* de Puccini, la *Symphonie n° 1* de Chostakovitch, *Tapiola* de Sibelius et *Le Mandarin merveilleux* de Bartók. Et quelques années avant la disparition de Nielsen on assistera à l'élaboration d'*Oedipus Rex* de Stravinski, du *Boléro* de Ravel et de *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weil.

Comment ne pas comprendre les interrogations des créateurs issus du national romantisme scandinave et même celles d'un relatif progressiste de la trempe de Carl Nielsen au regard d'une production musicale riche, variée, souvent osée. Au cours des cinq années qui suivirent la mort de Nielsen (1931) on assista à l'éclosion de musiques aussi intéressantes que distinctes. On pourrait citer pour l'année 1934 *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch, la *Symphonie n° 4* de Roussel, *Mathis le peintre* de Hindemith et le *Concerto pour 9 instruments* de Webern. L'année suivante surgissaient le *Concerto pour violon* « A la mémoire d'un ange » de Berg, *Densité 21,5* de Varèse, *Porgy and Bess* de Gershwin. Au cours des cinq années suivant la mort de notre compositeur s'éteignaient à leur tour les grandes figures que furent Dukas et Berg (1935).

Carl Nielsen eut l'occasion de rencontrer physiquement certains des compositeurs les plus novateurs de son temps. Par exemple il passa une soirée à Tivoli en compagnie (et en honneur) d'Igor Stravinski après son concert à Copenhague le 2 décembre 1925. Il avait assisté, entre autres, et par deux fois, au ballet *Petrouchka* donné au Théâtre royal au cours de l'automne 1925. Lors d'un séjour dans le sud de la France, à Menton, il rencontre Arnold Schoenberg et confesse : « J'aime Schoenberg... Il est à la fois intelligent et naïf – une constellation attirante ». Ils étaient antérieurement entrés en contact à Copenhague en janvier 1923 lorsque l'Autrichien avait dirigé plusieurs de ses propres partitions.

Rappelons encore au moins deux rencontres antérieures avec Béla Bartók (dont une fois avec Zoltán Kodály) en Hollande et en Hongrie. Plus rapidement à Paris en 1926 il avait rencontré superficiellement cependant, Maurice Ravel et Arthur Honegger, lors de la création de son *Concerto pour flûte* et de l'exécution de sa *Symphonie n° 5*. De ces contacts divers et multiples il s'enrichit, avec mesure, d'idées nouvelles, d'audaces expressives, de dissonances plus marquées, de néoclassicisme nouveau... qui ne sont pas toujours appréciées des critiques et du public danois. Tous ces traits préexistaient parfois à ces rencontres mais s'intégraient assez naturellement dans son discours général (on pense par exemple aux puissantes dissonances exprimées dans le cauchemar de l'œuvre chorale *Sommeil* en 1893 soit une dizaine d'années avant celles proposées par Stravinski dans le *Sacre du printemps*).

Cette courte présentation se proposait de rapprocher les étapes et les choix esthétiques opérés par le compositeur danois Carl Nielsen avec son environnement culturel et musical, proche ou non, et d'en conclure qu'en dépit de liens et influences indubitables, son catalogue s'est enrichi, au fil des réalisations, de chefs-d'œuvre qui méritent de figurer parmi les plus nobles créations de toute l'histoire de la musique occidentale.

La mort de Carl Nielsen, le 6 octobre 1931, intervient dans une Europe en pleine effervescence créatrice qu'il abandonne sans doute à regret mais conscient de l'approche incontournable de mondes nouveaux. Laisserait-il une place de choix à son œuvre ? Interrogation, parfois déchirante, de tout créateur conscient de sa valeur mais aussi lucide sur la probabilité d'imaginer le silence posthume d'un catalogue oublié. Les exemples abondent dans l'histoire de la création artistique et littéraire.

Jean-Luc Caron
LaTruffe (La Raffinie), Périgord, 6-8 août 2009